



EL “CANTO A FACISTOL”: UN MODELO PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA POLIFONÍA SACRA DE LA CATEDRAL DE GRANADA EN EL SIGLO XVI

Tesis Doctoral presentada para la obtención de Título de Doctor

Juan Ignacio Rodrigo Herrera

Realizada bajo la dirección de

Dr. Javier Marín-López

Dra. Ascensión Mazuela-Anguita

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Programa de Doctorado en Historia y Artes

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Juan Ignacio Rodrigo Herrera
ISBN: 978-84-1195-566-9
URI: <https://hdl.handle.net/10481/97442>

RESUMEN

Esta Tesis Doctoral estudia la interpretación de la música litúrgica de la Catedral de Granada del siglo XVI y propone un modelo para la interpretación de la polifonía sacra del Renacimiento español basado en fuentes documentales y en tratados de la época. La expresión “canto a facistol” se concibe como una forma verosímil de plantear reconstrucciones con intenciones historicistas o históricamente informadas. Para ello, primero se lleva a cabo un repaso de los logros y tendencias del movimiento historicista, enmarcando su análisis dentro de nuevas disciplinas de la musicología, como son la *performance practice* y el *performance analysis*. Después se contextualiza el objeto de estudio: la música litúrgica de la Granada del siglo XVI y se realiza a una aproximación a las distintas opciones performativas planteadas por algunos grupos españoles. Por último, se propone un modelo de interpretación basado en las evidencias científicas que podemos obtener a través de fuentes bibliográficas, documentales, musicales e iconográficas.

ABSTRACT

This doctoral dissertation examines the interpretation of liturgical music from the 16th century Granada Cathedral and proposes a performing model of Spanish Renaissance sacred polyphony based on documentary sources and treatises from the period. The term “canto a facistol” is conceived as a plausible approach to reconstructions with historically informed intentions. To achieve this, an overview of the achievements and trends of the historically informed performance movement is first conducted, framing its analysis within new disciplines of musicology, such as performance practice and performance analysis. Next, the object of study is contextualized: the liturgical music of 16th-century Granada, and an approach is made to the different performative options proposed by some Spanish groups. Finally, a model of interpretation is proposed based on the scientific evidence that can be obtained through bibliographical, documentary, musical, and iconographic sources.

ÍNDICE

Agradecimientos	13
Lista de ilustraciones	14
Lista de tablas.....	15
Lista de siglas y abreviaturas.....	16
Introducción.....	17
Objetivos y metodologías.....	18
Estructura del trabajo	22
Estado de la cuestión	23
Fuentes bibliográficas y documentales.....	28
Criterios para la transcripción de textos.....	31
PARTE I:	
La recuperación e interpretación de la música del pasado: protagonistas y discursos.....	35
Capítulo I: La interpretación historicista: pasado y presente	37
1.1 Una breve historia de la interpretación historicista	37
1.1.1. ¿Qué es la interpretación historicista?	37
1.1.2. Los pioneros: historia y evolución de la interpretación historicista hasta el siglo XX	39
1.2. Las distintas corrientes historicistas y sus principales representantes	50
1.3. Discusiones en torno a la “autenticidad”: del <i>Early Music</i> a la Interpretación Históricamente Informada	56
1.4. El caso español: recepción, nacimiento y evolución del movimiento de la música antigua en el siglo XX.....	69
Resumen del Capítulo I	72
Capítulo II: La <i>performance practice</i> y el <i>performance analysis</i>: Nuevas disciplinas al servicio de la reconstrucción historicista.....	75
2.1. Definición de categorías	75
2.2. Los estudios performativos en España: estado de la cuestión	80
2.3. ¿Y ahora qué? Las actuales líneas de investigación performativa	82
Resumen del Capítulo II.....	86

PARTE II:

Un caso emblemático: la Catedral de Granada en el siglo XVI89

Capítulo III: La Catedral de Granada y la vida religiosa en el siglo XVI.....91

3.1. Marco histórico: la ciudad de Granada en el siglo XVI91

3.1.1. Población y urbanismo..... 92

3.1.2. Sociedad y economía: el cambio a una sociedad cristiana 94

3.1.3. Gobierno y Cabildo de la ciudad..... 99

3.1.4. La transformación de las prácticas musicales en la nueva Granada 101

3.2. La primitiva Iglesia en el Reino de Granada: el nacimiento de una nueva provincia eclesiástica....103

3.3. La organización de la nueva provincia eclesiástica: el Cabildo, canonjías, dignidades, arzobispos, órdenes monásticas y monasterios110

3.4. Instituciones educativas: colegios, escuelas, la Universidad y el *Estudio General*115

3.5. Los hospitales, hospicios, hermandades y cofradías117

Resumen del Capítulo III.....120

Capítulo IV: La capilla musical de la Catedral de Granada, un modelo para la interpretación de la polifonía sacra del siglo XVI123

4.1. Los orígenes y funcionamiento de la capilla musical124

4.2. Actores del ritual sonoro catedralicio127

4.2.1. El coro: chantre y sochantre 127

4.2.2. La capilla de música..... 130

a. Los cantores “asalariados” 131

b. Los racioneros cantores 131

c. Los exámenes de oposición 132

d. El maestro de capilla..... 133

e. Los ministriles..... 135

f. Los seises 137

g. El organista..... 138

4.3. El repertorio de la capilla de música.....139

4.4 La capilla musical de la Catedral de Granada en el contexto catedralicio andaluz.....142

Resumen del Capítulo IV150

PARTE III:	
Hacia una propuesta para la interpretación de la polifonía de facistol	153
Capítulo V: La interpretación actual de la polifonía de facistol.	
Grupos españoles más representativos.....	155
5.1. Un estudio científico de la interpretación musical: la metodología	155
5.2. ¿Existen unas líneas interpretativas generales?.....	159
5.3. Aficionados... ¿amigos o enemigos?	167
Resumen del Capítulo V.....	170
Capítulo VI: Una propuesta interpretativa: el “canto a facistol”	173
6.1. Hacia un modelo científico de interpretación historicista	173
6.1.1. Búsqueda y crítica de la fuente musical.....	173
6.1.2. Contextualizar la obra en su periodo artístico.....	176
6.1.3. El compás, el tempo y la dinámica	177
6.1.4. Ornamentación e improvisación	181
6.1.5. La voz	187
6.1.5.1. Pronunciación y técnica	187
6.1.5.2. Tipos de voces.....	189
a. Los mozos de coro, cantorricos, seises y triples	189
b. Los eunucos.....	190
c. Los falsetistas o contratenores	191
d. Los tenores	192
e. Los bajos.....	192
6.1.5.3. Técnica de canto.....	192
6.1.5.4. El vibrato en el canto histórico del siglo XVI.....	197
6.1.5.5. Conclusiones sobre la voz	200
6.1.6. El diapasón.....	201
6.1.7. La afinación o temperamento	204
6.1.8. La entonación justa	207
6.1.9. La música <i>facta</i> y la semitonía <i>sub intellecta</i>	208
6.1.10. Los ministriles y los instrumentos.....	211
6.1.11. Las ediciones musicales.....	215

6.1.12. El espacio: el lugar de interpretación.....	218
6.2. Música en torno al facistol.....	219
6.3 Nuestra propuesta interpretativa	223
Resumen del Capítulo VI	233
Conclusiones	235
Apéndices.....	243
Apéndice 1:	
Revistas internacionales de música antigua orientadas a la <i>performance practice</i>	243
Apéndice 2:	
Revistas españolas de musicología	247
Apéndice 3:	
Noticias sobre los músicos de la Catedral de Granada en el siglo XVI.....	249
Apéndice 4:	
Nombres de cantores en la capilla musical de la Catedral de Granada en el siglo XVI.....	253
Apéndice 5:	
Nombres y sueldos de los músicos en los Libros de Cuentas	255
Apéndice 6:	
Modelo de cuestionario para grupos de música antigua.....	263
Apéndice 7:	
Fichas de los grupos analizados.....	265
Apéndice 8:	
Otros grupos españoles de música antigua	307
Apéndice 9:	
<i>Regina Cæli</i> . Facsímil de <i>Regina Caeoli</i> de Luis de Aranda	317
Apéndice 10:	
Transcripción 1 de <i>Regina Cæli</i> . Luis de Aranda.....	319
Apéndice 11:	
Transcripción 2 de <i>Regina Cæli</i> . Luis de Aranda	323
Apéndice 12:	
Instrucciones y tabla para consulta de las distintas pronunciaciões del latín, por orden alfabético...	329
Fuentes primarias	333
Bibliografía.....	337
Fuentes audiovisuales	353
Videos en línea	353
Grabaciones sonoras.....	358

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, es evidente que esta investigación hubiera sido imposible sin la labor de mis directores de Tesis, el doctor Javier Marín-López y la doctora Ascensión Mazuela-Anguita, que a pesar de su intensa labor docente e investigadora han tenido a bien guiarme, apoyarme y empujarme hacia adelante desde el principio. He aprendido muchísimo gracias a su estricta metodología y rigor científico. Quiero agradecer al doctor Francisco Javier Lara Lara, el tutor de la tesina con la que obtuve el Diploma de Estudios Avanzados (DEA), germen de esta investigación, por transmitirme su pasión por la interpretación con criterios historicistas y por proponerme esta línea de investigación. También estoy agradecido a la doctora Julieta Vega Vega, que fue la primera directora de esta Tesis y que dejó de serlo por su jubilación, ya que hizo una labor encomiable para guiarme por todos los temas granadinos que afectan de manera directa a este trabajo. Especialmente agradecido quedo a mi tutor, pero sobre todo amigo y compañero de vida y de música, Joaquín López González, con quien me he embarcado en innumerables proyectos de todo tipo, incluso esta Tesis Doctoral. Su capacidad de sacrificio y amor por el trabajo bien hecho han sido siempre un modelo para mí. Durante mis tres años de estancia en el Archivo de la Catedral de Granada no hubiera podido trabajar sin la ayuda del archivero don Antonio Muñoz Osorio, por todas las facilidades dadas para la consulta de fuentes, y el asesoramiento de Marisa García Valverde y mi compañero Gonzalo Roldán. La finalización de este Tesis se ha visto dilatada en el tiempo por diversos proyectos personales que me han aportado momentos de música y compañeros y amigos corales; entre ellos están todos los miembros de la Coral Polifónica de la Basílica de San Juan de Dios de Granada, que me han apoyado y entendido mi situación en el último año de investigación. Con ellos he podido indagar en el campo de la interpretación, con aciertos y errores, lo que ha supuesto un campo de experimentación que me ha permitido la realización de este trabajo. Y a mi Coro Manuel de Falla de la Universidad de Granada, que me ha enriquecido tanto en lo personal como en lo musical, haciendo que crezca como intérprete saliendo de mi zona de confort. Agradezco a todos mis compañeros de la Institución docente JUAN XXIII de Granada, donde me eduqué y donde tengo la suerte de ejercer mi vocación docente. Por último, pero no menos importante, agradezco el apoyo de mis padres Eusebio y María del Carmen, los consejos de mi hermano José Carlos y la comprensión de mi esposa Rosa e hijas Martina y Olivia, a las que les he robado demasiadas horas de vida familiar.

En memoria de mi hermano Eusebio.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración I.

Dibujos sobre la voz. Roger North en *Notes of me* (ca. 1695), 149..... 199

Ilustración II.

Clavicembalo de 19 notas. Zarlino, *L'institutioni Harmoniche*, 1558, 141..... 207

Ilustración III.

Mano guidoniana. Bartolomé Ramos de Pareja, *Musica practica*
(Bologna: Baltasar de Hiriberia, 1482), 11..... 209

Ilustración IV.

Medallón de los cantores del facistol de la Catedral de Sevilla. Obra de Bartolomé Morel, 1565.
Fuente de la imagen: *Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna* (USAL). Dominio público..... 226

Ilustración V.

Detalle de los ministriles de la procesión de *El Festival de Ommegang en Bruselas: La procesión de Nuestra Señora de Sablon* celebrada el 31 de mayo de 1615.
Autor: Denis van Alsloot, 1616. Museo del Prado 226

Ilustración VI. Medallón de los cantores del facistol de la Catedral de Sevilla.

Obra de Bartolomé Morel 1565.
Fuente de la imagen: *Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna* (USAL). Dominio público..... 231

LISTA DE TABLAS

Tabla 1.

Relación de los libros de AACCC del ACG. Tabla de elaboración propia..... 30

Tabla 2.

Secuenciación de hechos relevantes en la construcción de la Catedral de Granada.

Tabla de elaboración propia 109

Tabla 3.

Sochantres de la Catedral de Granada durante el siglo XVI. Tabla de elaboración propia 129

Tabla 4.

Maestros de capilla de la Catedral de Granada durante el siglo XVI. Tabla de elaboración propia..... 134

Tabla 5.

Organistas de la Catedral de Granada durante el siglo XVI. Tabla de elaboración propia..... 139

Tabla 6.

Libros de polifonía de la Catedral de Granada, 1492-1536.

Fuente: Juan Ruiz Jiménez.

«Repertorio musical polifónico catedralicio (1492-1535)», **Historical soundscapes**, 2018.

<https://www.historicalsoundscapes.com/recursos/1/3/tabla-evento-800.jpg> 141

Tabla 7.

Grupos españoles de música antigua con grabaciones sobre polifonía española del siglo XVI.

Tabla de elaboración propia 159

LISTA DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

AACC	_____	Actas Capitulares
ACC	_____	Archivo de la Catedral de Córdoba
ACG	_____	Archivo de la Catedral de Granada
ACM	_____	Archivo de la Catedral de Málaga
ACRG	_____	Archivo de la Capilla Real de Granada
ACS	_____	Archivo de la Catedral de Sevilla
AGS	_____	Archivo General de Simancas
Arch.	_____	Archivo
BN	_____	Biblioteca Nacional de España
BUG	_____	Biblioteca de la Universidad de Granada
leg.	_____	legajo
lib.	_____	Libro
LP	_____	Libro de Polifonía
s.f.	_____	sin fecha
t.	_____	tomo

INTRODUCCIÓN

[...] Empecé a ver que, lo que nos habíamos acostumbrado a considerar como interpretaciones históricamente auténticas, no representaban ni un prototipo determinable históricamente, ni una recuperación de las prácticas interpretativas coetáneas al repertorio. Más bien plasmaban una lista completa de deseos modernistas, validados tanto en el mundo académico como en el mercado, por una ecléctica lectura oportunista de la evidencia histórica¹.

Siempre me ha llamado la atención que, cuando escuchamos algunas de las obras cumbre de nuestro patrimonio musical y, más concretamente, del llamado “Siglo de Oro” de nuestra música², surjan importantes discrepancias interpretativas, casi tantas como propuestas hay de cada grupo musical que las realiza. Esta realidad me llevó a la siguiente pregunta: ¿hay tanta flexibilidad interpretativa en el repertorio antiguo? Muchos de estos grupos musicales enarbolan como símbolo de profesionalidad la bandera de la interpretación historicista, lo que da lugar de forma paralela a la interpretación históricamente informada. Con más motivo, pues deberían de ser parecidas dos versiones de una misma obra. Sin embargo, la realidad es bien distinta. Desde el siglo XVIII tenemos evidencias de una inquietud por rescatar obras del Renacimiento. Por tanto, esta tendencia no es propia ni exclusiva del siglo XXI y ha tenido un largo recorrido que eclosionó en la segunda mitad del siglo XX, dando lugar a gran cantidad de bibliografía y literatura sobre el tema. Esto coincidió –y no es casualidad– con la llegada y difusión en los hogares de los medios de reproducción sonora y, más concretamente, con el elepé. También responde estéticamente a un movimiento de pensamiento propio del siglo XX conocido como

1. “What we had been accustomed to regard as historically authentic performances, I began to see, represented neither any determinable historical prototype nor any coherent revival of practices coeval with the repertoires they addressed. Rather, they embodied a whole wish list of modern(ist) values, validated in the academy and the marketplace alike by an eclectic, opportunistic reading of historical evidence”. Richard Taruskin, «Last Thoughts First», en *Text and Act* (Nueva York: Oxford University Press, 1995), 5. [Todas las traducciones son del autor, si no se indica otra cosa.]

2. Así es como se conoce al siglo XVI español que vio florecer las artes, el pensamiento y el empuje económico y militar que llevó a España a ser la principal potencia de Europa. La denominación fue tomada de la obra de Hesiodo, *Los trabajos y los días*, y usada por primera vez como referencia a esta etapa de la historia de nuestro país en el discurso de ingreso en la RAE de Alonso Verdugo en 1736.

postmodernidad –que engloba movimientos artísticos, culturales, literarios y filosóficos– y que dará libertad para interpretar lo que se ha escrito en una fuente musical. En la música, esto se tradujo en un interés por el virtuosismo, la técnica depurada y la afinación perfecta que vio la luz, con las interpretaciones en los años 70, de los primeros grupos de música antigua –muchos de ellos extranjeros–. Estos comenzaron a grabar nuestro patrimonio musical, descubriéndonos un mundo sonoro desconocido hasta entonces. El problema llega cuando estas interpretaciones, procedentes del mundo anglosajón, se convierten en un estándar, un modelo que poco tiene que ver con lo que seguramente ocurriera en su época. Poco a poco surgen conjuntos españoles que anhelan este sonido ideal y proliferan las versiones propias que son llevadas al soporte sonoro. De la mano de todo este proceso va también la musicología española, que ve crecer en las últimas décadas del siglo XX un ingente número de ediciones críticas y estudios musicológicos. La revolución de Internet, las digitalizaciones de las fuentes y tratados musicales del Renacimiento y el acceso a la literatura científica internacional pasa a estar al alcance de todos. Poco a poco, se va descubriendo una verdad incómoda: lo que llevamos años justificando como “verdad” histórica cada vez se hace menos justificable. Nos queda hacer un duro ejercicio de superación y aceptación de la realidad que no tiene que ser, por otro lado, peor de lo que estábamos acostumbrados a oír.

Sin embargo, el final de una era siempre da comienzo al inicio de otra. Jóvenes intérpretes, con una formación más multidisciplinar, nos traen nuevas propuestas mucho más ajustadas a lo que se describe en las fuentes a las que han accedido y de las que son conocedores. Sus propuestas no dejan indiferente a los anclados en una interpretación cada vez más obsoleta, que poco a poco dejará de ser referente y será superada por las nuevas tendencias que, nos guste más o menos, soportan mucho mejor una crítica basada en las fuentes documentales y en el conocimiento de los tratados. Estamos hablando ya del presente.

Objetivos y metodologías

El objetivo de esta Tesis Doctoral es ofrecer una propuesta interpretativa basada en datos científicos contrastados para la interpretación de la polifonía sacra española del siglo XVI. Para ello se utiliza como estudio de caso la capilla musical que funcionó en la Catedral de Granada durante ese siglo. Granada desempeñó un papel protagonista desde finales del siglo XV como

capital política y espiritual de los Reyes Católicos. A partir de este caso, se ofrece un modelo de recuperación e interpretación del patrimonio musical sacro del Renacimiento que sea extrapolable, en líneas generales, y que permanezca siempre en un margen de verosimilitud con lo que podría haber sido en su época.

Esta Tesis se inserta, por tanto, en el marco de la musicología historicista, y viene a continuar la literatura sobre la recuperación del patrimonio musical con criterios históricamente informados, que tanto debate ha generado desde mitad del siglo pasado. También se encuentra dentro de una corriente relativamente novedosa en España que poco a poco va infiltrándose en los planes de estudios de universidades, másteres y conservatorios: los estudios sobre análisis performativo o *performance analysis*. Estos buscan establecer una metodología en el ámbito de la interpretación musical a través de un método científico.

Este trabajo se enmarca en un contexto de diálogo con la literatura musicológica sobre la *performance practice*. Esta disciplina convierte en objeto de estudio el proceso que un intérprete desarrolla para la interpretación de una obra, desde el inicio hasta su realización práctica. Contempla apartados como la elección y la crítica de la fuente, el análisis musical y contextual, el estudio de la técnica y la toma de decisiones musicológicas, entre otras cuestiones. Factores como el lugar y su acústica, la ubicación de los artistas, el movimiento escénico, iluminación y otros factores técnicos, así como la presencia de patrocinadores, público, maquilladores, etc. Todos estos aspectos tendrán su impacto en el resultado final. La escasez de este tipo de trabajos sobre performatividad en español da un valor adicional a este estudio, que se espera pueda contribuir de manera significativa al interés por estas disciplinas, que son herramientas fundamentales de la musicología moderna.

Un repaso y estado de la cuestión sobre los textos más representativos en la materia sirve de encuadre a nuestra Tesis. Esto le dará un soporte teórico y una mayor fortaleza a la tercera parte del estudio: nuestra propuesta interpretativa.

La Tesis también tiene como objetivo ofrecer un estado de la cuestión de los grupos españoles que han realizado grabaciones discográficas sobre el repertorio que nos ocupa. A través de un estudio y análisis de sus propuestas interpretativas podremos deducir los criterios generales que han venido desarrollando a la hora de recuperar e interpretar la polifonía sacra del siglo

XVI. Tras la obtención de los datos inferiremos si existen o no unos criterios de interpretación generales y determinaremos si coinciden con unos criterios historicistas, es decir, basados en las fuentes históricas.

Asimismo, se realizará una instantánea general sobre del contexto histórico y social de la ciudad de Granada en el siglo XVI en diversos aspectos, tales como las condiciones sociales e históricas de la ciudad justo tras la conquista de 1492, los cambios sociales y políticos, la conformación y estabilización de la nueva provincia eclesiástica, su Catedral y la nueva capilla musical catedralicia. Solo entendiendo la idiosincrasia del entorno histórico podemos enmarcar el objeto de estudio en un prisma más amplio y siempre como resultado de este.

Por último, se ha ideado una propuesta interpretativa que aspira a ser un manual para que quien desee acercarse a la recuperación e interpretación musical de la polifonía sacra española del siglo XVI de una forma verosímil, de manera que pueda tener en cuenta todos los factores que entran en juego, como una guía para que esa interpretación tenga una consistencia teórica que la valide como históricamente informada³.

En un estudio de estas características, se hace imprescindible establecer un diseño no experimental, considerando que el objeto del estudio va a tener una sustentación teórica suficiente. Por tanto, se procederá a realizar una investigación de tipo descriptivo para conocer con detalle la praxis interpretativa de distintos grupos musicales y los criterios para sus propuestas. Entenderemos como investigación no experimental “la que se realiza sin manipular deliberadamente las variables; lo que se hace en este tipo de investigación es observar fenómenos tal y como se dan en un contexto natural, para después analizarlos”⁴.

Con los objetivos planteados, pretendemos conocer las prácticas musicales de los grupos españoles que durante décadas vienen interpretando la polifonía religiosa del siglo XVI. Y una vez analizados, intentaremos extraer unas posibles líneas generales de interpretación, si las

3. Esta idea de interpretación “verosímil” es propuesta por autores como el profesor Javier Marín que defiende que este término plantea menos problemas semiológicos que otros como “veracidad” ya que en una interpretación con intenciones historicistas, pueden coexistir varias posibilidades y todas ellas ser verosímiles. En Javier Marín-López, «Desde el facistol: verosimilitud vs. autenticidad en tres proyectos discográficos recientes», en *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, Colección Música hispana. Textos. Estudios 22 (Madrid: Ediciones del ICCMU, 2018), 539-571.

4. Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio, *Metodología de la investigación*, 5ª ed. (México, D.F: McGraw-Hill, 2010), 270.

hubiere. Tras esto nos acercaremos a las fuentes históricas documentales para conocer lo que nos desvelan en cuanto a la interpretación. Nos formularemos las siguientes preguntas: ¿existen unas posibles líneas generales de interpretación en los grupos españoles?, ¿siguen realmente unos criterios historicistas en sus propuestas?, ¿se podría proponer de una forma metodológica una reconstrucción según las fuentes?

Para justificar nuestro estudio cabe suponer que deberían existir unos criterios más o menos claros para la recuperación e interpretación del patrimonio musical español sacro del siglo XVI. No obstante, a poco que nos acercamos a las fuentes, percibimos rápidamente que demasiadas cosas no encajan. Y es que hemos estado influenciados por corrientes estéticas foráneas que han creado un estándar interpretativo casi único. Todo lo que suponga alejarse de él, no es bien aceptado o recibido. Cuando consultamos los tratados y otras fuentes documentales parece que las prácticas iban por otros caminos. El estudio y conocimiento de estos nos ofrece un panorama musical que debe ser revisado en favor de propuestas con una mayor veracidad histórica.

Plantaremos la hipótesis de que durante demasiados años se ha estado interpretando la polifonía sacra española del Renacimiento con una estética idealizada, impuesta por los grupos extranjeros que comenzaron a invadir el mercado discográfico con sus propuestas a partir de la década de los 70 del siglo XX. Esto sentó un estándar de interpretación que ha sido continuada por imitación y asimilación desde los primeros grupos españoles dedicados al repertorio temprano. Con el análisis de los grupos actuales que se dedican a la interpretación de nuestro objeto de estudio podríamos determinar el grado de verosimilitud histórica en comparación con las fuentes documentales. Es posible que lo que muestran las fuentes se aleje del ideal estético comúnmente aceptado.

Para completar nuestro marco teórico, hemos establecido un diseño metodológico que incluye técnicas para la recogida de datos con instrumentos –como los autoinformes, la visualización, estudio y análisis de videos y grabaciones discográficas, medición fisiológica de la afinaciones y temperamentos, etc.– para poder analizarlos y extraer unas conclusiones lo más objetivas posibles. Solo entonces podremos compararlas con los datos que nos ofrecen las fuentes documentales y así proponer nuevas praxis interpretativas más verosímiles con la realidad histórica.

Estructura del trabajo

Esta Tesis Doctoral está estructurada en tres partes principales y seis capítulos. La primera parte está centrada en repasar la historia y logros principales en el nacimiento y desarrollo de la interpretación de la música del pasado con unos criterios historicistas, es decir, tratando de que sonara como pudo ser escuchada en su época. De todo esto se ocupará el capítulo primero. Tras aclarar algunos conceptos básicos y terminológicos procedemos a recorrer, a través de los pioneros del movimiento historicista, algunos hechos y avances significativos en la evolución del movimiento durante el siglo XX. También expondremos las distintas corrientes a favor y en contra de este tipo de práctica para después analizar cómo todas estas discusiones han sido recibidas en España. La primera parte termina con el estudio del nacimiento y expansión de dos disciplinas claves para nuestra Tesis Doctoral: *performance practice* y *performance analysis*.

La segunda parte de la Tesis incluye los capítulos del 3 y 4. En ella se procede a una contextualización histórica del objeto de estudio. El tercer capítulo se centra en el estudio social de la ciudad de Granada durante el siglo XVI atendiendo a factores como su población, el urbanismo, la sociedad, la economía o su gobierno, entre otros. También nos aproximamos al nacimiento de la Catedral de Granada y el desarrollo de la vida religiosa durante el siglo XVI. Se resumen el proceso constructivo de la obra arquitectónica de la Catedral, la vida eclesiástica, las instituciones religiosas y educativas y otras instituciones como hospitales, hermandades y cofradías, en las que tendrán cierto protagonismo las capillas musicales. El capítulo cuarto se aproxima más al objeto de estudio y se centra en el funcionamiento de la capilla musical de la Catedral de Granada: desde sus orígenes hasta su conformación y afianzamiento, así como sus principales protagonistas. Termina esta segunda parte poniendo en contexto el modelo de funcionamiento de la capilla musical de la Catedral de Granada con el resto de las catedrales vecinas.

La tercera y última parte de esta Tesis Doctoral se centra en la propuesta interpretativa. Una vez enmarcado este trabajo en su contexto y musicológico e histórico, proponemos un modelo de interpretación musical basado en las dos primeras partes del trabajo. Así, el capítulo quinto pretende localizar los grupos españoles actuales de polifonía religiosa de nuestro país y analizar sus propuestas interpretativas. Tras el estudio y reflexión sobre posibles líneas de interpretación

generales, en el capítulo sexto lanzamos nuestra propia propuesta basándonos en la información contenida en las fuentes primarias.

Estado de la cuestión

Existen numerosas publicaciones a nivel internacional sobre la interpretación de la música del Renacimiento⁵. Esta visión cambia cuando nos centramos solo en la música española y desaparece casi por completo cuando se trata del denominado “canto a facistol”. Esta expresión era utilizada para distinguir la polifonía del canto llano –o canto gregoriano–. En la celebración de la misa y los oficios, se alterna la práctica de ambos tipos de canto, que a veces se llevaban a cabo en sitios distintos, pero por lo general dentro del coro de la catedral. Cuando se interpretaba la polifonía, los ministriles y cantores especializados debían subir a una tribuna elevada y situarse en torno a único facistol –más pequeño que el gran facistol situado en el centro del coro destinado a los grandes cantorales de canto llano– donde se encontraba la fuente desde donde se interpretaba. Con el paso del tiempo, se irá asociando el canto de la polifonía con la práctica de cantar juntos en torno al facistol.

Esta Tesis tiene una doble vertiente: la historicista y la interpretativa. Sobre la primera de ellas, existe gran cantidad estudios y tesis sobre las capillas musicales de las catedrales españolas en general⁶ y la de Granada en particular⁷. Pero en la vertiente interpretativa, resulta mucho más complicado encontrar propuestas concretas o artículos científicos. Esto se debe a que, en España,

5. Por citar algunas obras representativas claves en nuestro trabajo: Colin Lawson y Robin Stowell, *La interpretación histórica de la música: una introducción*, trad. Luis Carlos Gago Bádenas (Madrid: Alianza Editorial, 2005). Thurston Dart, *The Interpretation of Music* (Nueva York: Harper & Row, 1963). Kenneth Kreitner, ed., *Renaissance Music, The library essays on music performance practice* (Londres: Routledge, 2011). Bruno Turner, «Palestrina y la interpretación de la música antigua», *Scherzo: Revista de música*, IX/83 (abril 1994): *Palestrina y Lasso, viaje a los orígenes*, 9, n.º 83 (abril de 1994): 110-12. Stanley C. Boorman, *Studies in the Printing, Publishing, and Performance of Music in the 16th Century* (Aldershot: Ashgate, 2005). Peter Phillips, «Performance Practice in 16th-Century English Choral Music», *Early Music*, 6, n.º 2 (1 de abril de 1978): 195-99, <https://doi.org/10.1093/earlyj/6.2.195>. Audrey Ekdahl Davidson, *Aspects of Early Music and Performance*, ed. Clifford Davidson, AMS Studies in Music (Nueva York: AMS Press, 2008).

6. Como obra referente y resumen de todas ellas debemos citar el estudio de José López-Calo, *La música en las catedrales españolas*, Colección Música hispana 17 (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012). Para profundizar en la música de las catedrales andaluzas, ver nota a pie n.º 354.

7. Los principales estudios son: José López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols. (Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1963). Pilar Ramos López, *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, 2 vols. (Granada: Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura y Juventud, 1994).

la corriente internacional sobre estudios performativos –muy desarrollada en otros países– es aún muy incipiente⁸.

En cuanto a los estudios sobre la música en la Catedral de Granada se han investigado aspectos como los libros de coro⁹, los seises¹⁰, los órganos¹¹, los ministriles¹², etc. El catálogo del archivo musical de la Catedral de Granada fue realizado por el padre López-Calo¹³. Este archivo consta de tres fondos principales: el Archivo Histórico, el Archivo de la Capilla de Música y el Archivo de Nuevas Adquisiciones. El primero de ellos contiene los cantorales de polifonía, los libros manuales y composiciones en papeles sueltos.

Para contextualizar nuestro objeto de estudio, se ha realizado una exposición extensa del contexto histórico y social de la ciudad de Granada, con el cambio que supuso la conquista y

8. Sobre este tema consultar: Juan Ignacio Rodrigo Herrera, «*Performance practice y performance analysis: hacia un estado de la cuestión en España*», *Música Oral del Sur*, n.º 17 (diciembre de 2020): 147-87.

9. María Angustias Álvarez Castillo, «Los escritores de libros de coro de la Catedral de Granada», *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, n.º 20 (1995): 29-40. María Angustias Álvarez Castillo, «La miniatura de los corales de la Catedral de Granada: estudio y catalogación» (Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada, 1979).

10. María del Pilar Bertos Herrera, *Los seises en la Catedral de Granada*, Caja Provincial de Ahorros de Granada, Colección «H» Serie, Historia (Granada, 1988). María del Pilar Bertos Herrera, «La indumentaria de los seises de la Catedral de Granada», en *II Congreso de folklore andaluz, danza, música e indumentaria tradicional, Sevilla 1988*, 1ª ed. (Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998), 71-76.

11. Leonardo Fernández Dávila, *Memoria, y nominacion de los registros, con que se construyeron los organos de la Santa Iglesia Metropolitana de Granada... y assimismo de aquellos registros, que se han transmutado por duplicados en otros especiales, y de mayor armonía, con motivo de averse apeado, limpiado, aumentado y corregido este año de 1766*, Edición facsímil (Granada: Imprenta de la Sma.Trinidad, 1766), <http://archive.org/details/HRA019318>. Juan Ruiz Jiménez, *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*, Colección Clave (Granada: Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura y Juventud: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995). Juan Ruiz Jiménez, «Los órganos», en *El libro de la Catedral de Granada*, coord. Lázaro Gila Medina, vol. 2 (Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005). Juan Ruiz Jiménez, «Introducción de los registros partidos en la diócesis de Granada», en *Actas del I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI: Los instrumentos musicales en el siglo XVI* (Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997), 207-26.

12. Juan Ruiz Jiménez, «Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento “extravagante” y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad», *Anuario musical*, n.º 52 (1997): 39-76. La Danserye, «*Yo te quiere matare*». *Ministriles en la ciudad de Granada: Ms. 975 de la Biblioteca Manuel de Falla*, CD (Sevilla: Lindoro NL3019, 2013).

13. José López-Calo, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*, 3 vols., La música en las catedrales andaluzas Serie 1, Catálogos (Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991). Es un catálogo desfasado que presenta importantes problemas metodológicos y lagunas en la atribución de las obras, además de carecer de estudio musicológico previo. Actualmente, el musicólogo Gonzalo Roldán se encuentra en el proceso de re-catalogación tras la importante reforma que ha sufrido el edificio que alberga el fondo documental de la Catedral de Granada.

cristianización de la ciudad, atendiendo a factores como la demografía¹⁴, la repoblación¹⁵, la transformación urbana de la ciudad¹⁶, las nuevas relaciones sociales¹⁷, el proceso de conversión al cristianismo¹⁸, la economía¹⁹, el nuevo gobierno de la ciudad²⁰, etc. Todo esto nos da una visión global que nos permite entender mejor el contexto musical en el que se desenvuelven los músicos de la capilla catedralicia. Para acercarnos aún más al objeto de estudio, nos adentramos en la historia eclesiástica, desde el nacimiento y configuración de la provincia granadina hasta el proceso constructivo de la catedral²¹, así como otras instituciones religiosas como las hermandades o cofradías²², en las que los músicos también realizaron una importante labor.

14. Miguel Ángel Ladero Quesada, «Datos demográficos sobre los musulmanes de Granada y Castilla en el siglo XV», *Anuario de estudios medievales*, n.º 8 (1973): 481-90. Leopoldo Torres Balbás, «Esquema demográfico de la ciudad de Granada», *Al-Andalus*, 21 (1956): 131-46.

15. Manuel Barrios Aguilera, «La primera repoblación de Granada», en *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V: Congreso internacional, Barcelona 21-23 de febrero de 2000*, vol. 2 (Barcelona: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 335-58. Ángel Galán Sánchez y Rafael Peinado Santaella, *Hacienda regia y población en el Reino de Granada la geografía morisca a comienzos del siglo XVI* (Granada: Universidad de Granada, 1997). Rafael Gerardo Peinado Santaella, «Un espacio aristocrático: propiedad, formas de explotación de la tierra y poblamiento en el sector occidental de la Vega de Granada, a finales de la Edad Media», *Fundamentos de antropología*, n.º 6-7 (1997): 232-44.

16. José Antonio Vilar Sánchez, «Transformaciones en Granada tras su conquista por los Reyes Católicos», en *L'invention de la ville dans le monde hispanique (XIe-XVIIIe siècle). Colloque international* (París: Université Paris-Sorbonne, 2016), 30 pp. Joaquín Bosque Maurel, *La creación del patrimonio cultural de la ciudad de Granada* (Granada: Universidad de Granada, 2011).

17. Enrique Pérez Boyero, *Moriscos y cristianos en los señoríos del reino de Granada (1490-1568)* (Granada: Universidad de Granada, 1997). Enrique Soria Mesa, *Señores y oligarcas: los señoríos del reino de Granada en la Edad Moderna* (Granada: Universidad de Granada, 1997). Enrique Soria Soria Mesa, «Los judeoconversos granadinos en el siglo XVI. Nuevas fuentes, nuevas perspectivas», en *Estudios sobre iglesia y sociedad en Andalucía en la Edad Moderna*, de Antonio Luis Cortés Peña (Granada: Universidad de Granada, 1999), 101-9. Rafael Benítez Sánchez-Blanco, «Las relaciones moriscos-cristianos viejos: entre la asimilación y el rechazo», en *Disidencias y exilios en la España moderna: Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna* (coord. por Antonio Mestre, Enrique Giménez López), vol. 2 (Alicante: Servicio de Publicaciones, 1997), 335-46. Francisco de Paula Valladar y Serrano y Juan Manuel Barrios Rozúa, *Guía de Granada: historia, descripciones, artes, costumbres, investigaciones arqueológicas*, Archivum 84 (Granada: Universidad de Granada: Comares, 2000).

18. Rosa María Guerrero Salado, «Títulos y expedientes de genealogía y limpieza de sangre de la Catedral de Granada», *Hidalguía*, n.º 237 (1993): 197-288. Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, *Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría* (Madrid: Alianza, 1993).

19. María Carmen Trillo San José, *La Alpujarra antes y después de la conquista castellana* (Granada: Universidad de Granada, 1994). Galán Sánchez y Peinado Santaella, *Hacienda regia y población en el Reino de Granada la geografía morisca a comienzos del siglo XVI*.

20. Manuel Barrios Aguilera y Rafael Gerardo Peinado Santaella, *Historia del Reino de Granada: la época morisca y la repoblación (1502-1630)*, vol. 2 (Granada: Universidad de Granada, 2000).

21. Earl E. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español* (Granada: Universidad de Granada: Excm. Diputación Provincial de Granada, 1990).

22. Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, «Orígenes de las cofradías penitenciales granadinas: la fundación de

Tras la fundamentación histórica y su contextualización nos adentramos en la búsqueda de las fuentes musicales que arrojen luz sobre la interpretación histórica. Para esto nos acercamos a los tratados teóricos musicales que nos aportan información sobre la interpretación²³. Estos han sido un pilar fundamental para sustentar nuestra propuesta performativa, que conformará la tercera parte de nuestra Tesis. Gracias a las nuevas tecnologías de la información, hoy tenemos la oportunidad de acceder a los facsímiles digitalizados de los tratados más importantes, lo que ha sido de gran utilidad en nuestra investigación.

Los estudios sobre *performance practice* y *performance analysis* aparecen en la segunda mitad del siglo XX y suponen una nueva forma de epistemología que sitúa a la interpretación como objeto de estudio en sí misma. A nivel internacional son disciplinas bien desarrolladas²⁴. Otro

la Vera Cruz», en *Iglesia y sociedad en el reino de Granada (ss. XVI-XVIII)* (Granada: Universidad de Granada, 2003), 357-73. Amalia García Pedraza y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, «Cofradías y moriscos en la Granada del siglo XVI (1500-1568)», *Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna, Alicante, 27-30 de mayo de 1996*, 2 (1997): 377-92, <https://doi.org/10.20350/digitalCSIC/11010>. Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, «Las cofradías de penitencia de Granada en la Edad Moderna», *Gazeta de Antropología*, n.º 11 (junio de 1995), http://www.ugr.es/~pwlac/G11_12Miguel_Lopez_Munoz.html.

23. Los principales tratados teóricos musicales que se han usado en este trabajo son: Costanzo Antegnati, *L'arte organica* (Brescia, 1608). Adriano Banchieri, *La cartella musicale* (Venecia: Giacomo Vincenti, 1614), [https://imslp.org/wiki/Cartella_musicale_\(Banchieri%2C_Adriano\)](https://imslp.org/wiki/Cartella_musicale_(Banchieri%2C_Adriano)). Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de Leon, 1555), <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046174>. Pietro Cerone, *El melopeo y maestro*, (Nápoles: Giovanni Battista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613), [https://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_\(Cerone,_Pietro\)](https://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_(Cerone,_Pietro)). Franchinus Gaffurius, *Theorica musicae* (Milán: Philippium Mantegatium, 1492), [https://imslp.org/wiki/Theorica_musicae_\(Gaffurius,_Franchinus\)](https://imslp.org/wiki/Theorica_musicae_(Gaffurius,_Franchinus)). Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina* (Venecia: Silvestro Ganassi, 1543), [https://imslp.org/wiki/Lettione_seconda_\(Ganassi,_Silvestro\)](https://imslp.org/wiki/Lettione_seconda_(Ganassi,_Silvestro)). Giovanni Camillo Maffei, *Discorso della voce* (Nápoles: Raymundo Amato, 1562), [https://imslp.org/wiki/Delle_lettere_del_Sr._Gio._Camillo_Maffei_da_Solofra_\(Maffei%2C_Giovanni_Camillo\)](https://imslp.org/wiki/Delle_lettere_del_Sr._Gio._Camillo_Maffei_da_Solofra_(Maffei%2C_Giovanni_Camillo)). Georg Quitschreiber, *De Canendi elegantia* (Jena, 1598). Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz* (Roma: Valerio y Luigi Dorico, 1553), <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/202423>. Tomás de Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasía* (Valladolid: Francisco Fernández de Cordova, 1565), [https://imslp.org/wiki/Arte_de_Ta%C3%B1er_Fantasia_\(Santamar%C3%ADa%2C_Tom%C3%A1s\)](https://imslp.org/wiki/Arte_de_Ta%C3%B1er_Fantasia_(Santamar%C3%ADa%2C_Tom%C3%A1s)). Arnolt Schlick, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (Mainz: Peter Schoeffer, 1511). Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, vol. III (Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1618), [https://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_\(Praetorius,_Michael\)](https://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael)). Pietro Aaron, *Thoscanello de la musica* (Venecia: Marchio Sessa, 1523), [https://imslp.org/wiki/Thoscanello_de_la_musica_\(Aron%2C_Pietro\)](https://imslp.org/wiki/Thoscanello_de_la_musica_(Aron%2C_Pietro)). Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla prattica moderna* (Roma: Antonio Barre, 1555). Lodovico Zacconi, *Prattica di musica* (Venecia: Bartolomeo Carampello, 1596), [https://imslp.org/wiki/Prattica_di_musica_\(Zacconi,_Ludovico\)](https://imslp.org/wiki/Prattica_di_musica_(Zacconi,_Ludovico)).

24. Destacamos los siguientes textos sobre *performance*: Stanley C. Boorman, *Studies in the Printing, Publishing, and Performance of Music in the 16th Century* (Aldershot: Ashgate, 2005). Howard Mayer Brown y Stanley Sadie, *Performance Practice* (Basingstoke: Macmillan, 1989). Howard Mayer Brown, «Pedantry or Liberation? A Sketch of The Historical Performance Movement», *Authenticity and Early Music: A Symposium*, 1988, 27-56. John Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance* (London: Cambridge University Press, 2002). Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance* (Nueva York: Oxford University Press, 2014). Will Crutchfield, «Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals», *Authenticity and Early Music: A Symposium*, 1988, 19-26. Audrey Ekdahl Davidson, *Aspects of Early Music and Performance*, ed. Clifford Davidson, AMS Studies in Music (New York: AMS Press, 2008). Jonathan Dunsby, «Performance»,

aspecto destacable en los discursos a favor y en contra de los movimientos de interpretación historicista es la idea de la “autenticidad”, que ocupará un apartado propio en nuestro estudio²⁵. En España, como veremos, los estudios sobre *performance practice* están empezando de manera tímida²⁶. A diferencia de otros países, aquí no encontramos interés por los estudios performativos hasta la primera década del siglo XXI²⁷. Por otra parte, son pocos los trabajos que pasan de la

en *Oxford Music Online* (Nueva York: Oxford University Press, 2001). Bruce Haynes, *The End of Early Music: a Period Performer's History of Music For The Twenty-first Century* (Nueva York: Oxford University Press, 2007). Roland Jackson, *Performance Practice: a Dictionary-Guide for Musicians* (Nueva York: Routledge, 2005). Margaret Kartomi, «Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research», *Musicology Australia* 36, n.º 2 (2014): 189-208. Peter Kivy, «On the Historically Informed Performance», *The British Journal of Aesthetics* 42, n.º 2 (2002): 128-44. Peter Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Cornell University Press, 1995). Barthold Kuijken, *The Notation is Not The Music: Reflections on Early Music Practice and Performance*, Publications of the Early Music Institute (Bloomington, Indianápolis: Indiana University Press, 2013). Colin Lawson y Robin Stowell, *The Historical Performance of Music: an Introduction*, Cambridge handbooks to the historical performance of music (Nueva York: Cambridge University Press, 1999). Josef Mertin, *Early Music: Approaches to Performance Practice*, Da Capo Press music reprint series (New York: Da Capo, 1986). Peter Phillips, «Performance Practice in 16th-Century English Choral Music», *Early Music* 6, n.º 2 (1 de abril de 1978): 195-99.

25. Sobre la “autenticidad” destacamos: Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. John Butt, «Authenticity», en *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2001), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046587>. Robert Donington, «The Present Position of Authenticity», *Performance Practice Review* 2, n.º 2 (1989): 117-25. Robert Donington, «Authenticity in Music», *Early Music XVII*, n.º 3 (1 de agosto de 1989): 419-20. Donald J. Grout, «On Historical Authenticity in the Performance of Old Music», en *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison* (Cambridge: Department of Music, Harvard University, 1957), 341-47. Dorotyya Fabian, «The Meaning of Authenticity and the Early Music Movement: A Historical Review», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 32, n.º 2 (2001): 153-67. Christopher Hogwood, «Authentizität ist Nicht Akademismus; Ein Gespräch mit Hogwood, entrevistado por Gerhard Persche, *Opernwelt* 25, trad. John Kehoe, 1984. Julian Horton, «Authenticity and Performance Practice - A Recovery Mission to Rescue a Violated Term», *Scribd*, s. f., 21. Nicholas Kenyon, *Authenticity and Early Music: A Symposium* (Oxford University Press, 1988). Daniel J. Leech-Wilkinson *et al.*, «The Limits of Authenticity: A Discussion», *Early Music* 12, n.º 1 (febrero de 1984): 3-25. Raymond Leppard y Reinhard G Pauly, *Authenticity in Music* (Portland, Or.: Amadeus Press, 1988). Lewis Lockwood, «Performance and “Authenticity”», *Early Music* 19, n.º 4 (noviembre de 1991): 501-6. John Roeder, «Musical Authenticity: Annotated Bibliography», *Interpares* 2 Proyecto, 2004, 5. John Spitzer, «Authenticity», en *The New Harvard Dictionary of Music* (Cambridge: Ed. Don Michael Randel, 1986). Richard Taruskin, «The Authenticity Movement Can Become a Positivistic Purgatory, Literalistic and Dehumanizing», *Early Music* 12, n.º 1 (1984): 3-12. Richard Taruskin, «The Pastness of the Present and the Presence of the Past», *Authenticity and Early Music*, 1988, 137-207. Richard Taruskin, «The Limits of Authenticity: a Contribution», en *Text and Act. Essays on Music and Performance* (Nueva York: Oxford University Press, 1995), 392.

26. Por citar algunos autores españoles que han comenzado a desarrollar una literatura significativa sobre el tema: Alejandro L. Madrid, «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?», *Revista Transcultural de Música*, 2009, <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>. Javier Marín-López, «Investigar la performance», *Revista de Musicología XXXIX*, n.º 1 (2016): 11-16.

27. En este contexto hay que destacar el congreso internacional organizado por la Universidad Internacional de Andalucía –UNIA–celebrado en 2016 en la sede Antonio Machado con el título “Musicología aplicada al concierto: los estudios sobre *performance* en acción”.

teoría a la práctica o del papel a la música²⁸. Sirva, pues, esta Tesis como un pequeño aporte y una propuesta para no quedarse en lo teórico y darles una orientación práctica a los trabajos musicológicos y así poder ofrecer fundamentos científicos a los músicos que deseen recuperar e interpretar la música del siglo XVI desde una perspectiva histórica.

Fuentes bibliográficas y documentales

Para la realización de esta Tesis nos hemos servido de una importante cantidad de fuentes primarias. Principalmente nos hemos servido de los documentos que conforman el archivo catedralicio granadino. El documento fundacional con el que se inicia la vida de la Catedral de Granada es la Erección²⁹. En él se recoge la institución de las prebendas, capellanías, acólitos y demás oficios con sus remuneraciones, derechos y obligaciones. El documento original se encuentra en el Archivo General de Simancas, pero existen diversas copias que se han venido realizando con el paso de los siglos –sin diferencias significativas– hasta el siglo XIX.

Otro documento importante en nuestro estudio es la denominada Consueta, que regula el funcionamiento de la vida eclesiástica de la Catedral.³⁰ Al igual que la Erección, es una fuente administrativa relevante; aunque en ocasiones las prácticas no se corresponden a lo descrito en ella, debemos de tenerla siempre como referencia. La Consueta no es un documento cerrado y es frecuente que los distintos arzobispos que se suceden en la Catedral con el paso de los años modifiquen algunos aspectos o incluso añadan nuevas partes, como los estatutos. Tal es el caso del *Estatuto y dotación de Maitines y misas del arzobispo don Antonio de Rojas*, que modificará

28. Como estudios sobre la puesta en práctica de una reconstrucción musical con carácter historicista citamos: Antonio Ezquerro y Marian Rosa Montagut, «Del archivo al concierto: un itinerario para la recuperación teórica y práctica del Barroco musical hispánico», *Anuario Musical*, n.º 68 (2013): 169-202. Luis Antonio González Marín, «Acerca de la recuperación de Venus y Adonis, de José de Nebra», *Cuadernos de Investigación Musical* (Ejemplar dedicado a: Estudios sobre el Patrimonio Musical Hispánico), n.º Extra 6 (2018): 115-55.

29. Para nuestro estudio se ha consultado la copia de 1802: *Erección de la Iglesia Metropolitana de la ciudad de Granada, dignidades y prebendas de ella, y de todas las demas Iglesias colegiales y parroquiales de su Arzobispado, abadias, beneficios, y sacristias dél. Hecha en virtud de Bulas de la Santidad de Inocencio Octavo* (Granada: Imprenta de las herederas de Don Nicolás Moreno, 1803), <https://digibug.ugr.es/handle/10481/75463>.

30. «Las buenas y laudables costumbres que se guardan en la iglesia de Granada y en el coro de ella» (Granada, 1509), ACG, fondo de libros, n.º 17, <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Consueta%20de%20la%20Santa%20Iglesia%20de%20Granada%20%20%20qls/Catedral%20de%20Granada/qls/bdh0000012996;jsessionid=27AA736A0B08D545806264E45001051F>.

la dotación económica de las misas y maitines, además de remediar de los abusos cometidos por las faltas en el reple o partitur³¹.

Para contextualizar nuestro objeto de estudio y obtener nueva información se trabajó durante tres años en el Archivo de la Catedral de Granada –ACG– en el vaciado de las Actas Capitulares –AACC– y los Libros de Cuentas, desde su configuración en 1519 hasta 1566. Los libros de Actas Capitulares de la Catedral de Granada han sido una fuente fundamental para el estudio del funcionamiento de la institución eclesiástica en general y de la capilla musical en particular. Los tomos I a XI cubren el todo el siglo XVI, desde 1510 hasta 1599³²; están escritos en letra humanística, salvo el primer tomo escrito en cortesana –ver Tabla 1. Para esta Tesis se ha realizado un vaciado completo de los cinco primeros tomos, que abarcan hasta 1566³³. El trabajo se vio interrumpido por el cierre del archivo catedralicio por obras urgentes de conservación en la estructura del edificio que amenazaba ruina³⁴.

31. Este estatuto se incorporará a la Consueta; está en pergamino y encuadernado en ella y será considerado como parte de la Consueta. Se redactó en 1518 y se firmó en Ávila el 14 de marzo de 1519 y su copia definitiva es de 1523.

32. No hay constancia de actas desde 1492 a 1510, primeros años de la configuración de la nueva provincia eclesiástica, que nos hubiera dado más noticias sobre la contratación de músicos *exprofeso*.

33. Musicalmente aportan poca información, pero si nos dan noticias referentes a permisos, sueldos, pleitos, recibimientos, libramientos, nombramientos, entre otros asuntos, lo que nos contextualiza y nos matiza los documentos que regulan la vida musical y el rito como la “Consueta” de la Catedral. Si se cumpliera todo exactamente como en ella se rige, las actas capitulares no estarían llenas de pleitos, de multas o de excepciones.

34. Durante nuestra investigación, el ACG sufrió una importante remodelación. Dos años han durado las obras para la rehabilitación y re-catalogación del nuevo archivo. La antigua catalogación fue realizada por Manuel Casares Hervás, *Archivo de la Catedral de Granada: Inventario* (Granada: Archivo Diocesano, 1965). Se trata de un libro descatalogado y lleno de errores, que en la copia del archivo contiene modificaciones hechas en apuntes a lápiz por el archivero de la Catedral don Antonio Muñoz Osorio. Durante los años 2019 a 2021 se realizaron obras de consolidación del edificio a nivel estructural y se aprovechó para reordenar y reubicar el archivo musical. La nueva catalogación del archivo ha sido realizada por la doctora Marisa García Valverde. Las fuentes musicales están aún siendo re-catalogadas por Gonzalo Roldán Heredia.

Tabla 1. Relación de los libros de AACC del ACG. Tabla de elaboración propia.

Libro	N.º de ff.	Años	Signatura	Observaciones
I	344	1510-1522	ACG, AACC, t. 1º	Muy incompleto, contiene actas sueltas, reales cédulas, etc.
II	369	1519-1542	ACG, AACC, t. 2º	
III	316	1543-1557	ACG, AACC, t. 3º	Estado de conservación muy malo, con muchas hojas en blanco o arrancadas
IV	278	1557-1564	ACG, AACC, t. 4º	
V	368	1565-1572	ACG, AACC, t. 5º	
VI	270	1573-1580	ACG, AACC, t. 6º	
VII	189	1580-1585	ACG, AACC, t. 7º	
VIII	369	1586-1592	ACG, AACC, t. 8º	
XIX	438	1592-1607	ACG, AACC, t. 9º	

Los libros AACC contiene datos referentes a la vida cotidiana de los miembros de la congregación granadina catedralicia: acuerdos, licencias, prohibiciones, libramientos, etc. Para nuestro estudio han sido de especial utilidad las noticias referentes a la contratación de músicos extravagantes para la celebración de algunas fiestas concretas, los permisos de cantores para ausentarse, la creación de las primeras plazas para los racioneros cantores, los intentos de contratación de ministriles fijos, la convocatoria de edictos para cubrir plazas vacantes, la búsqueda de niños cantores o la celebración de fiestas como la del “obispillo”, entre otras cuestiones³⁵. Prácticamente cada año se cambia de archivero; este debía ser contador y tenían que entregar las llaves a su sucesor. Con los diversos traslados de la nueva Catedral y su archivo y el cambio constante de los “guardianes de las escrituras” era frecuente la pérdida –fortuita o no– de documentación³⁶.

35. Las AACC del ACG fueron bien estudiadas por el padre López-Calo en su estudio sobre *La música en la Catedral de Granada*, por lo que no hemos encontrado información significativa que aporte grandes novedades al estudio del padre Calo. Nuestro objetivo al revisar las actas está más bien orientado a la búsqueda de datos que arrojaran luz sobre criterios interpretativos. Por otro lado, sí nos han servido para conocer el número de cantantes y ministriles que formaban la capilla musical, así como los problemas de funcionamiento.

36. Especialmente llamativa es la sesión capitular del 18 de abril de 1561, en la que se amenaza incluso con la excomunión a todos aquellos que posean documentación y no la devolvieren. ACG, AACC, t. 4º, fol. 116r.

Otra fuente catedralicia importante la conforman los Libros de Cuentas de la Catedral de Granada. Son cinco libros los que cubren el siglo XVI y contienen, sobre todo, pagos a los prebendados y capellanes de la Catedral por su participación en aniversarios, reparto de rentas, repartos a colegiales, cuentas del Colegio Eclesiástico, repartimiento de los maitines y enterramientos, etc. Estos nos dan información relativa al salario de los músicos, el número de componentes que tenía la capilla musical catedralicia y su actividad fuera de los compromisos normales de la catedral³⁷.

Los tratados teóricos musicales del siglo XVI han sido la base para el soporte teórico y la reconstrucción de una posible interpretación historicista que ofrecemos en la tercera parte de esta Tesis³⁸. Actualmente este tipo de fuentes bibliográficas están digitalizados y accesibles en Internet de manera gratuita. Esto ha facilitado mucho la consulta y, en su caso, la traducción o transcripción directa sin necesidad de acudir a traducciones ni estudios de terceros. A través de su lectura hemos desvelado prácticas interpretativas habituales que, en muchos casos, enmiendan las prácticas habituales que testimonian otras fuentes documentales. Además, libros de música impresos y manuscritos, inventarios, cartas, pinturas y grabados nos han proporcionado relevante información de carácter complementario.

Criterios para la transcripción de textos

Para la elaboración de esta Tesis se ha consultado una gran cantidad de documentos producidos en el siglo XVI. Muchos de ellos se encontraban en mal estado de conservación, debido a su antigüedad. Para la transcripción de los textos se ha optado por las siguientes premisas:

37. Se han perdido algunos de ellos y sobre el siglo XVI solo podemos rastrear los pagos de los años comprendidos entre 1531 y 1569.

38. Todas estas fuentes han sido consultadas en línea. Principalmente para este estudio hemos trabajado con Pietro Aaron, *Toscanello in musica* (Venecia, 1529). Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*; Antegnati, *L'arte organica*; Banchieri, *La cartella musicale*. Ludovico Fogliano, *Musica theorica* (Venecia, 1529); Cerone, *El melopeo y maestro*. Silvestro Ganassi, *Fontenegara* (Venecia, 1535); Gaffurius, *Theorica musicae*. Maffei, *Discorso della voce*. Mersenne, *Harmonie universelle*. Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*. Praetorius, *Syntagma Musicum*. Quitschreiber, *De Canendi elegantia*. [Bartolomé Ramos de Pareja, *Musica practica* \(Bologna: Baltasar de Hiriberia, 1482\), https://imslp.org/wiki/Musica_practica_\(Ramos_de_Pareja%2C_Bartolomeo\)](https://imslp.org/wiki/Musica_practica_(Ramos_de_Pareja%2C_Bartolomeo)). Francisco de Salinas, *De musica libri septem* (Salamanca, 1577), <https://www.bne.es/es/coleccion/partituras/tratados-musicales/francisci-salinae-burgensis>. Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasía*. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla prattica moderna*. Zacconi, *Prattica di musica*. Giuseppe Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* (Venecia: Francesco Senese, 1562), <https://www.cervantesvirtual.com/obra/le-istituzioni-harmoniche>.

- Se ha llevado a cabo una transcripción fiel al original.
- No se han corregido signos de puntuación.
- Se ha respetado de la ortografía original, salvo en los casos en los que se crea confusión en el texto.
- Se han desarrollado las abreviaturas para facilitar la comprensión.
- Se han respetado las cursivas y extranjerismos en las transcripciones de los tratados de imprenta.
- Se han completado las lagunas textuales de las fuentes indicando lo añadido entre corchetes [].

PARTE I

La recuperación e interpretación de la música del pasado: protagonistas y discursos

CAPÍTULO I: LA INTERPRETACIÓN HISTORICISTA: PASADO Y PRESENTE

¿Para qué interpretar una pieza antigua con criterios historicistas? Si los instrumentos que usamos hoy son evolución de los que se tocaron hace cientos de años, si son más perfectos, potentes, ágiles y afinados, etc. ¿es preferible usarlos cuando interpretamos piezas de épocas en las que esos instrumentos aún no existían? Hace cuatrocientos años no se usaba la afinación ni el temperamento que hoy tenemos estandarizado; ¿debemos emplearlo cuando interpretamos música de esa época?, ¿y la pronunciación del texto, que también ha cambiado y es objeto de múltiples variantes regionales y locales?, ¿voces de sopranos en vez de niños cantores en la polifonía religiosa del siglo XVI?, ¿y qué hay de la improvisación? Podríamos seguir haciendo preguntas y ninguna tendría una respuesta sencilla, cerrada o de verdad absoluta. Siempre habría algún “pero”, por mucho que nos acerquemos científicamente a la obra musical, su entorno, contexto, estética, instrumentos o técnica. En esta primera parte vamos a realizar una instantánea del tema que nos ocupa; para ello, retrocederemos a los orígenes del movimiento de interpretación historicista y a su evolución, acercándonos a las figuras más destacadas y a las obras bibliográficas que han sido un referente para establecer una evolución sintética del movimiento historicista. Luego destacaremos las distintas corrientes y los argumentos a favor y en contra. Por último, vamos a intentar plasmar un estado de la cuestión actual: ¿dónde se encuentra actualmente este movimiento?

1.1 Una breve historia de la interpretación historicista

En este apartado vamos a definir el concepto de interpretación historicista y expondremos los hitos más destacados de esta corriente musical desde los primeros precedentes hasta finales del siglo XX y. Tras reviar las distintas corrientes en torno a este fenómeno, nos detendremos a analizar las diferentes posturas en torno al concepto “de autenticidad”. Por último, nos centraremos en el caso español, repasando las aportaciones de algunos autores en este campo.

1.1.1. ¿Qué es la interpretación historicista?

La traducción del concepto *historical performance* es debatible y no está exenta de distintas interpretaciones. El término *performance* es de origen anglosajón, tiene problemas de traducción

al castellano y varía en función del contexto en el que se está usando. El *Grove Dictionary of Music and Musicians* señala que “en la tradición artística occidental, la interpretación musical es comúnmente entendida, y no es sorprendente, en algo así como la forma en la que las obras musicales se interpretan cobrando vida”¹. En el *Diccionario panhispánico de dudas* se desaconseja su uso, ya que existen palabras equivalentes en nuestra lengua, como “interpretación” o “ejecución”, si se aplica a la acción de interpretar una obra musical o un papel teatral². No es nuestro objetivo tomar parte en este debate, ya que entre los músicos y musicólogos se usa tanto el término anglófono *performance* como su traducción: interpretación. En el *Diccionario de la música* de Alianza Editorial se define la voz “historicismo” como la “tendencia que se preocupa del estudio de la música del pasado, especialmente de la música antigua, de sus técnicas interpretativas y principios estilísticos”³.

Habitualmente, cuando hablamos de una “interpretación musical historicista” –o *historical performance of music*–, nos referimos a la ejecución de una obra musical que pretende ser lo más fiel posible a la forma en que se hubiera interpretado cuando fue compuesta. No se trata de tocar una pieza desde una estética musical actual; se intenta que suene como pudo escucharla el público coetáneo a la propia obra. Para realizar este proceso hay que tener en cuenta factores muy diversos como la época, el estilo, los instrumentos, la técnica, la pronunciación –en el caso de la música vocal–, etc.

Aunque esta tendencia no es exclusiva de la segunda mitad del siglo XX, sí se aprecia en este periodo un creciente interés por esta corriente interpretativa. Durante los últimos doscientos años han surgido escuelas, intérpretes, teóricos, lutieres y editores que han aportado sus posturas

1. “In the Western art tradition, musical performance is commonly understood, and not surprisingly, in something like the way that are the works of music that performance brings to life”. Jonathan Dunsby, «Performance», en *Grove Music Online* (Nueva York: Oxford University Press, 2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43819>.

2. «Performance». Voz inglesa usada con frecuencia en español, especialmente en los países de América del Sur. Es anglicismo evitable, pues en todos los casos pueden encontrarse términos españoles de sentido equivalente: [...] b) Se usa con frecuencia en el mundo del espectáculo para designar la acción de actuar o interpretar un papel o una pieza musical; [...] debe sustituirse por los términos españoles actuación o interpretación. También es innecesario su empleo con el sentido de ‘representación (de teatro, danza, etc.)’: [...] en estos casos puede sustituirse el anglicismo por los términos españoles espectáculo o representación. RAE, «performance», en *Diccionario panhispánico de dudas* (Madrid: Real Academia Española, 2005), <https://www.rae.es/dpd/performance>.

3. Alberto González Lapuente, «Historicismo», en *Diccionario de la Música* (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 242.

teóricas, generándose gran cantidad de bibliografía sobre el tema. Los posicionamientos a favor o en contra de esta práctica han favorecido una serie de discursos que han reflexionado y propuesto distintas soluciones o vertientes interpretativas, a veces complementarias y en otras ocasiones opuestas. Hay que destacar también que el creciente interés y el desarrollo del *revival* –término muy usado en el contexto de la recuperación de la música antigua y que se traduce como “resurgir” o “revivir”– ha sido posible gracias al desarrollo de la musicología y la investigación de archivos⁴.

Podemos asegurar que casi la totalidad de los estudios literarios que confieren a esta materia provienen de países anglosajones. En nuestro país es incipiente el interés por la literatura performativa y solo unos pocos autores se han interesado por ella y han publicado artículos y libros que aportan algo nuevo o relevante a esta disciplina. Es por ello que, desde los años 80 del siglo pasado, los autores a los que nos referiremos en más de una ocasión como iniciadores y más representativos de esta corriente son: Thurston Dart, John Butt, Nicholas Cook, Bruce Haynes, Peter Kivy, Harry Haskell, Colin Lawson, John Rink, Christopher Small y Richard Taruskin. Sus obras han dado lugar al nacimiento y desarrollo de una nueva disciplina: la *performance analysis* y serán citadas continuamente en este trabajo.

1.1.2. Los pioneros: historia y evolución de la interpretación historicista hasta el siglo XX

El estudio de los pioneros en esta materia es también el estudio de las distintas corrientes interpretativas surgidas, sobre todo, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. En este apartado vamos a remontarnos a los primeros pasos de esta corriente que pretende recuperar la música del pasado con cierto rigor científico.

En realidad, la vuelta, recapitulación o revisión de las obras del pasado siempre ha existido en la historia de la música. Cronológicamente, vamos a citar algunos hechos relevantes que pueden considerarse representativos y que constituyen ejemplos de que la música del pasado siempre ha estado en permanente actualización y ha sido tomada en cuenta en cada presente histórico. Por tanto, hablar de pioneros en esta materia puede llevar a equívocos si consideramos que el

4. Dinko Fabris, «El revival de la música antigua en Europa y el papel de la musicología», *Boletín música: Revista de música latinoamericana y caribeña*, n.º 33 (octubre de 2012): 3-15.

interés por la interpretación de obras del pasado ha existido, de manera consciente, desde al menos el siglo XVIII.

Si hay que indicar un sitio para comenzar esta historia, nos remontaríamos a Inglaterra a comienzos del siglo XVIII. Allí se organizaban conciertos de música religiosa inglesa del pasado, y también era habitual escuchar obras de otros compositores barrocos. En 1726 se funda en Londres la *Academy of Ancient Music*⁵. Es la primera gran institución fundada para poner en valor música del pasado, aunque –como era común en la época– se trataba más de un grupo de filántropos que no buscaban un beneficio económico; un círculo de fieles aficionados. El surgimiento de esta institución es síntoma de una puesta en práctica anterior que dará como resultado el nacimiento de esta sociedad. Entre 1776 y 1848 se celebran periódicamente en Londres los *Concerts of Ancient Music*, también conocidos como *The Ancient Concerts* o *The King’s Concerts*. En ellos se interpretaba regularmente música religiosa antigua inglesa, además de obras de Purcell, Haendel y Corelli⁶. Así, en 1784 se celebró la “Conmemoración Haendel”, que

*se convirtió en una celebración nacional celebrada principalmente en la Abadía de Westminster, con enormes fuerzas corales y orquestales reunidas de toda Gran Bretaña. Las tres actuaciones previstas [...] se ampliaron a cinco con repeticiones de los dos conciertos de la Abadía*⁷.

La moda Händel recorre Europa. En 1789 W. A. Mozart re-orquesta varias de sus obras, entre ellas *Messiah*⁸. Ya en el siglo XIX, R. G. Kiesewetter fundó un coro en 1816 que se especializó en el repertorio olvidado y realizó interpretaciones con intenciones historicistas, aplicando los

5. La primera *Academy of Ancient Music* fue fundada en Londres en 1726 con el propósito de estudiar y tocar la música antigua que tuviera al menos un siglo de vida. Los directores de la academia fueron Johann Christoph Pepusch –a partir de 1735 en adelante–, Benjamín Cooke y Samuel Arnold –desde 1789 en adelante–.

6. Lawson y Stowell, *La interpretación histórica de la música*, 18.

7. “... it turned into a national celebration held mainly in Westminster Abbey, with huge choral and orchestral forces collected from all over Britain. The three planned performances [...] were extended to five with repeats of the two Abbey concerts”. La conmemoración de Händel o festival Händel –en inglés *Haendel Commemoration* y *Haendel Festival*– tuvo lugar en la Abadía de Westminster en 1784, para conmemorar el vigesimoquinto aniversario de la muerte del compositor Georg Friedrich Haendel en 1759. La conmemoración la organizó John Montagu y los *Concerts of Ancient Music*. Véase Anthony Hicks, «Handel [Händel, Hendel], George Frideric», en *Grove Music Online* (Oxford University Press), accedido 9 de septiembre de 2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040060>.

8. Sabemos que Mozart revisó completamente cuatro piezas de Handel: *Acis y Galatea* (1788), *El Mesías* (1789), *Alexander’s Feast* y la *Oda a Santa Cecilia* (1790); también *Judas Maccabeus*, dada por perdida, pero aparecida recientemente en Halifax, Gran Bretaña.

hallazgos de su propia investigación histórica sobre la música del pasado⁹. Una fecha emblemática para el desarrollo de la corriente de interpretación historicista será el 11 de marzo de 1829. Ese día Felix Mendelssohn-Bartholdy interpreta la *Pasión según San Mateo* BWV 244 de J. S. Bach, en un arreglo propio. Fue un paso más en el proceso de la recuperación historicista y, aunque su deseo fue acercarse a la interpretación original, es bien sabido que los cambios fueron notables por la falta de instrumentos originales, siendo sustituidos por los modernos, además de otras licencias interpretativas. Poco tiempo después, en 1832 el compositor francés François-Joseph Fétis funda sus Conciertos Históricos en el Conservatorio de París¹⁰. Estos conciertos tendrán fama internacional y serán ampliamente celebrados y seguidos, incluso por los círculos intelectuales de otros países. Así ocurrirá en España¹¹ y Portugal¹². Son considerados, por muchos, como el inicio de la recuperación moderna de la música antigua por su repercusión internacional. En este contexto, las Exposiciones Universales se convierten en un medio de difusión internacional

9. Raphael Georg Kiesewetter (Holešov, 1773 – Baden bei Wien, 1850) es un escritor y músico checo, nacionalizado austriaco. Era empleado del Estado, musicólogo, músico y un apasionado coleccionista de obras musicales, ahora ubicadas en la Biblioteca Nacional de Austria. Fue miembro de numerosas academias científicas, como la Academia Real de las Artes y Ciencias de los Países Bajos. Entre sus obras más importantes se encuentran *Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1840), *Die Musik der Araber* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1842), *Ueber die Octave des Pythagoras* (Viena: Breitkopf & Härtel, 1848) y *Galerie alter Kontrapunktisten* (Viena: Breitkopf & Härtel, 1847). Véase Othmar Wessely, «Kiesewetter, Raphael Georg», en *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14998>.

10. François Joseph Fétis (Mons, 1784 – Bruselas, 1871) fue un músico y compositor belga, maestro de capilla del rey y director del conservatorio de música de Bruselas. Fundó en 1832 los “Conciertos Históricos”, con objeto de mantener siempre vivo el recuerdo y el interés de la música clásica. Compuso varias óperas, y un gran número de piezas de concierto, tanto vocales como instrumentales, misereres, misas y otras obras de música religiosa. Escribió numerosos tratados musicales. Katharine Ellis y Robert Wangermée, «Fétis, François-Joseph», en *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.013.60000200743>.

11. En una interesante crónica de la época, aparece publicada una crítica sobre estos Conciertos Históricos, donde se afirma: “... el público está también muy satisfecho de sí mismo, felicitándose por los progresos que ha hecho respecto del gusto é instrucción musical, y reconociendo que estos antiguos monumentos del arte que oye ahora con una mezcla de curiosidad y de placer, le habrían parecido hace diez años más bien extravagantes [*sic*] que agradables. Todo el mundo conviene, además, en que el buen efecto que producen las obras de los antiguos maestros ejecutadas en los conciertos históricos depende del modo ion que Mr. Fetis hace resaltar su mérito, tanto por la ejecución, como por el conjunto de las consideraciones técnicas y filosóficas á que sabe unirlos.” En: (no figura), «Conciertos históricos de Mr. Fetis... La música en el siglo XVIII», *Gazeta Musical de Madrid, redactada por una Sociedad de Artistas, bajo la dirección de d. Hilarión Eslava*, 1855, 70, [http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Gaceta%20musical%20de%20Madrid%20\(Madrid.%201855\)/qls/0003894964;jsessionid=86DAF2A30A22D0E87B0B5DA7B4AC4B65](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Gaceta%20musical%20de%20Madrid%20(Madrid.%201855)/qls/0003894964;jsessionid=86DAF2A30A22D0E87B0B5DA7B4AC4B65).

12. En el caso portugués, algunos de estos intérpretes serán invitados a dar distintos conciertos que serán muy seguidos por la prensa, sembrando la semilla de las primeras recuperaciones historicistas en este país. Véase Cristina Fernandes, «Michel’angelo Lambertini y la novedad de los “conciertos históricos” con instrumentos antiguos en Lisboa (1906): arqueología musical y cosmopolitismo», *Revista de Musicologia*, 42, n.º 1 (2019): 153-82.

donde se exhiben y presentan instrumentos antiguos e intérpretes que difunden un repertorio hasta ahora desconocido¹³.

A finales del siglo XIX nos encontramos con el primer nombre propio que pretende la restauración de la sonoridad musical del pasado: Arnold Dolmetsch (1858-1940)¹⁴. Se trata de una figura fundamental que, de una manera polifacética, comienza a buscar una sonoridad original de los instrumentos históricos. Para ello involucra a su familia para reconstruir instrumentos históricos, realizan conciertos y escribe libros. Todas estas actividades le convierten en la primera figura importante del siglo XX. Para muchos, es una figura clave y el verdadero iniciador de la interpretación historicista. Fue un pionero tanto en sus investigaciones sobre lutería como en su faceta como intérprete. También escribió un libro que sentará las bases de la recuperación musical historicista¹⁵. En 1925 funda el *International Dolmetsch Early Music Festival*. Tras él, sus discípulos Robert Donington y Marco Pallis continuarán con estudios y biografías de músicos del pasado. Aunque no fue músico, el Mayor Benton Fletcher “organizó encuentros-concierto en su propia casa”, que se convirtieron en “el verdadero centro en Londres de toda esta clase de música [...] abierto tanto a profesionales como aficionados, para *practice and performance*” antes de la primera Guerra Mundial¹⁶. Gracias a sus instrumentos se pudieron nutrir muchos estudios para la recuperación de las primeras copias de instrumentos históricos¹⁷. El nacimiento de escuelas populares –o instituciones de aficionados de la música antigua– se acelerará a finales

13. Sobre los conciertos históricos en las Exposiciones Universales, véase María Cáceres-Piñuel, «From Historical Concerts to Monumental Editions: The Early Music Revivals at the Viennese International Exhibition of Music and Theater (1892)», *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies*, Exploring Music Life in the Late Habsburg Monarchy and Successor States, n.º número especial (2021), <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/101>.

14. Para más información sobre Dolmetsch, véase Margaret Campbell, *Dolmetsch Family* (Oxford: Oxford University Press, 2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07949>.

15. Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of 17th- and 18th-Century Music*, Ernest Newman (Londres: Novello and Company, Ltd., 1915).

16. “Many others, like Benton Fletcher who made his house ‘the real London centre of all this kind of music [...] open to professionals as well as amateurs, for practice and performance’, were active before the Second World War”. Robert Leslie Barclay, «A Critical Analysis of Actions Taken Upon Historic Musical Instruments Through the Period of The Early Music Revival From The Beginning of the 20th Century to the 1990s» (Tesis Doctoral, The Open University, 1999), 3. <http://oro.open.ac.uk/18804/>.

17. Mayor George Henry Benton Fletcher (1866-1944) fue un coleccionista de instrumentos de teclado antiguos como virginales, clavicordios, clavicémbalos, espinetas y pianofortes. Sus instrumentos se encuentran estudiados en Mimi S. Waitzman y Terence R. Charlston, *Early Keyboard Instruments: The Benton Fletcher Collection at Fenton House* (Londres: National Trust, 2003).

del siglo XIX. El 15 de octubre de 1896 abre sus puertas la Schola Cantorum de París para recuperar la pureza de la música gregoriana y del Renacimiento italiano. Era sostenida por los más “modernos” compositores franceses del temprano siglo XX: Debussy, Satie, Honegger y Varèse. La Schola influyó en la creación de nuevas sucursales en las grandes ciudades de Francia e incluso en el extranjero –como la Schola Cantorum de Basilea–¹⁸. Mientras que en Alemania se extendían los *Collegia Musica* para la práctica de la música coral, Francia fue el país más activo en la programación de conciertos de música instrumental. También con la llegada del nuevo siglo comienzan a proliferar obras impresas que pretenden acercarse de una manera más científica a la recuperación e interpretación de la música del pasado con un carácter historicista. Todo este fenómeno irá acompañado por una creciente aparición de intérpretes que ponen su énfasis en el repertorio antiguo y que se convertirán en referentes para la interpretación histórica.

De forma paulatina se van produciendo algunos logros significativos que se aceleran con la llegada del siglo XX. El teólogo y organista Albert Schweitzer estudia y publica en 1908 una monografía sobre J. S. Bach¹⁹. En 1910 Francis Galpin²⁰ escribe el libro *Old English Instruments of Music: Their History and Character*²¹. Esta obra ejercerá una gran influencia en su época. Ese mismo año, la clavecinista Wanda Landowska solicita a la fábrica de pianos francesa Pleyel que construya un clavecín que estrenará en el Festival Bach de Breslau en 1912. Ese instrumento la acompañaría en muchos de sus conciertos por todo el mundo. Pronto se convertirá en una

18. Para profundizar en esta institución fundada por Vicent d’Indy, véase Alison Latham, ed., «Schola Cantorum», en *The Oxford Companion to Music*, Online-only edition (Oxford: Oxford University Press, 2011).

19. Albert Schweitzer fue un famoso organista en su tiempo, con reputación en gran parte de Europa [...] Siempre mantuvo un gran interés en la música de Johann Sebastian Bach. Desarrolló un estilo de interpretación simple que, según su parecer, era más cercano a lo que Bach había querido componer. Basó su interpretación principalmente en una nueva valoración de las intenciones religiosas en la obra de Bach. En su libro *Johann Sebastian Bach*, cuya última versión terminó en 1908, abogó por este nuevo estilo, que ha tenido gran influencia en la manera en la que la música de Bach se está tratando en la actualidad. Su monografía sobre este músico provocó un nuevo culto hacia el mismo en Alemania. Erwin R. Jacobi, «Schweitzer, Albert», en *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25204>.

20. Francis William Galpin (1858-1945) fue un coleccionista inglés de instrumentos musicales y erudito; realizó una destacada colección de instrumentos musicales, que puso gratuitamente a disposición de exposiciones y conferencias públicas, y describió e ilustró en su libro *Old English Instruments of Music* (1910). En 1900 se estableció su reputación internacional como coleccionista y autoridad en instrumentos musicales. Véase Rosemary Williamson, «Galpin, Francis William», en *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10591>.

21. F.W. Galpin, *Old English Instruments of Music: Their History and Character*, Antiquary’s books (Londres: Methuen & co., ltd., 1910).

figura esencial para la difusión del repertorio y recuperación del clave como instrumento de concierto. Otra pionera, Nadia Boulanger, se centra en dar un nuevo tratamiento a las obras del Renacimiento y del Barroco temprano, con unas nuevas propuestas interpretativas que serán muy aplaudidas²². Ralph Kirkpatrick, clavecinista y discípulo de Landowska, se hizo famoso por sus grabaciones de Bach y Scarlatti²³. En 1933, Paul Sacher (1906-1999) y el violagambista August Wenzinger fundan la Schola Cantorum Basiliensis en Basilea como un centro de investigación y enseñanza que, con el paso de los años, se convertirá en el principal y más prestigioso centro europeo para el estudio de la música antigua. En él se formarán intérpretes que serán reconocidos internacionalmente como René Jacobs, Gustav Leonhardt, Rolf Lislevand, Andreas Scholl, Hopkinson Smith, Jordi Savall, María Cristina Kiehr o Pedro Memelsdorff, entre otros²⁴. Tras la Schola, las instituciones y centros de investigación en música antigua comienzan a proliferar por toda Europa: los Chanteurs de St. Gervais de Chales Bordes, la Sociétés d’Instrument Anciens, la Deutsche Vereinigung für alte Musik y Pro Musica Antiqua de Bruselas de Safford Cape. Albert Schweitzer emprende la gran empresa de editar entre 1912 y 1967 la magna obra organística de J.S. Bach. Destaca también por su propuesta y estudio sobre la reforma de los órganos con el fin de tocar música antigua²⁵.

22. Nadia Boulanger (París, 1887-1979) fue una compositora, pianista, organista, directora de orquesta, intelectual y profesora francesa que formó y enseñó a muchos de los grandes compositores del siglo XX. Según el compositor Ned Rorem “fue la pedagoga musical más importante que jamás existió”. Como directora de orquesta, fue una de las primeras en recuperar las obras de Monteverdi –en la década de 1930–; véase Caroline Potter, «Boulanger, (Juliette) Nadia», en *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03705>, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003705>.

23. Ralph Kirkpatrick (Leominster, Massachusetts, 1911 - Guilford, Connecticut, 1984) fue un clavecinista y musicólogo estadounidense. Estudió piano y notación musical hasta 1931 en Harvard, completando su formación con Nadia Boulanger y Wanda Landowska en París, Arnold Dolmetsch en Haslemere, Heinz Tiessen en Berlín y Günther Ramin en Leipzig. [...] Adquirió notoriedad por sus grabaciones de las sonatas para clave de Johann Sebastian Bach y Domenico Scarlatti; véase Howard Schott, «Kirkpatrick, Ralph», en *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15059>.

24. Para más información sobre su historia y fundación se puede visitar la web oficial: <https://www.musik-akademie.ch/schola-cantorum-basiliensis/de/home.html>.

25. Albert Schweitzer, «Die Reform Unseres Orgelbaues auf Grund Einer Allgemeinen Umfrage bei Orgelspielern und Orgelbauern in Deutschen und Romanischen Ländern», en *Haydn-Zentenarfeier. Unter dem A. H. Protektorate Seiner Kais. u. Kön. Apost. Majestät Franz Joseph I. III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß*, 581-607 (Viena: Artaria & Co. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1909).

La Segunda Guerra Mundial marcará un punto de inflexión en la actividad musicológica europea, que se detendrá por unos años. Tras la crisis, la actividad interpretativa e investigadora encuentra nuevos centros y pasará de Alemania y Francia a capitales como La Haya, Ámsterdam, Londres y Viena. En la década de los 50 del siglo XX surge la figura del intérprete-musicólogo con Thurston Dart. Su obra *The Interpretation of Music* nos indica que ya hay un grupo de musicólogos con la inquietud científica de poner sus teorías sobre papel para empezar una reacción ante el establecido romanticismo interpretativo que lo inundaba todo²⁶. Hasta ahora, los teóricos y los músicos prácticos eran dos ramas que rara vez convergían. Pero Dart es un investigador que no deja sus teorías sobre el papel y da un paso más: las lleva al ámbito performativo. Su obra inaugura de forma científica el movimiento historicista y, aunque hoy en día está superada en muchos aspectos, es un primer paso importante en la historia del movimiento que describimos. Dart se plantea cuestiones que serán claves para el desarrollo de la disciplina. Por ejemplo, la necesidad de que las ediciones distingan lo que es del autor y lo que añade el editor, planteando el problema de la edición musical. Investiga sobre el significado y evolución de la grafía musical en su época y el problema que supone tocar solo lo que está escrito. Resalta la búsqueda de la sonoridad original a través de las técnicas antiguas de ejecución y animando al uso y construcción de instrumentos históricos. Por otro lado, da importancia al rol del intérprete, a la improvisación en la música antigua y plantea una visión de futuro esperanzadora. No es poca cosa, teniendo en cuenta la escasa bibliografía y literatura científica de la época. Esta obra aporta la primera pincelada importante a la reflexión científica de esta nueva corriente. Intenta, por primera vez, establecer unas reglas para un nuevo juego que se venía practicando y donde no todo era válido. Podemos considerar que Dart inaugura la reflexión musicológica sobre la práctica interpretativa desde un punto de vista científico.

La “vuelta a empezar” tras la Segunda Guerra Mundial se caracterizó por la aparición de grupos como New York Pro Musica dirigido por Noah Greenberg, el Studio für Frühen Musik dirigido por Thomas Binkley, y el Early Music Consort of London de David Munrow. Ellos ponen de manifiesto el cambio de gusto musical que se está produciendo: ahora gusta

26. Dart, *The Interpretation of Music*.

la libertad y la informalidad [...] a través de imaginativas instrumentaciones, improvisación de adornos, preludios, interludios y postludios, agregado de bordones y pedales, invención de contrapuntos “alla mente” y de complejas partes para percusión²⁷.

Ahora se pasa a valorar y a reconocer cada vez más la importancia y el aporte personal del interprete. Con los 70, el movimiento llega a la mayoría de edad. La proliferación de centros especializados, el mercado creciente de instrumentos históricos y la aparición de músicos profesionales han permitido un cambio de orientación. Además, en las décadas de los 60 y 70 aparece un nuevo elemento que cambiará las normas de juego y que merece un especial análisis: se trata de las grabaciones y críticas discográficas, que empezarán a ser decisivas en el mundo de la recuperación de la música antigua. Además, la llegada del mercado discográfico supuso un fenómeno impredecible: las grabaciones de los grandes maestros se transformaron en modelo de una imitación fiel por parte de muchos músicos. Aparecen directores míticos como Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt y Frans Brüggen. Muchos otros músicos los toman como modelo y esto va a condicionar una situación de dependencia que no se plantea como importante un estudio musicológico propio de las fuentes musicales y documentales. Taruskin fue uno de los primeros en anunciar que el mundo discográfico comenzaba a usar el término de “autenticidad” como un reclamo publicitario que aseguraba un éxito de ventas²⁸. Es entonces cuando la “autenticidad” cae en manos de críticos musicales, periodistas y empresarios de casas discográficas y comienza a usarse con un sentido desvirtuado marcado por un interés comercial. Ahora se exige la perfección técnica en detrimento de la espontaneidad de épocas anteriores y en poco tiempo se cambiarán progresivamente las tornas en favor del intérprete en lugar del compositor. Para Waisman,

gran número de conjuntos busca su nicho en el mercado a través del “hallazgo” de un compositor desconocido o subvalorado, de un repertorio exótico, o de obras que sean atractivas para determinadas regiones por su origen o conexiones locales. En la búsqueda de nuevos repertorios raramente se advierte una dimensión ético-artística: no se investiga por necesidad de socavar la hegemonía del canon, sino para encontrar un filón adecuado para su comercialización²⁹.

27. Leonardo J. Waisman, «Música antigua y autenticidad: ideología y práctica», *Cuadernos de música iberoamericana*, n.º 10 (2005): 255-68.

28. Richard Taruskin, «The Pastness of the Present and the Presence of the Past», *Authenticity and Early Music*, 1988, 137.

29. Waisman, «Música antigua y autenticidad: ideología y práctica», 275.

Entramos en el posmodernismo: el mercado manda. Prueba de ello es que existen pocos grupos estables dentro del panorama internacional y el músico “antiguo” no es un funcionario con plaza, sino un *free lance* que se busca la vida actuando aquí y allá. Se produce un antes y un después con el comienzo de la grabación sonora; ya sí existen grabaciones históricas y podemos escuchar el estreno de una obra dirigida por el compositor tal y como él la concibió en su momento. Y aun así siguen existiendo dudas al respecto –famosas son las cuatro grabaciones de Stravinski dirigiendo la *Consagración de la primavera*, a cual más distinta–. O citando al violinista e investigador Clive Brown:

*Investigar los períodos posteriores plantea cuestiones muy interesantes, porque tenemos grabaciones de algunas de estas personas, incluidos algunos de los grandes músicos nacidos mucho antes de 1850. Y lo notable es que casi nadie realmente quiere tocar la música como sale de las grabaciones!*³⁰.

Esto plantea nuevas disputas y argumentos acerca de la aproximación a lo que el compositor quería en su obra. En 1954, Wezinger y la Capella Coloniensis realizan la primera grabación discográfica –elepé– en la que se utilizan instrumentos de época –grabación histórica– y en 1955 realiza la primera grabación del *Orfeo* de Monteverdi³¹. A partir de ahí, las grabaciones históricas de los “pesos pesados” del *Early Music Movement* se suceden: en 1964, Harnoncourt realiza la grabación de los *Conciertos de Brandeburgo* con el Concentus Musicus de Viena –fundado por él mismo en 1953–. Tras esta grabación se sucederían la *Pasión según san Juan* BWV 245 en 1965, las *Suites para orquesta* BWV 1066-1069 en 1966, la *Misa en Si menor* BWV 232 en 1968, la *Pasión según san Mateo* BWV 244 en 1970 o el *Oratorio de Navidad* BWV 248 en 1972. Junto con Gustav Leonhardt emprende la magna empresa de grabar todas las cantatas de Bach entre 1971 y 1990 para el sello Teldec. John Eliot Gardiner –discípulo de Durt y de Boulaner– funda el Coro Monteverdi en 1964 y en cuatro años después la Orquesta Monteverdi. Gardiner se convierte en poco tiempo en otro de los referentes interpretativos de la segunda

30. “Researching the later periods poses very interesting questions, because we have recordings of some of these people, including some of the great musicians born well before 1850. And the remarkable thing is that almost nobody really wants to play the music like it comes out of the recordings!” Marcus Held Clive Brown, «Early Music, Notation and Performance: an interview with Clive Brown», *Per Musi*, n.º 42 (16 de octubre de 2022): 3, <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2022.39099>.

31. Jürg Stenzl, «Wenzinger, August», en *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30120>.

mitad del siglo XX. En los 80, Christopher Hogwood graba con la Academy of Ancient Music todas las sinfonías de Mozart. Este hecho es especialmente significativo porque por primera vez, se sobrepasa la barrera del Barroco en la interpretación con criterios historicistas.

En 1973 nace la revista *Early Music*, lo que hace patente que el interés por la música antigua está alcanzando un clímax³². Ahora con el nacimiento de revistas especializadas, muchos músicos tanto teóricos como prácticos encuentran un escenario concreto donde publicar sus tesis en forma de artículos. Esta publicación se convertirá en poco tiempo en todo un referente para las investigaciones en el campo de la recuperación musicológica de la música del pasado. Howard Mayer Brown fue uno de los grandes impulsores de la interpretación historicista en Estados Unidos. En Harvard fundó el Bach Society Chorus; fue presidente de la Sociedad Americana de Musicología y una figura pionera en aunar en sus investigaciones cuestiones de iconografía, organología e interpretación. Publicó junto con Stanley Sadie el libro *Performance Practice*, un manual con un nuevo enfoque, ya que no es simplemente una guía para la interpretación de la música del pasado; es un libro sobre el estudio de la interpretación histórica³³.

A partir de los años 80 se multiplican los trabajos de varios musicólogos que rebaten, amplían o nutren de nuevas aportaciones a la literatura musicológica sobre este aspecto. Harry Haskell en su libro *The Early Music Revival* estudia todos los parámetros que se deben de tener en cuenta en la recuperación de la música antigua y hace un estudio de su evolución desde 1829 –año del revival de la *Matthäuspassion* por parte de Mendelssohn– hasta 1971³⁴. También en 1988 Nicholas Kenyon publica las actas de un simposio y le da por título *Authenticity and Early Music*³⁵ donde recoge varias ponencias de las figuras más activas en el campo de la musicología historicista³⁶. Tampoco faltan ejemplos de teóricos que defienden corrientes alternativas alejadas de la reconstrucción histórica. El libro de Raymond Leppard, *Authenticity in Music*, al contrario

32. *Early Music* es una revista científica especializada en la música antigua y su recuperación, nacida en 1973 y publicada por Oxford University Press con una periodicidad trimestral. Actualmente tiene también acceso online: <https://academic.oup.com/em>.

33. Howard Mayer Brown y Stanley Sadie, *Performance Practice* (Basingstoke: Macmillan, 1989).

34. Harry Haskell, *The Early Music Revival: A History* (Nueva York: Dover Corporation, 1988).

35. Nicholas Kenyon, *Authenticity and Early Music: A Symposium* (Oxford: Oxford University Press, 1988).

36. En el congreso participaron figuras muy importantes como Philip Brett, Howard Mayer Brown, Will Crutchfield, Robert P. Morgan, Gary Tomlinson y Richard Taruskin.

de los que se postulan a favor de la interpretación musical con instrumentos históricos para recuperar el sonido original, hace un alegato a favor de la orquesta moderna³⁷. Así, se pretende facilitar al oyente contemporáneo su comprensión y acercarla al gran público³⁸.

La última década del siglo XX se caracteriza por la aparición de un nuevo elemento que se desarrollará en el ámbito académico: la irrupción de disciplinas dedicadas a la *performance practice* y el *performance analysis* en universidades y conservatorios. Este hecho marcará un antes y un después en el *Early Music Movement* y comenzará a condicionar la recuperación e interpretación de la música del pasado. Merecen un apartado propio en nuestra investigación y serán tratadas más adelante.

Analizando con cierta perspectiva histórica, podríamos concluir que a finales de la década de los 60 del siglo XX, la eclosión de intérpretes de música antigua coincide con el gran cambio social europeo. La juventud descubre nuevas formas musicales alternativas que se pondrán muy de moda; hablamos del pop, el folk, la canción protesta y tantos otros géneros musicales entre los cuales la música antigua será una más. Las fronteras entre los grupos más serios y los folks son a veces muy difusas. Pero la gran diferencia es que la música antigua sobrevivió a estas modas pasajeras y vino para quedarse y para hacerse más y más presente, tanto en los conciertos como en los ámbitos académicos y musicológicos.

Brown explica que en la historia más reciente del *Early Music Movement* se pueden distinguir miembros de tres generaciones: aquellos cuyas carreras comenzaron en la década de 1930 y que consiguieron que la música antigua estuviera dentro de los programas habituales de los festivales; aquellos cuyas carreras comenzaron después de 1945 y que –particularmente en Gran Bretaña– además de intérpretes realizaron ediciones musicales; y por último aquellos cuyas carreras comenzaron alrededor de 1970 y que han establecido un alto grado de especialización y además han cuestionado la *performance practice*³⁹.

37. Raymond Leppard y Reinhard G. Pauly, *Authenticity in Music* (Portland, Or.: Amadeus Press, 1988).

38. El papel de Leppard en la creación del *Early Opera Revival* es muy importante, ya que realizó una serie de ediciones musicales “no críticas” y grabó varias óperas de Monteverdi y Cavalli.

39. Howard Mayer Brown, «Pedantry or Liberation? A Sketch of The Historical Performance Movement», *Authenticity and Early Music: A Symposium* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 27-56.

Hasta ahora hemos realizado una visión general al nacimiento y evolución del movimiento de la *Early Music* –desde su nacimiento hasta finales del siglo XX–, destacando algunos de sus logros más significativos y señalado algunos de sus protagonistas. También hemos expuesto algunas ideas y aportaciones a través de algunas obras de la literatura científica en publicaciones significativas. Más adelante trataremos el estado en el que se encuentra este movimiento en el siglo XXI y las nuevas propuestas interpretativas.

A continuación, vamos a analizar los problemas a los que se enfrenta el movimiento en la recuperación de obras del pasado, señalando sus distintas vías a través de varias escuelas.

1.2. Las distintas corrientes historicistas y sus principales representantes

El acuerdo o desacuerdo con la búsqueda de la interpretación musical de las obras del pasado siguiendo criterios historicistas va a dividir a músicos y teóricos en distintas escuelas interpretativas. En este Capítulo tendremos la oportunidad analizar un concepto que se postula como crucial en la búsqueda de la “verdad interpretativa”: el concepto de “autenticidad”. Resumiremos su evolución y las polémicas surgidas en torno a este concepto. Este término se vincula con una corriente o un grupo de músicos que comenzaron a asociar la interpretación auténtica con el uso de instrumentos originales –o reconstrucciones de instrumentos históricos– para restaurar el sonido de la época en los que se tocaba. Y es que es un requisito indispensable para todo músico que se precie de ser “antiguo” que disponga de un instrumento histórico para su labor profesional –o en su defecto una buena copia de algún original conservado–. Pero no siempre es posible hacerse de uno de estos codiciados instrumentos. Su escasez y precio se convierten en una quimera para la mayoría de los músicos hasta tiempos recientes. Además, en la mayoría de los casos estos requieren de una restauración profesional para poder ser tañidos con un mínimo de garantías de calidad. Este tema de la restauración de instrumentos musicales para poder ser tocados en la actualidad ha abierto también un amplio campo de disputas a favor y en contra⁴⁰.

40. Sobre este aspecto diserta la Tesis de Barclay, «A Critical Analysis of Actions Taken Upon Historic Musical Instruments Through the Period of The Early Music Revival From The Beginning of the 20th Century to the 1990s». En ella se realiza un análisis crítico de la intervención artesanal sobre instrumentos musicales históricos. Se centra en la dicotomía entre uso y preservación que surgió con la amplia demanda del mercado que trajo el resurgimiento de la música antigua. Y es que estos instrumentos son documentos históricos, fuente de conocimiento tanto para técnicas de ejecución como constructivas y deben preservados lo mejor posible. Tras el análisis de nueve casos,

Desde principios del siglo XX se delimitan posiciones que oscilan entre la interpretación objetiva –que supone tocar la música de la fuente y dejar que hable por sí misma, asegurando una fidelidad a la partitura– y la expresiva –que asegura que tocando solo las notas no vamos a conseguir la esencia de lo que el compositor quiso transmitir, ya que las indicaciones de la partitura son incompletas–. La primera corriente supone concebir la fuente –partitura original– como la verdadera música que el compositor nos dejó para ahora recrear su música. Más o menos implica que tocando solo las notas llegaremos a una interpretación verdaderamente histórica. Lo realmente importante, pues, sería la voluntad del autor y no la del intérprete. Con esta tendencia interpretativa se favorece la aparición de ediciones musicales –como los *Denkmähler der Tonkunst*– que evitan añadidos editoriales y se limitan a ser lo más auténticas y “paleográficas” a la partitura original. Estas demuestran el interés y el gusto por esta práctica interpretativa y será el inicio de las ediciones críticas o *Urtext*. En la década de los 50, se va imponiendo la idea de que la partitura *Urtext* contiene, de forma definitiva, lo que el artista desea para la interpretación de su obra y que tocando este tipo de ediciones nos aseguramos una interpretación histórica fiel. Como representantes de esta primera tendencia, fiel a la partitura, se suelen citar los casos de Stravinsky y Toscanini, que solían argumentar que esta aproximación fiel a la partitura garantizaría la corrección histórica. Los seguidores de esta corriente eran cuidadosos en seguir escrupulosamente las indicaciones de la partitura sin añadir nada por parte del intérprete que no estuviera previamente escrito. Así, el primero afirmaba que “la música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor, y ¿quién puede garantizar que el ejecutante reflejará la visión del autor sin distorsionarla?”⁴¹.

No obstante, la cantidad de factores, preguntas sin respuesta y problemas que al final requieren una toma de decisiones, tanto editoriales como interpretativas, hace que se cuestione este tipo de ediciones. Sobre este problema es muy revelador un artículo en la revista *Early Music* escrito

el trabajo concluye con una discusión sobre una estrategia que fomente un equilibrio entre la función musical y la preservación material, mediando así entre ambas partes del conflicto.

41. “Music should be transmitted and not interpreted, because interpretation reveals the personality of the interpreter rather than that of the author, and who can guarantee that such an executant will reflect the author's vision without distortion?”. Igor Stravinsky, *Stravinsky: An Autobiography* (Nueva York: Simon and Schuster, 1936), 75.

por Margaret Bent que trata del problema –que en muchas ocasiones se obvia por parte de los ejecutantes– de tomar decisiones editoriales que afectan a una edición musical de una partitura antigua⁴². Plantea la hipótesis de que imponer formatos modernos de partitura alineada, tipo de compás, armadura de tonalidad, valores rítmicos, etc. se puede crear una nueva edición –y por consiguiente ejecución– que tal vez no sea “auténtica”.

También el libro de Stanley Boorman demuestra que el surgimiento de la imprenta musical a principios del siglo XVI supuso un cambio radical en la forma en que se distribuía la música y cómo se percibía y utilizaba la fuente musical –impresa o manuscrita– en la interpretación⁴³. A través de un estudio minucioso de la estructura y el contenido de las varias ediciones –y algunos manuscritos– de música del siglo XVI y principios del siglo XVII, extrae conclusiones en varias áreas: técnicas de impresión musicales, los hábitos de diferentes tipógrafos y escribas, enfoques de los editores sobre el mercado musical y sus capacidades e intereses, cambios de planes en la preparación de ediciones, cuestiones de autoría y la forma en las que los editores podían influir en las decisiones de los intérpretes.

Otra cuestión muy debatida es que el efecto que ejerció en el público coetáneo una obra del pasado no es el mismo que el efecto que causa en el público actual. Es, por tanto, lógico suponer que hay músicos que defienden esta postura. La cuestión de la percepción la obra de arte en el público actual es un punto debatido y que ha generado mucha literatura. Taruskin habla de “la antigüedad del presente y la presencia del pasado” –*pastness of present and presence of past*– y explica que, aunque se pudiera reconstruir todos los parámetros en una reconstrucción histórica, nosotros seguiríamos siendo aun hoy distintos y la escucharíamos de forma diferente, ya que nuestros hábitos de escucha y las expectativas que tenemos en nuestro presente son distintas⁴⁴. En un artículo de Zofia Lissa y Eugenia Tanska, se investiga desde una perspectiva musicológica y psicológica el cambio que durante la historia se ha producido en la percepción musical⁴⁵. Si lo que estamos buscando es la “autenticidad del sonido”, tendríamos que preguntarnos si queremos

42. Margaret Bent, «Editing Early Music: The Dilemma of Translation», *Early Music* 22, n.º 3 (1994): 373-92.

43. Boorman, *Studies in the Printing, Publishing, and Performance of Music in the 16th Century*.

44. Taruskin, «The Pastness of the Present and the Presence of the Past».

45. Zofia Lissa y Eugenia Tanska, «On the Evolution of Musical Perception», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24, n.º 2 (1965): 273-86.

lograr un sonido objetivo o si queremos lo que podría ser lo equivalente al sonido de hoy. Plantea también que en ese papel juega un papel muy destacado la cuestión de la afinación.

Por estos y otros motivos, otra corriente defiende que la autenticidad es una utopía y critican a los músicos y musicólogos partidarios de seguir esta línea interpretativa. Cuanto más fiel se quiere ser a la partitura, más problemas genera. Se empieza a poner en cuestión que la autenticidad se pueda alcanzar y con el devenir de los años se irá pasando del primer *Early Music Movement* a la *Historically Informed Performance* –HIP– o *aufführungspraxis*.

Si nos remontamos a las primeras fuentes que hablan sobre este tema, encontramos que en 1915 Dolmetsch desacreditaba la idea de que “la expresión en la interpretación es un asunto exclusivamente moderno y que la música antigua no requiere más que precisión mecánica” y se basaba en citas de las fuentes antiguas para demostrarlo⁴⁶.

Siguiendo a Hennion en su libro *La passion musicale* con una visión simplificadora podemos distinguir dos grupos generales: los antiguos y los modernos⁴⁷. Los primeros abogan por la fidelidad a la partitura, por tocar basándose en las fuentes, por las ediciones *Urtext*, por el uso de instrumentos históricos; los segundos tienen como máxima el gusto actual: los instrumentos actuales son más potentes y afinados y, por tanto, defienden tocar la música del pasado con instrumentos modernos. Pero la irrupción del mercado discográfico y el empuje y éxito comercial de las interpretaciones historicistas durante los 60 y 70 hizo que los modernos fueran perdiendo fuerza progresivamente y se va pasando poco a poco de la importancia del compositor a la importancia del intérprete.

Uno de los pocos autores españoles que ha publicado trabajos específicos sobre la interpretación historicista es el profesor y director malagueño José Carlos Carmona. En su Tesis Doctoral incorpora una sección amplia dedicada a los criterios de interpretación y a los factores que pueden condicionar la ejecución musical⁴⁸. Fruto de esta Tesis fue la publicación de un libro

46. “That expression in music is a modern thing, and that the old music requires nothing beyond mechanical precision”. Dolmetsch, *The Interpretation of 17th- and 18th-Century Music*, vii.

47. Existe traducción española: Antoine Hennion, *La pasión musical* (Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, S.A., 2002).

48. José Carlos Carmona Sarmiento, «Criterios hermenéuticos y elementos diferenciadores en la interpretación musical. -Estudio comparativo de las distintas interpretaciones de la Misa en Si menor de J. S. Bach-» (Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2006).

que recoge –a modo de manual– una síntesis teórica de todo lo relacionado con la interpretación historicista de la música y su recuperación⁴⁹. Para establecer los distintos tipos de interpretación posible, Carmona se remite al Código Civil español –en concreto al artículo 3º,1– para extrapolar la interpretación jurídica al campo de la ejecución musical, y así distingue seis criterios que se pueden seguir al interpretar una obra:

- Interpretación literal: el sentido propio de los signos musicales
- Interpretación subjetiva: la voluntad del compositor
- Interpretación historicista: la reconstrucción de cómo se oyó en la época –historicismo–
- Interpretación objetiva: el espíritu y la finalidad de las obras
- Interpretación libre: libertad interpretativa –la voluntad del intérprete–
- Interpretación adaptativa: interpretación adaptándose al gusto del público⁵⁰

Además, plantea argumentos a favor y en contra de cada uno de ellos y apunta que:

Lo normal es que los intérpretes utilicen varios de estos criterios a la vez o alternativamente, o que fluctúen a lo largo de su profesión, otorgándoles mayor importancia a unos que otros según los condicionantes de cada momento y los problemas que hayan de resolver⁵¹.

Según Danuser, se pueden distinguir tres modelos de interpretación musical:

El modo de interpretación “histórico-reconstrutivo”, el más reciente de los tres modos, [...] muy vinculado a la musicología, tiene como objetivo la reconstrucción histórica de la manera original de interpretar una obra [...]. La reconstrucción históricamente correcta es imposible pero que lo característico de este modo interpretativo no es tanto la reconstrucción real de hechos y circunstancias pasados, sino más bien la voluntad de hacerlo. [...] El segundo es el “modo tradicional”: las obras de arte “deben encontrar su última instancia justificadora en el poder creativo del intérprete, este modo concede poco peso a la reconstrucción histórica de la obra”. El tercer modo sería el “modo actualizador”: se contrapone a los otros dos modos. Este modo interpreta el pasado a partir de un espíritu de reflexión propio del presente y determina la interpretación de las obras antiguas desde la alteridad de la cultura musical actual⁵².

49. José Carlos Carmona, *Criterios de interpretación musical: el debate sobre la reconstrucción histórica* (Málaga: Maestro, 2006).

50. *Ibid.*, 44-48.

51. *Ibid.*, 144.

52. Hermann Danuser, «Interpretación», *Revista de Musicología*, 39, n.º 1 (2016): 19-45.

A medida que los músicos prácticos y teóricos se han acercado a ejecutar o reconstruir una obra musical del pasado, se han ido dando cuenta de los diversos problemas que plantea dicha reconstrucción si queremos ser fieles tanto a las intenciones del autor, como a la búsqueda de la sonoridad y estilo de la época. Algunos de estos pueden ser los siguientes:

- La cuestión de los instrumentos históricos. ¿Por qué uno debería volver a los instrumentos antiguos, si los instrumentos modernos aseguran una mejor proyección sonora y son de más fácil afinación?⁵³ ¿Sería lícito tocar con copias de instrumentos antiguos?
- Podemos ser aún más “puristas” y considerar que siempre han existido obras que fueron escritas para ser interpretadas por un músico en concreto –para que las cantara una soprano determinada, o dedicadas a un pianista o guitarrista, etc.–. Si queremos ser estrictos con la autenticidad interpretativa, no podrían volverse a ejecutar si no es por ese mismo intérprete.
- ¿Qué pasa cuando hay varias ediciones de una fuente?
- ¿Y si la única fuente es secundaria? Copia, o copia de copia...
- Edición musical ¿son las ediciones *Urtext* realmente *Urtext*? La cantidad de decisiones editoriales para completar fragmentos, corregir erratas poner la letra en la polifonía del siglo XVI –por ejemplo– harían replantearse el tema de la autenticidad
- Hay músicas conferidas para un espacio concreto... –como las iglesias o catedrales en la polifonía sacra–, ¿se deben interpretar en otros espacios?
- ¿Será capaz nuestro público coetáneo de entender la obra?
- ¿Qué pasa con la pronunciación histórica? ¿o el acento?

Seguramente, muchas de estas preguntas quedarían sin respuesta en el difícil proceso de recuperar música del pasado. Cuanto más nos queramos acercar a la fidelidad histórica, más preguntas sin respuesta encontraremos; o, lo que es lo mismo: más decisiones personales tendrá que tomar el intérprete. Pero cuanto mayor sea la formación y el conocimiento histórico, estético y técnico del intérprete, más cerca estará de una (im)posible fidelidad histórica.

53. A mediados del siglo XX, H. C. Robbins se mostraba a favor del uso de instrumentos modernos para interpretar la música antigua y aseguraba que “nadie querrá interpretar la música de Haydn con trompetas naturales y antiguos instrumentos de viento cuando nuestros equivalentes modernos son en la mayoría de los casos superiores en todos los sentidos”. “No one will want to perform Haynd’s music, with natural trumpets and ancient woodwind when our modern counterparts are in most cases superior in every way”. H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn* (Londres: Universal Edition & Rockliff, 1955), 110.

1.3. Discusiones en torno a la “autenticidad”: del *Early Music* a la Interpretación Históricamente Informada

Como acabamos de ver, la autenticidad es un concepto no exento de polémica y revisión continua. Con esta palabra se relacionan propuestas terminológicas como ejecución histórica, o históricamente informada, o incluso versión con instrumentos originales. La “autenticidad” es un tema también debatido incluso en su definición y los principales teóricos sobre el tema –Joseph Kerman, Richard Taruskin, John Butt y Peter Kivy, entre otros– continúan aun hoy aplicando, matizando o proponiendo nuevas alternativas terminológicas.

Según Taruskin⁵⁴, la primera vez que aparece el término es en un ensayo científico de Donald J. Grout en 1957 para referirse a la música antigua⁵⁵. En estos primeros momentos no se discute el significado del término, sino que más bien se convierte en un ideal a seguir por los seguidores del *Early Music Movement*, que se preocupan más por las cuestiones prácticas que por las hermenéuticas. Tampoco se cuestiona su significado cuando el concepto entra en el “campo de batalla” de los teóricos⁵⁶; va más bien en el sentido de si es apropiado el término y en proponer otros términos más adecuados. Será entonces cuando se propongan alternativas como *Historical Informed Performance* o *Historical Aware Performance*.

Taruskin es uno de los principales activistas sobre este tema. Ya en 1984 se planteó el concepto, preguntándose sobre la idoneidad del término, e intenta despojarlo de interpretaciones erróneas⁵⁷. Como hemos mencionado anteriormente advirtió sobre los efectos que sobre el término ejercía el mundo discográfico, que lo utilizaba como un reclamo publicitario que aseguraba un éxito de ventas⁵⁸.

54. Taruskin, «The Pastness of the Present and the Presence of the Past», 92.

55. Donald J. Grout, «On Historical Authenticity in the Performance of Old Music», en *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison* (Cambridge: Department of Music, Harvard University, 1957), 341-47.

56. Así describe Will Crutchfield el debate en torno a la autenticidad en un artículo en el *New York Times*: (Will Crutchfield, «A Report From the Musical Battlefield», *The New York Times*, 28 de julio de 1985, sec. Arts.). Citado en Taruskin, «The Pastness of the Present and the Presence of the Past», 137.

57. Richard Taruskin, «The Authenticity Movement Can Become a Positivistic Purgatory, Literalistic and Dehumanizing», *Early Music*, 12, n.º 1 (1984): 3.

58. Taruskin, «The Pastness of the Present and the Presence of the Past», 137.

La primera vez que el *New Grove Dictionary* incluye la voz “autenticidad” –voz realizada por John Butt– se define como:

La interpretación “auténtica” puede referirse a una o cualquier combinación de los siguientes enfoques: uso de instrumentos de la propia época del compositor; uso de técnicas de ejecución documentadas en la época del compositor; interpretación basada en el uso de fuentes originales para una obra en particular; fidelidad a las intenciones de interpretación del compositor o al tipo de interpretación que un compositor desea; un intento de recrear el contexto del planteamiento original; y un intento de recrear la experiencia musical de la audición original⁵⁹.

En la edición de 1986, *The New Harvard Dictionary of Music* perfila mejor la voz “auténtico”, definiéndola así: “en la *performance practice*, instrumentos o estilos de ejecución que son históricamente apropiados para la música que se está ejecutando”⁶⁰.

En términos históricos, la autenticidad es un término asociado al movimiento de la música antigua –o *Early Music Movement*– que se desarrolló entre 1950 y 1980. Con la llegada de la década de los 90, el término fue desacreditado y fue cayendo en desuso a favor de un nuevo concepto: la ejecución históricamente informada –HIP por sus siglas en inglés–. Este proceso implica a distintos actores de diferentes ámbitos entre los que podemos destacar a intérpretes, musicólogos, casas discográficas y críticos musicales. Y es que es una constante –en los músicos dedicados a la interpretación del repertorio antiguo– que lo que se busque sea reconstruir las intenciones del compositor; dicho de otra manera, que la sonoridad de una obra sea lo más parecida posible a cómo lo pudo haber escuchado el público de la época en que fue concebida. El concepto ha sido criticado desde su aparición hasta llegar a la década de los 90, cuando comienza a hablarse interpretación históricamente informada, evitando así gran parte de los problemas que el término “autenticidad” llevaba implícito. Podemos encontrar así una serie de

59. “Authentic’ performance may refer to one or any combination of the following approaches: use of instruments from the composer’s own era; use of performing techniques documented in the composer’s era; performance based on the implications of the original sources for a particular work; fidelity to the composer’s intentions for performance or to the type of performance a composer desired or achieved; an attempt to re-create the context of the original performance; and an attempt to recreate the musical experience of the original audience”. John Butt, «Authenticity», en *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2001), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046587>.

60. “In performance practice, instruments or styles of playing that are historically appropriate to the music being performed”. Randel, Michael, «Authentic», en *The New Harvard Dictionary of Music* (Cambridge: Belknap Press, 1986), 60.

líneas de pensamiento a favor y en contra de la autenticidad, que vamos a estudiar a través de sus representantes más importantes.

Desde comienzos del siglo XX, la tendencia estética introducida por las vanguardias, hace que el papel del intérprete sea cada vez menos importante en favor del papel del compositor. Cada vez se precisan más las indicaciones sobre acentos, ataques de notas, dinámica y *tempi*, lo que deja un margen muy limitado al intérprete, que se debe ceñirse a reproducir lo que pone en las partituras, siendo fiel al compositor. Esto es una reacción a los excesos románticos de fines del siglo XIX que desvirtuaban significativamente la fidelidad creativa de la obra. No es extraño que, en los primeros pasos de este movimiento, y unido a la recuperación de los primeros instrumentos antiguos –flautas de pico, violas da gamba, clavicémbalo–, comiencen a proliferar los primeros virtuosos que encuentran un mundo nuevo por redescubrir; su talento se une al del gusto estético modernista –tempos rápidos, transparencia, objetividad–.

En la década de los 50 comienzan a proliferar artículos y ensayos sobre la autenticidad. Grout es uno de los teóricos que impulsa el debate sobre esta práctica. Afirma que “una ejecución ideal es aquella que realiza perfectamente las intenciones del compositor”⁶¹; pero sus argumentaciones también critican la obsesión por ser totalmente fiel a la partitura, ya que admite que “la autenticidad histórica perfecta en la ejecución de música antigua es inasequible”⁶². Aldrich, en la misma línea, supo ver en la interpretación musical fiel a la partitura como algo que no asegura una interpretación auténtica. El uso de instrumentos originales o réplicas de ellos pueden suponer una ayuda en la reconstrucción sonora. Supo también ver la importancia del estudio de la técnica tanto de cantantes como de músicos. Pero también llega a la conclusión de que la verdadera autenticidad es solo una realidad inalcanzable⁶³.

En 1967 una conferencia celebrada en Kasel sirvió para poner en común temas teóricos y de carácter práctico sobre el movimiento de la recuperación e interpretación la música antigua⁶⁴.

61. “An ideal performance is one that perfectly realizes the composer's intentions”. Grout, «On Historical Authenticity in the Performance of Old Music», 341.

62. “Perfect historical authenticity in the performance of old music is unattainable”. *Ibid.*, 346.

63. Putnam Aldrich, «The “Authentic” Performance of Baroque Music», en *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison* (Cambridge: Department of Music, Harvard University, 1957), 161-71.

64. La conferencia de Kassel reunió a un gran número de músicos y estudiosos de la música antigua, entre otros Kurt Blaukopf, Carl Dahlhaus, Rudolf Ewerhart, Ludwig Finscher, Wolfgang Gonnemann, Nikolaus Harnoncourt,

Fruto de estos encuentros fue la publicación de *Alte Musik in Unserer Zeit* –Música antigua en nuestro tiempo–⁶⁵. Se trata de un libro que recoge seis trabajos, entre los que destacan algunos como el de Ludwig Finscher –*Historisch Getreue Interpretation-Möglichkeiten und Probleme*–⁶⁶. Este autor, además de plantearse el significado de “*performance*” y el significado de “históricamente veraz”, plantea que una partitura, además de para ser ejecutada, es a su vez una objetivación de un momento histórico concreto del pasado musical. Si lo que queremos hacer con la obra es encontrar su esencia o si lo que deseamos es conocer sus particularidades históricas, va a cambiar el concepto el significado de lo históricamente verdadero. La partitura original no puede ser –ni debe ser– el único elemento para tener en cuenta a la hora de recuperar la música del pasado. Plantea, pues, que el verdadero objetivo debe ser la reconstrucción histórica ideal que solo puede ser reconstruido si conocemos las particularidades propias e intrínsecas de ese periodo tales como la técnica, los instrumentos, el fraseo, los adornos y los *tempi*, entre otros. De dicha conferencia destacó también la ponencia de August Wezinger, *Der Ausdruck in der Barockmusik und seine Interpretation* –La expresión en la música barroca y su interpretación–⁶⁷, en la que va a criticar tanto a los puristas que se centran solo en tocar las notas, como a los intérpretes, que solo quieren hacer su propia interpretación sin respetar la fuente musical original. Resalta la importancia de la expresión especialmente en la música barroca –tan cercana y relacionada con lo teatral– y él mismo reconocía que la interpretación de la música barroca no era la adecuada. Wolfgang Gönnerwein, por su parte, defiende en su ponencia *Historisch-getreue oder gegenwartsnahe Interpretation; das Dilemma* –Interpretación históricamente fiel o actual; el dilema–⁶⁸ que ninguna interpretación puede ser repetida y por tanto ninguna puede ser considerada como definitiva ya que es única en el tiempo. Por eso, existen numerosas

Joachim von Hecker, Alfred Krings, Hans-Martin Linde, Eduard Melkus, Wolfgang Rehm y August Wenzinger.

65. Walter Wiora, *Alte Musik in Unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967* (Kassel: Bärenreiter, 1968).

66. Ludwig Finscher, «Historisch Getreue Interpretation -Möglichkeiten und Probleme», en *Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967* (Kassel: Bärenreiter, 1968), 25-34.

67. August Wenzinger, «Der Ausdruck in der Barockmusik und Seine Interpretation», en *Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967* (Kassel: Bärenreiter, 1968), 35-46.

68. Wolfgang Gönnerwein, «Historisch-getreue Oder Gegenwartsnahe Interpretation», en *Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967* (Kassel: Bärenreiter, 1968), 73-80.

posibilidades de ejecución y esto hace que no exista la interpretación auténtica, ya que todas las interpretaciones posibles serán distintas. Este punto de encuentro que supuso el encuentro de Kasel demostró que la afinidad entre teóricos e intérpretes era más cercana de lo que se suponía, tendiendo un puente de unión entre los círculos musicales de América e Inglaterra.

En 1978 se produce una de las grandes sentencias por parte de un peso pesado de la interpretación y grabación de la música antigua: Nikolaus Harnoncourt. Este anunció que la autenticidad era un fraude. La limitación de la notación escrita no puede expresar lo que realmente hay detrás de la partitura, el espíritu de la obra. Pensaba que la fidelidad era una utopía que, además, no conduce a lo que debe ser la música, ya que la música no es lo que hay en la partitura, sino lo que se encuentra detrás de las notas; dicho de otro modo, su sentido musical. El propio sistema de notación musical actual –y mucho menos el pasado– es insuficiente para poder codificar la música tal y como el compositor la concebía. Afirma así que lo que debe hacer un músico es investigar todo lo posible la obra y recopilar la mayor cantidad de información para así poder aproximarse a su significado, y usando todas las habilidades posibles, acercarla y hacerla comprensible aun público actual. Concibe el concepto de “autenticidad” asociada con la idea de fidelidad a la obra para así poder recrear las intenciones del compositor, pero es un error pensar que ser fiel a una partitura es sinónimo de ser fiel a la concepción que el compositor tenía de esa obra: la obra no es la partitura, sino lo que está detrás de las notas⁶⁹.

Por su parte, la célebre clavecinista Wanda Landowska afirmaba que

nunca he tratado de reproducir lo que los antiguos maestros habían hecho. En cambio, estudio, examino, amo y recreo... estoy segura de que lo que estoy haciendo acerca de la sonoridad, los registros, etc. está muy lejos de la verdad histórica⁷⁰.

Otro de los pioneros del movimiento del *Early music*, Christopher Hogwood, se mostraba partidario de la fidelidad histórica al pasado y pide que el intérprete debe añadir lo menos posible a una actuación históricamente auténtica ya que los hechos musicales e históricos tienen la primera autoridad:

69. Nikolaus Harnoncourt, “Wir Hören Die Alte Musik Ganz Falsch”. *Westemuznn s Monatshefte*, 3 (1980), 32-33

70. “At no time in the course of my work have I ever tried to reproduce exactly what the old masters did. Instead, I study, I scrutinize, I love, and I recreate... I am sure that what I am doing in regard to sonority, registration etc., is very far from the historical truth”. Denise Restout, «Landowska on Music», *Music & Letters*, 47, n.º 1 (1966): 69-70.

Mi interés en la música del Renacimiento se agotó, ya que no sabíamos cuándo era o no auténtico lo que estábamos haciendo. A pesar de que el mundo entero pensaba que esta forma de hacer música tenía una fundamentación musicológica, el caso era más bien lo opuesto: teníamos que buscar a tientas, porque las bases eran insuficientes y no teníamos pruebas definitivas [...] Entonces mi atención se inclinó hacia un período que me ofrecía fuentes confiables: la música de los siglos XVII y XVIII⁷¹.

Michael Morrow, por citar otro caso relevante, se centró en la idea de autenticidad, pero aplicada a la polifonía de los siglos XV y XVI y demuestra que nuestra comprensión acerca de la interpretación de la música antigua está en continuo cambio⁷².

Habrá que esperar hasta finales de los 80 cuando una nueva oleada de musicólogos apoyados en otras disciplinas científicas, como la sociología, la hermenéutica o la discología, aportarán nuevos argumentos al debate de la autenticidad. Es en esta década cuando aparecen libros de diversos autores que teorizan sobre el tema o compilan artículos o ensayos que avivan el debate⁷³. Un buen ejemplo de cómo la discología puede arrojar luz sobre las interpretaciones historicistas es el trabajo de Dorottya Fabian y su análisis de las grabaciones de Bach⁷⁴. Entre esa oleada de musicólogos de los 80 destaca sobre todos Richard Taruskin⁷⁵, uno de los musicólogos que más ha contribuido en época moderna a promover el debate sobre la autenticidad con nuevas aportaciones. Sus dos primeros artículos sobre el tema reabren el debate⁷⁶. Para Taruskin, la

71. Christopher Hogwood, “Authentizität ist Nicht Akademismus - Ein Gespräch mit Hogwood”. Entrevistado por Gerhard Persche, traducido por John Kehoe. *Opernwelt*, 25 (1984), 58-61.

72. Michael Morrow, «Musical Performance and Authenticity», *Early Music*, 6, n.º 2 (abril de 1978): 233-46.

73. Nicholas Kenyon, Howard Meyer Brown y Stanley Sadie con sus obras *Authenticity and Early Music* (1988) y *Performance Practice* (1989), respectivamente, son dos de los más activos pensadores de este periodo.

74. Dorottya Fabian, *Bach Performance Practice, 1945-1975: a Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature* (Burlington: Ashgate, 2003). Analizó, en más de 100 grabaciones de 1945 a 1975, elementos como disponibilidad de recursos, equilibrio, tempo, dinámica, ornamentación, ritmo y articulación. Se centró en las Pasiones de Bach, los *Conciertos de Brandeburgo* y las *Variaciones Goldberg*. Presenta una historia cualitativa y orientada al estilo del movimiento de la música antigua en sus años de formación.

75. Richard Taruskin (1945-2022) fue un musicólogo y crítico estadounidense que estudió música y musicología en la Universidad de Columbia, Nueva York. Violagambista y director de conjuntos de música antigua durante los años 70 y 80, fue Catedrático de Musicología del Departamento de Música de la Universidad de California –Berkeley–, además de un gran crítico reconocido por sus artículos en medios como el *The New York Times*. Taruskin es el autor más prolífico y uno de los más influyentes en publicaciones sobre la autenticidad en la interpretación musical, con obras como *The Pastness of the Present and the Presence of the Past* (1988), su contribución a la publicación colectiva *Authenticity and Early Music* (1988) o *Text & act* (1995), que recoge sus textos más representativos en este campo.

76. Richard Taruskin, «On Letting the Music Speak For Itself: Some Reflections on Musicology and Performance», *The Journal of Musicology* 1, n.º 3 (1982): 338-49. Richard Taruskin, «The Musicologist and the Performer», en

práctica interpretativa de nuestro siglo está supeditada a ciertos valores muy afines al modernismo, ya que se valora la sonoridad clara, fácil de escuchar y se prefieren los ritmos más rápidos, rechazando los excesos de emocionalismo y la interpretación subjetiva. Estos valores que dominan la interpretación musical se dan tanto en la música del Clasicismo como la del Romanticismo o del Barroco: “así se prefiere en nuestra época”. Es decir, la música antigua se toca así porque así es como le gusta al público de ahora; o en palabras de Taruskin:

*Sostengo que la interpretación “histórica” de hoy no es realmente histórica; que una apariencia engañosa de historicismo recubre a un estilo de ejecución que es completamente de nuestro tiempo, y que es de hecho el más moderno de los estilos a nuestro alrededor*⁷⁷.

*Empecé a ver que lo que nos habíamos acostumbrado a considerar como interpretaciones históricamente auténticas, no representaban ni un prototipo determinable históricamente, ni una recuperación de las prácticas interpretativas contemporáneas con el repertorio. Más bien plasmaban una lista completa de deseos modernistas, validados tanto en el mundo académico como en el mercado, por una lectura oportunista de la evidencia histórica*⁷⁸.

Por tanto, toda la búsqueda de evidencias históricas, estudio de los tratados y recuperación de instrumentos antiguos no sería más que una forma de justificar científicamente cómo el público contemporáneo quiere escuchar la música antigua; cómo nos gusta que suene. Taruskin va a centrar su atención sobre un concepto primordial para él –otra de sus grandes novedades–, como es el de la “autenticidad de la intención” y los problemas que este concepto genera:

*La autenticidad, por su parte, es saber lo que quieres decir y de dónde proviene ese conocimiento. Incluso más que eso, la autenticidad es conocer lo que uno es, y actuar de acuerdo con ese conocimiento. Es tener lo que Rousseau llamó un “sentimiento de ser” que es independiente de los valores, las opiniones y las demandas de los demás*⁷⁹.

Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities, D. Kern Holoman y Claude V. Palisca, eds. (Nueva York: Da Capo Press, 1982), 101-17.

77. “I hold that ‘historical’ performance today is not really historical; that a specious veneer of historicism clothes a performance style that is completely of our own time, and is in fact the most modern style around”. Taruskin, «The Pastness of the Present and the Presence of the Past», 102.

78. “What we had been accustomed to regard as historically authentic performances, I began to see, represented neither any determinable historical prototype nor any coherent revival of practices coeval with the repertoires they addressed. Rather, they embodied a whole wish list of modern(ist) values, validated in the academy and the marketplace alike by an eclectic, opportunistic reading of historical evidence”. Taruskin, «Last Thoughts First», 5.

79. “Authenticity, on the other hand, is knowing what you mean and whence comes that knowledge. And more than that, even, authenticity is knowing what you are, and acting in accordance with that knowledge. It is having what Rousseau called a “sentiment of being” that is independent of the values, opinions, and demands of others”.

El artículo «The Limits of Authenticity: A Discussion» de la revista *Early Music* fue realizado por un colectivo de cuatro de los más activos pensadores sobre el tema⁸⁰: Leech-Wilkinson – que sostiene que la autenticidad del estilo de interpretación es en gran parte una cuestión de gusto actual–; Taruskin –que afirmó que “el movimiento de la autenticidad puede convertirse en un purgatorio positivista, literalista y deshumanizador”–; Temperley –quien asegura que la verdadera autenticidad reside en una tradición de interpretación continua pero que a su vez está sujeta a cambios graduales, por ejemplo, la interpretación tradicional con grandes masas corales del Mesías de Händel–; y Winter –que defiende que existe un entusiasmo actual por grabar en pianos originales, del siglo XIX, solo por ser de época en lugar de instrumentos bien preparados para conciertos y este fenómeno puede obstaculizar la aceptación de estos instrumentos por parte del público–. MacMillan intenta mediar y poner un poco de calma en este intenso debate a través de su artículo «La apoteosis de la autenticidad»⁸¹.

Parra Crutchfield, existen dos nociones de “autenticidad”: una que puede asumir que una interpretación es una realización imperfecta de la concepción musical que tiene en mente el compositor, y otra que sostiene con la misma lógica que la idea del compositor no está fijada y es cognoscible solo en el momento de la ejecución. El primero sería la “intención del compositor” y crea el “modelo de museo” de la interpretación histórica. El segundo modelo deja espacio para la convicción y la pasión de los grandes intérpretes. Piensa que el movimiento de interpretación histórica es flexible y puede permitir a los artistas intérpretes recrear por sí mismos la cultura que rodeaba a los músicos del pasado⁸². Lockwood, en un nuevo intento por defender la autenticidad, escribe un artículo donde la considera un criterio relevante en la interpretación musical⁸³. Apuesta por un “historicismo revisado”, en el que los instrumentos antiguos y las puestas escénicas

Richard Taruskin, «The Limits of Authenticity: a Contribution», en *Text and Act. Essays on Music and Performance* (Nueva York: Oxford University Press, 1995), 67.

80. Daniel J. Leech-Wilkinson «The Limits of Authenticity: A Discussion», *Early Music*, 12, n.º 1 (febrero de 1984): 3-25.

81. Douglas MacMillan, «The Apotheosis of Authenticity», *The Consort: Annual Journal of the Dolmetsch Foundation* 36 (1980): 378.

82. Will Crutchfield, «Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals», *Authenticity and Early Music: A Symposium* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 19-26.

83. Lewis Lockwood, «Performance and “Authenticity”», *Early Music*, 19, n.º 4 (noviembre de 1991): 501-6.

reconstruidas juegan un papel muy importante en la interpretación. Para reforzar esta tesis realiza un breve análisis del segundo movimiento de la *Sinfonía Júpiter* de Mozart. Peter Kivy es uno de los más activos pensadores sobre el tema. Destacan dos trabajos: *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*,⁸⁴ y su artículo «On The Historically Informed Performance»⁸⁵, donde aporta una nueva perspectiva más abierta y sostiene la tesis de que una ejecución auténtica es aquella que intenta reflejar no lo que el compositor originalmente escribió, sino lo que el compositor desearía si se ejecutase en tiempos actuales. Siguiendo esta línea, Kivy introduce el concepto de “autenticidades”, en plural, dividiendo el concepto en cuatro áreas de significado:

- Autenticidad de la intención: es decir, lo que quería el compositor que se escuchara cuando lo compuso –lo que no significa que lo escuchara realmente–
- Autenticidad del sonido: se refiere a los que buscan como hubiera sonado la pieza en el momento en el que fue escrita. Se busca una sonoridad ideal
- Autenticidad de la práctica: intenta centrarse en la práctica musical histórica –cuestiones como la técnica etc.–
- Autenticidad personal: impera la intención personal del ejecutante

Esta perspectiva de Kivy introduce diversas “autenticidades” dentro de la práctica performativa, lo que supone una nueva visión del discurso que hasta ahora se venía discutiendo, ya que se produce una aproximación a las distintas propuestas de forma separada. Se postula, pues, firme en su opinión de que las interpretaciones auténticas –como se venían entendiendo hasta ahora– están condenadas al fracaso estético⁸⁶. En su reclamo de “autenticidad personal”, Kivy coincide con Taruskin. La “autenticidad personal” incluye toda esta musicalidad de que una actuación debe ser convincente, y para esta musicalidad necesitamos las intenciones personales del intérprete, que convierte la música en una pieza de arte significativa, o en una vacía si lo hace mal⁸⁷. Este

84. Peter Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Cornell University Press, 1995).

85. Peter Kivy, «On the Historically Informed Performance», *The British Journal of Aesthetics*, 42, n.º 2 (2002): 128-44.

86. Peter Kivy, *Sounding Off. Eleven Essays in the Philosophy of Music* (Oxford: Oxford University Press, 2012).

87. Las tesis de Kivy han sido contestadas en un libro que intenta rebatir estas ideas: James O. Young, *Filosofía de la música. Respuestas a Peter Kivy* (Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017).

concepto de “autenticidad personal” también lo comparte Gustav Leonhardt cuando dice: “si uno se esfuerza por ser auténtico, nunca será convincente”. Si uno es convincente, lo que se ofrece dejará una impresión auténtica⁸⁸.

En la década de los 80 también destaca la figura de Joseph Kerman, que es para muchos el iniciador de la “nueva musicología”. En 1985 publica su historia y crítica de la musicología tradicional, en la que criticaba el pensamiento excesivamente positivista de los musicólogos que impedía el desarrollo de una crítica musical seria⁸⁹. En este contexto, cuestiona al movimiento de interpretación histórica argumentando que era injustificada la necesidad de reconstrucción de las condiciones históricas para la interpretación de la música del pasado, porque la sociedad del momento ha sido educada en un contexto de música tonal decimonónico y con un pensamiento estético del siglo XX. Consideraba que el establecimiento de un texto crítico –partitura– era algo especulativo y pensaba que la cadena entera del proceso interpretativo puede hacerse en un nivel previo al de la interpretación. Sin embargo, para Charles Rosen el ideal de autenticidad en la interpretación de la música antigua podría ser beneficioso para evitar anacronismos. Interpretar mecánicamente tocando solo las notas carece de valor artístico y es un error que impide reflexionar y sentir. Es por ello por lo que el intérprete debe cuestionarse sus instintos expresivos. Critica el sistema de enseñanzas académicas que evalúa según un repertorio canónico siguiendo unos criterios muy estandarizados que evitan que el músico pueda desarrollarse a sí mismo. El músico debe hacer revivir la obra como un re-creador a través del profundo conocimiento de la partitura y, por supuesto, de la autoridad principal, que es el compositor y su correspondiente faceta histórica. Es partidario, por tanto, de comulgar con esa dualidad intérprete/compositor⁹⁰. Por su parte, Donington explica que, aunque sigue habiendo un vivo debate sobre cómo pueden o deberían ser las interpretaciones históricamente correctas de la música antigua, el éxito de la supuesta autenticidad en la cultura musical actual es innegable⁹¹. En 1997, el clavecinista holandés Bob Van Asperen en una entrevista para la revista *Goldberg* declara que:

88. Gustav Leonhardt, «On performance Using Original Instruments», elepé, *Johann Sebastian Bach, Brandenburgische Konzerte Nr. 1-6*, Gustav Leonhardt, dir. (Seon: Philips, 1977).

89. Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge: Harvard University Press, 1985).

90. Charles Rosen, *Critical Entertainments: Music Old & New* (Londres: Harvard University Press, 2000), 95.

91. Robert Donington, «The Present Position of Authenticity», *Performance Practice Review*, 2, n.º 2 (1989): 117-25.

Conviene ser muy cautelosos con el uso de la expresión “interpretación auténtica”, por tanto, es preferible evitarla. Yo jamás la he utilizado ni pienso en esta idea, ya que no resulta clara... Sí es cierto que cada esfuerzo serio que se haga para penetrar en la música, para desentrañar su sentido, merece la pena⁹².

Peter Phillips es uno de los directores corales más reconocidos del mundo. Su ensemble vocal The Tallis Scholars –especializado en la polifonía sacra del siglo XVI– es uno de los más admirados por la transparencia de sus voces y su gusto interpretativo. Phillips ha declarado en varias ocasiones que sus decisiones interpretativas siguen como criterio su gusto personal y no son conducidas por ningún argumento musicológico⁹³, si bien es cierto que todos los componentes de su coro son especialistas en la interpretación de este tipo de repertorio, y además cuenta con musicólogos en sus filas que le asesoran en la toma de decisiones. En su segundo libro cuenta cómo durante cuatro décadas ha tratado de no seguir las modas de cantar una polifonía *a cappella*, sino sobrevivirlas⁹⁴. Con respecto al estilo de canto de los *Scholars*, explica que él llamaría a este sonido “moderno”; lo suficientemente claro como para beneficiarse de la grabación digital.

Por su parte, Peter Walls nos expone en su libro que:

Si es responsabilidad del intérprete realizar las intenciones del compositor, entonces el primer paso es, sin duda, intentar comprender plenamente la música. Algunos aspectos de esa comprensión no implicarán directamente [...] un sentido histórico. El análisis, obviamente, es una parte esencial de ese proceso. Pero son muchos los aspectos de la comprensión de la música [...] que requieren una perspectiva histórica. Sin embargo, debemos refinar el concepto de contexto histórico ya que al abordar prácticamente cualquier pieza musical tenemos que juzgar musicalmente cuáles son los aspectos históricos pertinentes a nuestra comprensión de la partitura y cuáles pueden ser desechados por irrelevantes o innecesarios⁹⁵.

Señala que, aunque es partidario de “una búsqueda de la autenticidad histórica ese concepto, sin embargo, está rodeado de escollos”, ya que “es imposible en la práctica satisfacer las diversas facetas contenidas en una autenticidad absoluta. [...] Así que, olvidémonos de la autenticidad, un término que ha creado más polémica de la que merece”⁹⁶.

92. Bob Van Asperen, Entrevista a Bob Van Asperen, *Goldberg: Early Music Magazine*, 1 (1997), 56.

93. Phillips, «Performance Practice in 16th-Century English Choral Music».

94. Peter Phillips, *What We Really Do: The Tallis Scholars*, 2ª (Londres: Musical Times, 2013).

95. Peter Walls, «La interpretación histórica y el intérprete moderno», en *La interpretación musical*, coord. John Rink (Madrid: Alianza, 2006), 51.

96. *Ibid.*, 52.

El prolífico musicólogo inglés de origen ateniense Nicholas Cook también ha hecho aportaciones interesantes en esta disciplina. Su concepto de música va unido a la “forma de pensarla” más que a la música escrita. En este sentido, presta un especial interés hacia la autenticidad en la música; para él, esta idea de autenticidad debe ser entendida en un sentido muy amplio. Parte de la idea de que la autenticidad es imposible, primero porque los músicos actuales han cambiado mucho la manera de tocar; es decir, la técnica. Los músicos que han comenzado a investigar sobre las técnicas históricas han traído nuevas formas de tocar a la música moderna, lo que convierten a la música antigua en muy moderna. Los músicos antiguos han aportado creatividad y enfoques nuevos. Acoge la idea de que una interpretación no es válida de una sola manera, sino que existen distintas alternativas⁹⁷.

Los debates sobre la autenticidad de las décadas de 1980 y 1990 han obviado las investigaciones sobre el tema por parte de los académicos e intérpretes europeos de los años sesenta. Por eso, Dorottya Fabian ofrece una revisión de esta literatura anterior sobre la autenticidad y su significado durante el período comprendido entre los años cincuenta y finales de los 60. Así, demuestra que muchas de las afirmaciones presentadas por los académicos ingleses y estadounidenses en la década de 1980 no eran nuevas ni justas para algunos artistas asociados con el movimiento. Pone como ejemplo varias de las afirmaciones expresadas por Taruskin que ya habían sido anunciadas por musicólogos continentales como Finscher y artistas como Harnoncourt décadas antes. La investigación también muestra que el uso indiscriminado de la palabra “auténtico” en publicaciones periodísticas y divulgativas proporcionó la base para la crítica porque ciertos académicos e intérpretes destacados siempre han considerado la autenticidad en la interpretación musical como una quimera⁹⁸.

Todas estas propuestas y debates sobre la autenticidad se resumen en el reciente libro de Nick Wilson, donde explica que los detractores del *Early Music Movement* se apresuraron a señalar las muchas inconsistencias y supuestas prácticas interpretativas auténticas modernistas

97. Nicholas Cook, *Beyond The Score: Music as Performance* (Nueva York: Oxford University Press, 2014).

98. Dorottya Fabian, «The Meaning of Authenticity and the Early Music Movement: A Historical Review», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 32, n.º 2 (2001): 153-67, <https://doi.org/10.2307/1562264>.

que aseguraron su éxito y lo afianzaron aún más con el uso de grabaciones⁹⁹. Han depositado su confianza en el mercado y puesto su creatividad en inventar simplemente, no siendo lo que dijeron que era. Este empeño en hacer que la música antigua funcione en la era moderna —una era de desencanto y división— está lleno de conflictos y contradicciones; pero también es una historia sobre el “arte de re-encantar”, de vivir la dialéctica que se desarrolla entre lo viejo y lo nuevo, la cabeza y el corazón, el texto —la partitura— y el acto —la interpretación—; una historia de superar la separación y restablecer los lazos entre los elementos de la vida que, de otro modo, nos habrían acostumbrado a mantener separados. Propone superar esa dialéctica estéril y considerar la música antigua como un arte re-encantador particularmente necesario en los tiempos actuales.

Pocas propuestas podemos encontrar en el ámbito de la musicología española que aporten novedades significativas al debate en torno a la autenticidad. Hasta hace pocos años, parece que el papel de la musicología española en este campo ha sido meramente observador, sin ofrecer propuestas originales. Entre ellas nos parece interesante la del profesor Javier Marín-López que, en su artículo «Investigar la *performance*»¹⁰⁰, justifica la creación de los estudios performativos que no terminan de asentarse en el ámbito educativo español y la necesidad de estos como herramienta esencial para la musicología moderna. También toma parte del debate internacional y, retomando las propuestas de Gonnenswein o Cook, propone como alternativa a la “autenticidad” el concepto de “verosimilitud”, en el sentido de que en una pieza pueden coexistir diversas formas de interpretarla y todas ellas serían verosímiles. Son muchos los aspectos que interfieren en una ejecución final y que pueden condicionarla. Explica que los proyectos discográficos se enfrentan a distintos retos como:

La exigencia de buscar un equilibrio entre la investigación musicológica [...] y la necesaria libertad artística del intérprete, responsable final de la presentación en sociedad de estas músicas. Este proceso de tensión dialéctica resulta sumamente complejo, en primer lugar, por el amplio margen de maniobra que conceden algunas fuentes, la frecuente falta de evidencias concluyentes y la gran variabilidad de prácticas en el tiempo

99. Nick Wilson, *The Art of Re-enchantment: Making Early Music in the Modern Age* (Nueva York: Oxford University Press, 2014).

100. Javier Marín-López, «Investigar la *performance*», *Revista de Musicología*, 39, n.º 1 (2016): 11-16, <https://doi.org/10.2307/24878535>.

y el espacio, lo que hace que varias propuestas distintas entre sí puedan ser verosímiles desde el punto de vista histórico¹⁰¹.

Con esta nueva propuesta terminológica propone terminar con el debate sin solución entre partidarios y detractores de la autenticidad.

Algunas revistas españolas en algunos de sus números han difundido con un carácter más divulgador la evolución del historicismo y la autenticidad. Como ejemplo, tenemos los artículos de Martínez Miura para *Scherzo*¹⁰², el de Molín Ruiz en *Melómano*¹⁰³ o el de Ruiz Rojo en *Ritmo*¹⁰⁴, tres publicaciones de actualidad musical cuya consulta es necesaria para documentar la recepción de las distintas propuestas interpretativas a través de la crítica de conciertos y grabaciones. La revista que más ha contribuido a los estudios sobre performatividad en España es, sin duda, la *Revista de Musicología* de la Sociedad Española de Musicología¹⁰⁵. En los últimos años se ha visto un especial interés por los artículos relacionados con esta práctica.

1.4. El caso español: recepción, nacimiento y evolución del movimiento de la música antigua en el siglo XX

En España tendemos a pensar que no ha existido tradición interpretativa en lo referente a la recuperación del patrimonio musical español hasta los años 70. Pero esta visión tiene que revisarse repasando algunos hechos relevantes de nuestro reciente pasado musical. Son estos primeros pasos los que llevaron a crear las primeras instituciones musicales que se dedicarán a la investigación, edición y difusión de nuestro patrimonio musical.

101. Javier Marín-López, «Desde el facistol: verosimilitud vs. autenticidad en tres proyectos discográficos recientes», en *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, Colección Música hispana. Textos. Estudios 22 (Madrid: Ediciones del ICCMU, 2018), 539.

102. Enrique Martínez Miura, «La corriente auténtica: balance y perspectivas», *Scherzo: Revista de música. A las puertas del siglo XXI*, 16, n.º 150 (diciembre de 2000): 132-35.

103. Marco Antonio Molín Ruiz, «Medio siglo de historicismo, pasión por la fidelidad», *Melómano: La revista de música clásica*, 12, n.º 126 (diciembre de 2007): 52-55.

104. José Antonio Ruiz Rojo, «Música antigua, pero que muy antigua», *Ritmo*, 73, n.º 746 (octubre de 2002): 6-13.

105. Para su consulta: <https://www.sedem.es/es/revista-de-musicologia/numeros-publicados-y-acceso-a-texto-completo.asp>.

En el siglo XIX, un grupo de intelectuales impulsados por Hilarión Eslava recuperó el *Réquiem* de José de Nebra¹⁰⁶. En 1852 ve la luz el primero de los diez volúmenes de *Lira Sacro-Hispana. Gran colección de obras de música religiosa*, dedicada a la edición de la polifonía de los siglos XV y XVI de las catedrales españolas. Estos primeros pasos se circunscribieron exclusivamente a la música religiosa. En 1890 Asenjo Barbieri edita el *Cancionero musical de Palacio*¹⁰⁷. En esa misma década Felipe Pedrell celebrará los *Conciertos históricos*¹⁰⁸. Más tarde se reivindica la tonadilla escénica por José Subirá y los conciertos de tecla del siglo XVIII por Joaquín Nin¹⁰⁹. Unión Musical Española publica las *Sonatas* del Padre Soler bajo la dirección de Samuel Rubio¹¹⁰. En 1943 nace el Instituto Español de Musicología que dependerá del CSIC. Sufrirá un gran impulso sobre todo gracias a la figura de Miguel Querol¹¹¹. En la década de los 60 comienzan a desarrollarse las primeras sesiones de los festivales de música antigua de Burgos –Semana de Música Antigua “Antonio de Cabezón” en 1966– y de Estella (1967). En 1977 la Fundación La Caixa crea el Festival de Música Antigua de Barcelona y en 1983 la “Muestra de Música

106. Eslava, Hilarión (Burlada, Navarra, 1807 – Madrid, 1878) fue un compositor, editor, profesor y escritor español. Sirvió como niño cantor en la Catedral de Pamplona y estudió violín y composición, piano y órgano. Escribió tres óperas en estilo italiano. Fundó La España Musical –junto con Arrieta, Barbieri, Basili, Gaztambide, Salas y Saldoni– para fomentar la ópera española. Editó entre 1852 y 1960 *Lira sacro-hispana, una antología de la música vocal sagrada española*, una antología de la música vocal sagrada española. En Jack Sage, «Eslava (y Elizondo), (Miguel) Hilarión», en *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2001), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008989>. (fecha de consulta 09/08/2019).

107. Asenjo Barbieri, *Cancionero musical de Palacio, siglos XV-XVI* (Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1890).

108. Felipe Pedrell (1841-1922) es una figura clave en la música española. “Su interés por el pasado musical español –especialmente la polifonía del siglo XVI– y el folclore –con su magno Cancionero musical popular español– ofrece un marco de nacionalismo esencialista en una concepción herderiana, de búsqueda de la esencia sonora de lo español como base para una creación de carácter nacionalista”. En Víctor Sánchez, «Hacia una ópera española: de Pedrell a Albéniz», *Biblioteca Fundación Juan March. Ensayos de teatro musical español*. Accedido 14 de septiembre de 2020, <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=16>.

109. Sobre la recuperación en España de las obras de Subirá, véanse los trabajos: María Cáceres Piñuel, «José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1932)», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 26 (2011): 837-56. María Cáceres Piñuel, «El “revival” de música del siglo XVIII en España durante el período de entreguerras. Cuatro casos de estudio relacionados con la red social de José Subirá», *Revista de Musicología*, 39, n.º 1 (2016): 143-72. María Cáceres-Piñuel, *El hombre del rincón: José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*, DeMusica 20 (Kassel: Edition Reichenberger, 2018).

110. Antonio Soler, *Sonatas, para instrumentos de tecla*, Samuel Rubio, vol. 1 (Madrid: Unión Musical Española, 1957).

111. Para ampliar sobre Miguel Querol recomiendo consultar las notas al programa del concierto Homenaje a Miguel Querol, –celebrado 19 enero de 1983– realizadas por Antonio Martín Moreno para la Fundación Juan March. Consulta en línea: <https://www.march.es/actos/1886/> (Accedido 09/08/2019).

Antigua de Sevilla”. El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza –FeMAUB– nacerá en 1997¹¹². En 1975 se crean mediante el Decreto de 1966 los estudios de Musicología en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, lo que supone el inicio de la consolidación de esta disciplina en los estudios reglados y que dará paso en 1984 a la entrada en la Universidad de Oviedo, la primera institución universitaria española en ofrecer un título en esta disciplina.

Estos logros van sentando las bases para que músicos españoles puedan acercarse a la música del pasado gracias a las primeras transcripciones e investigaciones de estos pioneros musicólogos. Sin ellos, no se entenderían las primeras prácticas musicales orientadas a la recuperación de nuestra música con criterios historicistas. En 1935, Josep María Llamaña funda el grupo *Ars Musicae* de Barcelona, que usaba copias de instrumentos antiguos para interpretar músicas del Medievo y del Renacimiento. Su verdadera repercusión no llegará hasta treinta años después de la mano de Enric Gispert, con algunas importantes grabaciones discográficas para el sello Harmonia Mundi¹¹³. Este grupo continuará hasta su disolución en 1980 y en él se forman y colaboran músicos en formación como Jordi Savall y Montserrat Figueras. Los primeros cursos de música antigua celebrados en Santiago de Compostela, a finales de los 50 y principios de los 60, son el punto de partida de nuestra historia nacional de la música antigua. En ellos se siembran las primeras semillas que irán germinando paulatinamente en músicos como Gustav Leonhardt o Jordi Savall –en 1965–. Tras esto, Savall decidirá dedicarse por completo al estudio e interpretación de la música antigua, por lo que continúa su formación en la *Schola Cantorum Basilensis* de la mano de Wezinger, a quien sucederá como profesor de viola da gamba. En 1964 Gregorio Paniagua funda el grupo *Atrium Musicae* de Madrid. En él se forman músicos que se diseminan por toda la geografía, tanto de solistas como formando parte de otros grupos. Diez años más tarde, Jordi Savall fundará su grupo *Hespèrion XX*, dedicado a la recuperación y difusión del repertorio medieval, renacentista y Barroco español. En 1978 Miguel Ángel

112. En 2021, el FeMAUB cumplió su XXV aniversario y fruto de esta efeméride se publicó una monografía sobre la historia e impacto del certamen; véase Javier Marín-López y Ascensión Mazuela-Anguila, eds., *Me enamoran en Jaén: XXV aniversario del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*, 2 vols. (Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2021). En ella, Issac Alonso de Molina plantea una visión personal del movimiento de la música antigua: «El FeMAUB en el contexto de la música antigua en Europa», vol. 1, 33-52.

113. *Ars Musicae* y Enric Gispert, *Antología histórica de la música catalana: del Romanic al Renaixement*, elepé (EDIGSA, 1989).

Tallante funda Pro Musica Antiqua de Madrid. La grabación discográfica de las obras integrales de Juan del Ençina supondrán un claro ejemplo de que la música antigua en España despegue de forma definitiva¹¹⁴. A partir de aquí, el número de grupos comienza a crecer, destacando el Cuarteto Tomás Luis de Victoria, el Taller Ziryab de Rodrigo Zayas, el Seminario de Estudios de la Música Antigua SEMA de Pepe Rey –y su labor fundamental de difusión del repertorio antiguo a través de RNE– y, en el seno de la Universidad Complutense de Madrid, se crea el Coro Gaudeamus en 1975. El violinista Emilio Moreno, formado en Basilea, funda El Concierto Español y la Real Cámara y su hermano José Miguel –especialista en cuerda pulsada–, La Romanesca y Orphénica Lyra –también se interesa por el mundo de la lutería antigua–. El zaragozano Eduardo López Banzo funda en 1988 Al Ayre Español, para recuperar el repertorio de los siglos XVII y XVIII. También aparecen los primeros intérpretes solistas o virtuosos de instrumentos como la viola da gamba: Ventura Rico, Itziar Atutxa, Pere Ros y el mismo Savall. Los cursos de música antigua son un acicate fundamental para la consolidación del movimiento en un primer momento, surgiendo los de San Lorenzo del Escorial y los cursos de Daroca en 1979, que continúan de forma ininterrumpida hasta hoy.

Unido a todo lo anterior se encuentra el avance de la propia disciplina musicológica en España y la aparición cada vez más frecuente de ediciones modernas. En este sentido, y salvo excepciones como la de Eslava antes comentada, hasta finales del siglo XX hay una escasez no solo de ediciones críticas, sino también de reflexiones teóricas sobre la interpretación, siendo excepcionales en este sentido los trabajos de José López-Caló y Luis Antonio González Martín, entre otros investigadores.

Resumen del Capítulo I

En este primer capítulo de la Tesis Doctoral hemos expuesto cómo la historia de la recuperación e interpretación del repertorio antiguo ha sido un continuo discurrir repleto de hitos y propuestas, modas y tendencias que arrancan en el siglo XIX, recorren el siglo XX y llegan aún con fuerza hasta nuestros días. Este movimiento generó, a su vez, una enorme producción de literatura y

114. Pro Música Antiqua de Madrid, *Obra musical completa de Juan del Enzina*, elepé 4 vols. (Madrid: Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación y Ciencia, 1990).

destacamos algunas de las publicaciones más significativas. Hemos ofrecido una visión general de la evolución de los discursos en torno a esta corriente de interpretación de la música antigua. Asistimos a una tendencia que ha evolucionado de una postura inicial de radicalidad interpretativa –basada en que el intérprete debe ser fiel a la fuente musical– a términos más flexibles y matizados –como los de “interpretación históricamente informada” o “interpretación veraz”–. Parte de este viaje viene acompañado de los detractores de este movimiento que pretendía recuperar la sonoridad y prácticas del pasado con posturas que mantenían que una interpretación fiel era imposible. Por último, hemos revisado la aparición, el significado y la evolución de términos y conceptos importantes para nuestro estudio como los de “autenticidad”, “interpretación historicista”, “verosimilitud” o “interpretación históricamente informada”.

En nuestro país, el interés por esta corriente interpretativa durante la primera mitad del siglo XX fue escaso, salvo por un grupo de intelectuales que poco a poco se fueron permeabilizando de estas influencias europeas y que trajeron a España los primeros instrumentos antiguos, acompañados de interpretaciones historicistas. A partir de la década de los 70 comienzan las primeras grabaciones y en la década de los 80 cuando comienza un verdadero interés por este repertorio, seguido de la proliferación de grupos especializados. Todo esto fue de la mano de una incipiente musicología y del interés por la recuperación, transcripción y difusión de nuestro patrimonio musical.

CAPÍTULO II: LA *PERFORMANCE PRACTICE* Y EL *PERFORMANCE ANALYSIS*: NUEVAS DISCIPLINAS AL SERVICIO DE LA RECONSTRUCCIÓN HISTORICISTA

Como hemos visto con anterioridad, uno de los aspectos clave para entender la evolución del *Early Music Movement* fue la aparición en la última década del siglo XX de nuevas disciplinas que van encaminadas al estudio de la práctica de la ejecución musical; su objetivo es convertirlo en un método científico para que pueda ser objeto de estudio. Para esto, algunos autores han establecido una metodología de la interpretación musical, con el fin de establecer los métodos de trabajo de los intérpretes. Una vez establecida la metodología, ya es posible el análisis, la recogida de datos y con ellos el estudio científico, las hipótesis de trabajo y las conclusiones. Como esta Tesis se enmarca dentro de estos estudios performativos –en la tercera parte del trabajo– es fundamental exponer ahora, con la aproximación a estas dos disciplinas, los principales soportes teóricos y bases científicas que estas aportan y así justificar y dar solidez científica a nuestra futura propuesta interpretativa.

2.1. Definición de categorías

Desde hace unos años, aparecen los estudios performativos en los centros de investigación musical con la creación de una disciplina, dentro de la musicología, que se encarga de este ámbito: la *performance practice*. Tiene su origen a finales del siglo pasado y en pocos años se ha establecido en universidades y centros de estudio musicales. Ha tomado gran fuerza en los países anglosajones y, poco a poco, va teniendo en presencia en instituciones de todo el mundo. El concepto de interpretación –performatividad, *performance*– musical trata principalmente de la metodología y puesta en escena del intérprete; incluye multitud de factores de estudio como la fuente escogida, el estilo, fraseo, instrumento, cuerdas o técnica, entre otros. Pero va mucho más allá; también incluye a todos los que hacen posible esa interpretación; factores como la acústica, el lugar, la disposición del escenario, asientos de la audiencia, la iluminación y las contribuciones del director, técnicos, maquilladores, organizadores de eventos, empresarios, público y patrocinadores.

En la década de los 90 se dieron las condiciones idóneas para comenzar el estudio científico de “la interpretación en la música... donde el análisis, los estudios culturales, la hermenéutica y

la práctica de la interpretación se encuentran”¹. Este análisis científico que busca establecer una metodología en el ámbito de la interpretación musical se conoce como *performance analysis*. A continuación, repasaremos los postulados de algunos de los autores más activos en este campo.

En primer lugar, el libro de Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performance and Listening*, cambiará la idea de la “*performance*”, proponiendo un nuevo concepto mucho más amplio y complejo: el de “musicar”². Según este autor, el enfoque de historiadores y teóricos centrado en las obras y que prioriza la partitura ha llevado a una serie de suposiciones erróneas. La primera es que la interpretación musical no juega ningún papel en el proceso creativo, siendo solo el medio por el que debe pasar la obra aislada y autónoma para alcanzar su meta: el oyente. En segundo lugar, se piensa que una interpretación musical es un sistema de comunicación unidireccional, que va desde el compositor hasta el oyente individual a través del intérprete. En tercer lugar, ninguna ejecución puede ser mejor que la obra que se está ejecutando; la calidad del trabajo establece un límite superior a la posible calidad de la interpretación, por lo que una obra musical inferior no puede dar lugar a una buena interpretación. Por lo tanto, el enfoque de la música centrado en las obras tiende a descartar casi por completo la interpretación, el ritual organizador central de la música, mientras que también descarta las formas de música –no occidentales, de difusión oral y/o géneros musicales populares– que no conceptualizan la música del mismo modo. Como correctivo, se sugiere el nuevo concepto de “musicar”: la forma verbal reafirma que la música es una actividad y no una cosa. La música se define como la participación en una actuación musical en cualquier de sus formas, ya sea interpretando, escuchando, ensayando o practicando, proporcionando material para la interpretación –lo que se llama componer– o bailando.

El libro de Colin Lawson, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, se ha convertido en todo un referente para acercarse por primera vez al complejo mundo de la

1. “Finally, the study of music in performance is not simply another new, alternative approach; rather, it offers a common ground where analysis, cultural studies, hermeneutics, and performance practice meet”. José A. Bowen, «Finding the Music in Musicology: Studying Music as Performance», en *Rethinking Music*, Nicholas Cook y Mark Everist, eds. (Oxford: Oxford University Press, 1999), 428-55, 455.

2. Christopher Small, *Musicking: the Meanings of Performing and Listening* (Hanover: Wesleyan University Press, 1998).

interpretación histórica³. Ofrece un panorama generalista y se centra en cuestiones prácticas más que en cuestiones filosóficas, invitando a una mayor investigación de los tratados instrumentales y vocales.

Anthony Rooley, en su libro *Performance. Revealing the Orpheus Within*, va a extender aún más el concepto de “autenticidad” y lo lleva al de “performance”⁴. Con un original enfoque combina secciones dedicadas a material histórico y filosófico sobre Orfeo, el neoplatonismo y el siglo XVI, los conceptos de *performance* y arte, aportando su testimonio personal como intérprete y docente⁵.

El libro de Jackson, *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians* está orientado a aprender más sobre cómo se interpretaron originalmente las obras musicales y cómo se modificaron posteriormente a lo largo de los siglos⁶. Ofrece entradas sobre compositores, músicos, intérpretes, términos técnicos, centros de interpretación, instrumentos musicales y géneros, todo con el objetivo de aportar información y dilucidar problemas en la *performance practice*.

Para Alejandro L. Madrid:

Los estudios de performance no buscan describir acciones para ser reproducidas con fidelidad después; en lugar de eso tratan de entender qué es lo que dichas acciones hacen en el campo cultural en las que se dan y qué les permiten hacer a la gente hacer en su vida cotidiana. El hecho de que los estudios de performance estén fundados en la noción de “performatividad” como una cualidad del discurso permite a los académicos del performance enfocarse no solo en una gran variedad de fenómenos como acciones, procesos, o performances dentro de actividades en las que explícitamente se dan performances –como la música, la danza, el teatro o los rituales– hasta otro tipo de fenómenos como son la construcción de identidades, el uso enunciativo del lenguaje, el activismo político o el uso del cuerpo en la vida cotidiana.

La diferente concepción de “performatividad” entre los académicos de la música y los del performance es un indicativo de proyectos intelectuales completamente diferentes. Mientras los estudios musicales (incluyendo la práctica del performance) se preguntan qué es la música y buscan entender textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo a contextos culturales y sociales específicos, una mirada a la música desde los estudios de performance se preguntaría qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer. Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales

3. Colin Lawson y Robin Stowell, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, Cambridge handbooks to the historical performance of music (Nueva York: Cambridge University Press, 1999).

4. Anthony Rooley, *Performance: Revealing the Orpheus Within* (Longmead, UK: Element Books, 1991).

5. Rooley fue el fundador en 1969 del grupo de música antigua The Consort of Musicke.

6. Roland Jackson, *Performance Practice: a Dictionary-Guide for Musicians* (Nueva York: Routledge, 2005).

*más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música*⁷.

Danuser sostiene que “el análisis interpretativo puede entenderse como una “teoría especial de la ejecución”, es decir, se define como la teoría de la ejecución de una determinada obra musical”⁸. Explica que hoy se pueden distinguir dos líneas diferenciadas en cuanto al significado: 1) hermenéutica, centrada en el estudio y análisis de una obra para su posterior ejecución; y 2) performativa, con un foco en el resultado sonoro.

En la primera, el término “participa de las conclusiones generales derivadas de disciplinas vecinas, sobre todo de la teoría de la literatura”⁹ y pueden diferenciarse en esta línea tres tipos ideales: primero, “la interpretación entendida como proceso de comprensión de las relaciones internas de sentido de las obras”¹⁰ o, expresado de otra manera, el análisis de la forma musical. El segundo tipo es extrínseco a la propia obra y consiste en el estudio de las circunstancias de la obra, es decir, en “una aproximación al contenido estético de la obra que aplica el concepto de interpretación a la explicación de hechos inmanentes de las obras por medio de acontecimientos externos a ellas mismas”¹¹. El tercer tipo es la interpretación referencial o semiótica:

*En él se desarrollan los objetos de la historia de la música como hechos y problemas necesitados de explicación, de manera que aquí [...] se vuelve la mirada a un amplio campo de interpretaciones contextuales de obras, artistas e instituciones en el marco de las convenciones y códigos socioculturales*¹².

Waisman analiza este fenómeno y concluye que se pueden apreciar tres etapas en la evolución de la *performance analysis*. Estas etapas coinciden cronológica y estéticamente con el movimiento modernista, las vanguardias –surgidas en la posguerra– y, por último, el posmodernismo. Es decir, tendrían una explicación estética que corresponderían con el cambio de gustos y criterios tanto artísticos como sociales¹³.

7. Alejandro L. Madrid, «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?», *Revista Transcultural de Música*, 2009, <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>.

8. Danuser, «Interpretación», 39. El artículo forma parte de un monográfico de la *Revista de Musicología* dedicado a los *performances studies*. Véase también: Marín-López, «Editorial», *Revista de Musicología*, 39, n.º 1 (2016): 11-16.

9. Danuser, «Interpretación», 22.

10. *Ibid.*, 23.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. Waisman, «Música antigua y autenticidad: ideología y práctica».

En un interesante artículo, Margaret Kartomi señala que hay tres tipos principales de investigación sobre performatividad: lo que los propios artistas creen o escriben sobre sus actuaciones; lo que los estudiosos de la música –la mayoría de los cuales son artistas anteriores o actuales– escriben o dicen sobre las actuaciones de otros; y lo que artistas eruditos escriben sobre su trabajo. Además, propone una metodología integral de cuatro niveles para la investigación de la performatividad musical basándose en Austin –de quien toma tres niveles– y Sedwike –un cuarto–:

- La música real interpretada, incluida la lógica detrás de la elección del repertorio
- La ejecución de la música y los factores que la afectan, como el estilo de interpretación y la personalidad, competencia, interacción del conjunto, técnicas de señalización, arrastre y actitudes hacia el tempo, color de tono, entonación, etc.
- Los efectos de los artistas en la audiencia y viceversa
- Las contribuciones de todas las partes interesadas al éxito del evento, incluidos los roles de los organizadores del evento, técnicos a cargo de las condiciones espaciales y acústicas del lugar, eventos de recaudación de fondos públicos y privados, publicistas, empresarios, técnicos y medios de comunicación

Asimismo, sostiene que “al adoptar este modelo y comparar sistemáticamente los hallazgos sobre cada evento con eventos performativos comparables, los investigadores pueden sacar conclusiones generales sobre cuestiones performativas y, eventualmente, sobre la naturaleza de la performatividad musical en sí”¹⁴. Hermann Gottschewski da un nuevo giro a la investigación sobre la interpretación musical y la lleva aún más allá presentando la interpretación como obra de arte en sí misma. Si hasta ahora la obra musical poseía la exclusividad en la consideración de creación artística, la interpretación de esa obra le disputa de forma complementaria compartir ese honor¹⁵. Esta reflexión es fruto de la escalada del protagonismo del intérprete durante las últimas

14. “By adopting this model and systematically comparing the findings about each event with comparable performative events, researchers may draw general conclusions about performative issues and, eventually, about the nature of music performativity itself”. Margaret Kartomi, «Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research», *Musicology Australia*, 36, n.º 2 (2014): 192, <https://doi.org/10.1080/08145857.2014.958268>.

15. Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk: Musikalische Zeitgestaltung und Ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 5 (Laaber: Zugl.: Freiburg i. Br., Univ., Diss., 1993 u.d.T.: Gottschewski, Hermann: Theorie und Analyse der musikalischen Zeitgestaltung, 2006).

décadas del siglo XX. Hemos pasado de un culto al compositor y a la obra –el respeto fidedigno a la obra como algo inalterable– al culto del intérprete como estrella indiscutible del hecho musical. Este cambio de paradigma dará como resultado el nacimiento de estas disciplinas que tienen el estudio de la interpretación como principal objeto de estudio. Vemos, pues, cómo los estudios sobre la performatividad irrumpen poco a poco para ofrecernos un cambio de pensamiento. Si hasta ahora el absoluto protagonismo del hecho musical lo tenía el estudio de los compositores, sus obras y su análisis, ahora hay un giro hacia la investigación y análisis sobre interpretación de las obras que, para los estudios performativos, son los verdaderos protagonistas.

2.2. Los estudios performativos en España: estado de la cuestión

En nuestro país, los estudios de *performance* están ya presentes en nuestros itinerarios docentes centrados en tres ámbitos académicos: los Conservatorios Superiores –y Escuelas Superiores de Música–, los Grados universitarios y los Másteres Oficiales –tanto universitarios como de conservatorio–¹⁶. Los Conservatorios y Universidades españolas empiezan poco a poco a contemplar en sus respectivos planes de estudios asignaturas que van incluyendo aspectos básicos de la *performance practice*. En estos distintos ámbitos educativos podemos observar que abundan las materias de carácter genérico sobre la interpretación histórica musical –al margen de las específicas del propio instrumento– que pueden abordar, en más o menos medida, cuestiones de *performance*. También encontramos asignaturas que cubren de modo más específico una parte de los estudios sobre performatividad, aunque dejan al descubierto otros muchos apartados como la puesta en escena, vestuario, producción, interacción con el público, etc. En el ámbito universitario, solo unas pocas instituciones españolas ofertan grados en Musicología o Historia y Ciencias de la Música. Estos grados pretenden una salida laboral de múltiples especializaciones y sus asignaturas son por ello muy generalistas.

En los últimos años hemos asistido a un crecimiento significativo de los másteres en enseñanzas artísticas e interpretación musical. Cabe destacar que solo hay un Máster especializado en música antigua: el de la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC). Es en este campo académico

16. Para ampliar sobre los estudios performativos en España y su presencia en los itinerarios docentes, véase Rodrigo Herrera, «*Performance practice y performance analysis: hacia un estado de la cuestión en España*».

—el de los másteres—, donde sí encontramos de forma específica los estudios centrados en la investigación sobre el análisis performativo. Los másteres universitarios, por otro lado, creemos que van más orientados al conocimiento teórico de la investigación sobre la *performance*, pero no tanto en su aplicación práctica.

La presencia de la investigación performativa en el ámbito de los congresos y simposios celebrados en España va creciendo de forma paulatina. Cada vez son más los congresos internacionales que se celebran sobre esta temática. La consulta de las actas derivadas de estos encuentros nos da una información mucho más actualizada del panorama sobre la producción científica, y permite detectar posibles tendencias emergentes en los campos de investigación musicológicos¹⁷. Congresos que son permeables a la aportación de la musicología internacional y que poco a poco va marcando los caminos a seguir. Tras revisar las actas disponibles, podemos concluir que la presencia de la investigación performativa en el ámbito de los congresos y

17. Entre otros, se han consultado: Congreso internacional: *Singing speech and speakingmelodies: Musical theatre (1650-1918)* (Universidad de Oviedo, 2019), II Congreso internacional: *Pedagogía e investigación performativa y creatividad musical* (Universidad de Oviedo, 2019), Congreso internacional: *Ignacio Jerusalem 250: músicas galantes entre Italia, la península ibérica y el Nuevo Mundo* (Universidad internacional de Andalucía, 2019), I Congreso internacional: *Pedagogía e Investigación performativa y creatividad música DEBUSSY10* (Universidad de Oviedo, 2018), V Congreso nacional de Conservatorios de Superiores de Música (Conservatorio Superior de Música de Navarra, 2018), V Symposium of the ICTM: *Iberian musical crossroads through the ages: Images of music-making in their transcultural exchange* (ICTM, Barcelona, 2018), X Jornadas de jóvenes musicólogos y estudiantes de musicología (ESMUC, Barcelona, 2017), Congreso internacional: *Imaginando los placeres de la música: entre lo mundano y lo espiritual* (Universidad Complutense de Madrid, 2017), IV Congreso Nacional de Conservatorios de Superiores de Música (Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha, 2017), Congreso internacional: *Las músicas de Cervantes: del patrimonio histórico a su recepción musical (s. XVI-XXI)* (Ciudad Real, 2016), *Intersecciones: Congreso de Historia de la música en el País Valenciano* (Universidad de Valencia, 2016), Congreso internacional: *Musicología aplicada a concierto: Los estudios sobre performance en acción* (Universidad internacional de Andalucía, 2016), II Congreso nacional de Conservatorios de Superiores de Música (Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2015), VIII Jornadas de jóvenes musicólogos (Universidad Complutense de Madrid, 2015), VII Jornadas de jóvenes musicólogos (Oviedo, 2015), Congreso internacional: *Interpretar la música ibérica del siglo XVII* (ESMUC, Barcelona, 2014), Congreso internacional: *The String Quartet in Spain from the End of the Eighteenth Century to Today* (Universidad de Granada, 2014), XII Symposium internacional: *Música antigua revivals y la interpretación de la música española para teclado: Rafael Puyana. In Memoriam* (Mojácar, 2014), V Jornadas de jóvenes musicólogos y estudiantes de musicología (Universidad Autónoma de Madrid, 2012), Congreso de la Sociedad Española de Musicología 2012: *Musicología global, musicología local* (Logroño, 2012), Simposio Internacional de la Sociedad Española de Musicología en el IV Centenario del fallecimiento del compositor: *Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Contextos y prácticas musicales* (Ávila, 2011), IV Jornadas de jóvenes musicólogos (Universidad de Oviedo, 2011), Congreso conmemorativo del cuarto centenario de la muerte de San Juan de Ribera: *Música y reforma litúrgica desde 1611 hasta el presente* (Universidad de Valencia, 2011), Medieval and Renaissance International Music Conference (Barcelona, 2011), 10th International Symposium on spanish keyboard music “Diego Fernández” (Almería, 2010), La iconografía musical a la mediterrània i el seu impacte sobre la cultura europea al llarg de la historia (Universidad autónoma de Madrid, 2010), III Jornadas de estudiantes de Musicología y jóvenes musicólogos (Universidad Complutense, de Madrid, 2010), Simposio internacional: *Antonio de Cabezón. En el V centenario de su nacimiento, 1510-2010* (Burgos, 2010).

simposios celebrados en España es escasa, si bien va creciendo lenta pero progresivamente. Hemos encontrado, de forma concreta, ponencias y comunicaciones que proponen distintos ámbitos de la *performance*, lo que da pie a investigar sobre perspectivas multidisciplinares que van desde la mejora técnica de la interpretación, la reconstrucción sonora, la investigación performativa, los modelos para una interpretación históricamente informada, la iconografía como fuente de información, las técnicas históricas, la pedagogía, la expresión de emociones en la *performance*, recuperación del patrimonio musical, la gestualidad y hasta –como proponía Gottschewki– la propia interpretación como obra de arte en sí misma. En el siguiente apartado nos detendremos en el panorama actual de la musicología performativa internacional.

2.3. ¿Y ahora qué? Las actuales líneas de investigación performativa

Tras realizar un recorrido por la historia y evolución del movimiento historicista hasta finales del siglo XX, en este apartado nos disponemos a analizar cuál es el estado de la cuestión en la actualidad a través de textos y grupos que mantienen el movimiento de la interpretación de la música del pasado con criterios historicistas en auge. Como tendencia general, se aprecia un giro significativo de interés que presta más atención a las aportaciones interpretativas basadas en fundamentaciones musicológicas que en seguir discutiendo sobre los viejos tópicos semiológicos que tanta literatura produjeron en el siglo pasado. Ejemplo de esto son los trabajos que se centran en aspectos técnicos específicos como la técnica de diversos instrumentos, el estilo, los adornos etc. Como el objeto de estudio de esta Tesis es la polifonía sacra del siglo XVI, pondremos como ejemplo algunas publicaciones que proponen interpretaciones históricamente informadas de este repertorio.

Resulta de enorme interés el libro de Stanley Boorman, *Studies in The Printing, Publishing and Performance of Music in the 16th Century*, que profundiza en la aparición de la impresión y publicación de música en el siglo XVI y cómo este nuevo fenómeno cambió profundamente la forma en que se distribuía la música y se percibía y utilizaba la fuente musical –impresa o manuscrita– en la interpretación¹⁸. Compila una serie de estudios sobre la estructura y el contenido

18. Boorman, *Studies in the Printing, Publishing, and Performance of Music in the 16th Century*.

de las ediciones –y algunos manuscritos– de música del siglo XVI y extrae conclusiones sobre aspectos como las técnicas de impresión para música, los hábitos de diferentes tipógrafos y escribas, su visión de la práctica escénica, enfoques de los editores sobre el mercado musical y sus intereses, aparentes cambios de plan en la preparación de ediciones, cuestiones de autoría, formas en las que los escribas podían influir en las decisiones de los artistas intérpretes y otras en las que los compositores podían explotar sonoridades inusuales.

La profesora de la Schola Cantorum Basiliensis –durante casi cuarenta años– Anne Smith publica *The Performance of 16th-Century Music. Learning from the Theorists*¹⁹. Está dirigido a intérpretes y, especialmente, a los estudiantes. La autora no se limita a reunir citas relevantes y contextualizarlas, sino que pretende ser una guía que permite comprender mejor la música de este siglo y profundizar en cuestiones técnicas y expresivas necesarias para interpretar la música de este período, dando las herramientas necesarias para interpretar este repertorio de manera informada.

Kenneth Kreitner publica en 2011 *Renaissance Music*²⁰, un compendio de veinte artículos, publicados entre 1946 y 2009 por diversos académicos que exploran la interpretación de la música de los siglos XV y XVI. La colección incluye obras de David Fallows, Howard Mayer Brown, Christopher Page, Margaret Bent y otros que cubren el debate sobre voces e instrumentos de la década de 1980, la interpretación de la música sacra y secular del siglo XVI, el papel de los conjuntos instrumentales y problemas de modalidad y *musica ficta*.

Escrito por Barthold Kuijken, un especialista en flauta transversal histórica, *The Notation is Not the Music. Reflections on Early Music Practice and Performance*, ofrece una visión global de los problemas de la interpretación históricamente informada y los parámetros y limitaciones de la interpretación que depende solo de la notación²¹. Para este autor, los intérpretes de música histórica deben considerar lo que está escrito en la página como un punto de partida para la interpretación. Solo mediante un examen continuo y un reexamen de las fuentes para descubrir la intención original, un ejecutante de música antigua puede acercarse a una interpretación auténtica.

19. Anne Smith, *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists* (Nueva York: Oxford University Press, 2011).

20. Kreitner, *Renaissance Music*.

21. Barthold Kuijken, *Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance* (Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 2013).

Un título importante para arrancar el siglo XXI –pese a la aparente contradicción del título– es la obra de Haynes, *The End of Early Music*²². Este especialista en oboe histórico, concertista y musicólogo conoce bien las distintas problemáticas que envuelven tanto el estudio como la *performance* del repertorio antiguo. Realiza una fuerte crítica a las prácticas interpretativas del momento e invita a la experimentación. Haynes, un veterano del movimiento, describe una visión del futuro que involucra a la improvisación, expresión, retórica e, incluso, la composición.

Otro ejemplo reciente que demuestra que el interés por la recuperación con criterios historicistas sigue siendo un tema de actualidad, es la obra *The Oxford Handbook of Music Revival* de 2016²³. Sus autores Caroline Bithell y Juniper Hill, recopilan las contribuciones de 30 especialistas de todo el mundo, que ofrecen distintas perspectivas teóricas, no solo sobre música clásica, sino también la folclórica. Ofrece una visión general sobre los movimientos de recuperación de la música y examina las teorías que propician estos movimientos, desde la nostalgia hasta la identidad y la política. En un amplio contexto, se expone que estos movimientos surgen de elementos propios de nuestra sociedad actual como la globalización, el cambio social y los avances tecnológicos. También destaca el estudio sobre el impacto positivo y negativo que puede tener el movimiento de recuperación de la música.

De las más recientes y destacadas aportaciones sobre el estudio de la polifonía del siglo XVI y su interpretación es la obra de Fitch, *Renaissance Polyphony*, de 2020²⁴. En este libro se estudian los elementos constituyentes del lenguaje polifónico, a través de una gran cantidad de ejemplos, autores y obras. Destacamos su segundo capítulo, que versa sobre la improvisación de la melodía *super librum*²⁵. Y sus capítulos del 11 al 14, que confieren a la interpretación y a la composición. En este último capítulo presenta una guía de interpretación de la polifonía desde una perspectiva historicista.

22. Bruce Haynes, *The End of Early Music: a Period Performer's History of Music For The Twenty-first Century* (Nueva York: Oxford University Press, 2007).

23. Caroline Bithell y Juniper Hill, *The Oxford Handbook of Music Revival* (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2016).

24. Fabrice Fitch, *Renaissance Polyphony*, First published, Cambridge Introductions to Music (Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2020).

25. Este aspecto que ha sido desarrollado de manera monográfica por Philippe Canguilhem, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance* (Paris: Garnier, 2016).

En el caso español, destaca el profesor Agustín Martínez Peláez, que ha coordinado el libro *Investigar en creación e interpretación musical en España*²⁶, fruto de la colaboración de varios conservatorios y másteres de varias universidades. El hilo conductor de sus contenidos es la música desde el proceso creativo, reflexionada e investigada desde la pedagogía, metodologías especializadas, performatividad, documentación, producción, musicología e historia de la música y pretende cubrir un hueco en la demanda de este tipo de bibliografía, aún demasiado escasa en España.

Otra aportación relevante es la publicación de la obra de Rubén López-Cano sobre la investigación de la práctica artística, una guía o manual que entronca transversalmente con la investigación sobre los estudios performativos²⁷. Aborda la investigación a través de la práctica artística y se centra en el proceso de creación del intérprete. Se distingue de otras investigaciones en que en ella la práctica musical tiene un papel fundamental, ya sea a nivel técnico, interpretativo, creativo o escénico. Trata de convertir algunas prácticas artríticas en estrategias metodológicas de investigación. Concluye que:

*La investigación artística [...] es, en sí misma, un modo de crear [...] es un modo de acción creativa e integradora que construye discurso y reflexión consciente y crítica mientras crea, abordando tanto los problemas artísticos, estéticos y técnicos, como los sociales, políticos o filosóficos, a los cuales la obra también hace referencia. [...] Requiere de estrategias metodológicas, específicas [...] que se pueden encontrar en prácticas de investigación o de las ciencias y humanidades o se pueden elaborar exprofeso*²⁸.

Vemos cómo el interés actual en la interpretación del repertorio temprano pasa por abrirse a un modelo más transversal y multidisciplinar que abarca varios aspectos que antes no se tenían tan en cuenta. Fruto de esa superación por la búsqueda de la autenticidad fiel en la música antigua es la aparición de nuevas propuestas surgidas paralelamente a un interés por la experimentación y la fusión con otros géneros musicales y estéticos como la música electrónica, el jazz o el

26. Agustín Martínez Peláez, *Investigar en creación e interpretación musical en España* (Madrid: Dykinson: Universidad Rey Juan Carlos, 2017).

27. Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo, *Investigación artística en música: problemas, experiencias y propuestas*. (Barcelona: Fonca-ESMUC, 2014).

28. *Ibid.*, 57.

flamenco²⁹. Este nuevo paso hacia adelante demuestra tres cosas: que la música antigua está más viva que nunca, que se han superado muchas convicciones estéticas anquilosadas en pasado que suponían la inmutabilidad de la obra y que la música antigua es “la más moderna de las músicas”.

Tanto músicos como teóricos han vivido la proliferación desde las últimas décadas del siglo XX de revistas especializadas en estudios performativos, muchas de ellas aún en activo. Son fundamentales para tomar el pulso al estado de la cuestión en la actualidad y poder seguir las nuevas propuestas y líneas de investigación más actualizadas. En este apartado, y pensando en la utilidad de quien quiera acercarse a la literatura científica más actual sobre nuestro objeto de estudio, facilitamos dos apéndices con las revistas científicas de más impacto.

En el Apéndice 1 ofrecemos una relación de las revistas internacionales más representativas del panorama que se centran de modo específico –o donde tienen cabida– los estudios sobre la recuperación e interpretación de la música antigua. Entrados en el siglo XXI también han proliferado las revistas en nuestro país que, de forma cada vez más frecuente, acogen investigaciones sobre la recuperación e interpretación del patrimonio musical español y sobre cuestiones performativas. En el Apéndice 2 ofrecemos un listado de estas revistas para facilitar su consulta y animar al lector de este trabajo a que se acerque a las últimas publicaciones sobre el tema.

Resumen del Capítulo II

El cambio de paradigma surgido con la evolución del movimiento de interpretación historicista supone la consideración del intérprete como protagonista, situándolo al mismo nivel de importancia que el compositor o su obra. Este creciente interés por la ejecución dará como resultado el nacimiento de disciplinas científicas enfocadas al estudio y análisis de la interpretación musical. En la actualidad, la recuperación e interpretación del patrimonio musical con criterios históricamente informados va de la mano del desarrollo de estas disciplinas hermanas de la musicología que han contribuido a realizar estas recuperaciones con un mayor rigor científico. Tal es el caso de la *performance analysis* y de la *performance practice*. En el Capítulo II nos hemos detenido en

29. En este sentido, cabe destacar la figura del violagambista español Fahmi Alqhai y su grupo Academia del Piacere, pionero en España en la fusión del Renacimiento y del Barroco con estilos como el flamenco, la danza contemporánea o el teatro. Más información en: <http://www.accademiadelpiacere.es/>

reparar la literatura científica más destacada sobre estas dos disciplinas, que vienen empujando fuerte desde las últimas décadas del siglo XX en toda Europa. Poco a poco los estudios sobre *performance* empiezan también a aparecer en los planes educativos de nuestras universidades y conservatorios. Echando un vistazo a las últimas publicaciones y congresos, comprobamos que sigue siendo un tema de actualidad, en la medida en que la interpretación del repertorio temprano también lo es.

PARTE II

Un caso emblemático:

la Catedral de Granada en el siglo XVI

CAPÍTULO III: LA CATEDRAL DE GRANADA Y LA VIDA RELIGIOSA EN EL SIGLO XVI

Es imposible desvincular el hecho musical objeto de nuestro estudio de su contexto histórico y social, por lo que en este primer capítulo de la parte II realizamos una aproximación social e histórica de la ciudad de Granada en el siglo XVI, atendiendo a una gran diversidad de aspectos, tales como la población, sus peculiaridades socioculturales, su asentamiento y estructura urbana, la pluralidad social de sus habitantes y el motor económico y comercial. Realizar esta contextualización es fundamental, tanto para la reconstrucción de un paisaje sonoro, como para la recuperación del patrimonio musical del siglo XVI en vinculación con su entorno social. En palabras de Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona

la fidelidad a las prácticas documentadas tendría que subordinarse a la fidelidad al sentido. Y el sentido pasa por conocer: a) la concepción del mundo que hace posible esa música; b) la concepción artística y musical del compositor y de su auditorio; y c) la información documental. [...] Ninguno de estos elementos es sonido, pero mediatizan el sonido y son indispensables para conformar su ejecución –musical– y su interpretación –especulativa–¹.

3.1. Marco histórico: la ciudad de Granada en el siglo XVI

La ciudad de Granada aspira a ser la capital del imperio más grande de su tiempo. Y como capital necesitará de una Catedral que desde sus inicios aspire a ser perfecta. No debe pasar por los problemas históricos por los que pasaron las demás catedrales que se han ido haciendo a lo largo de la historia. Ahora hay posibilidad de crear una provincia eclesiástica desde cero y una Catedral de Real Patronato con todas las experiencias previas, tomando como modelo otras catedrales del reino. Su funcionamiento y el de sus dignidades ya se han puesto en práctica previamente en otras sedes eclesiásticas, y el funcionamiento de su aparato litúrgico-musical también. Ahora hay que construir una ciudad cristiana sobre la ciudad islámica y judía. Este inicio “desde cero” convierte el nacimiento y desarrollo de la capilla musical catedralicia de la Catedral de Granada en un modelo de caso. El estudio de su funcionamiento, de sus inventarios de libros musicales e instrumentos nos demuestra la recepción del repertorio litúrgico común

1. Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona, «La música antigua en el horizonte de los festivales españoles: indicios de una crisis», en Javier Marín-López y Ascensión Mazuela-Anguila, eds., *Me enamoran en Jaén: XXV aniversario del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*, 2 vols. (Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2021), vol. 1, 53-72, 57.

con las demás españolas. También la música de nueva creación de sus maestros de capilla. Así, el estudio de sus prácticas musicales nos puede servir como modelo de posibles prácticas interpretativas que pueden ser extrapolables a toda la música sacra española del siglo XVI, al menos en el sur peninsular.

3.1.1. Población y urbanismo

La ciudad de Granada de finales del siglo XV y principios del siglo XVI es una de las urbes más ricas e importantes de Occidente; algunos autores de la época incluso llegaron a compararla con Roma o Constantinopla. Llegó tener una población que, según algunas fuentes, pudo rondar los 300 000 habitantes a finales del siglo XV². Esta afirmación, algo exagerada, podemos matizarla con otros autores como Luis del Mármol, quien comenta que hacia 1476 Granada llegó a tener unos 30 000 habitantes, además de 8000 jinetes y 25 000 ballesteros que residían también en la ciudad³. Quizás el autor más fiable sea Leopoldo Torres Balbás, que cifra en torno a 90 000 nazaríes, de los cuales unos 50 000 eran muladíes⁴. No es de extrañar la alta densidad de población en una ciudad que se convierte en el refugio obligado de muchos musulmanes de las ciudades vecinas conquistadas.

No obstante, el panorama que presentará la nueva situación política y social que trae consigo la cristianización cambiará drásticamente la demografía de la ciudad de Granada. Las distintas deportaciones y expulsiones de las que serán objeto los judíos –primero– y moriscos –después– a lo largo del siglo XVI sumirán a esta ciudad en una grave crisis demográfica que se traducirá también en crisis económica. Según el censo de 1561, en el reino de Granada, de los 280 000 habitantes, 164 000 eran moriscos⁵. La población se reduce en unos 125 000 habitantes, lo que supondrá también la caída de Granada como capital del imperio. Ni la repoblación emprendida a fines del siglo XVI –que sumó 40 000 personas atraídas por las mercedes excepcionales

2. Ladero Quesada, «Datos demográficos sobre los musulmanes de Granada y Castilla en el siglo XV».

3. Luis del Mármol Carvajal, *Historia del rebelión castigo de los Moriscos del reino de Granada ...* (Madrid: Impr. de Sancha, 1797).

4. Para profundizar más en la evolución demográfica de la ciudad de Granada, véase Torres Balbás, «Esquema demográfico de la ciudad de Granada».

5. Barrios Aguilera, «La primera repoblación de Granada».

anunciadas por la Corona– pudo paliar la grave crisis económica⁶. La ciudad pierde el 35 % de su población, y hasta 76 lugares desaparecen del mapa. Como resumen de la evolución del Reino de Granada en conjunto, hacia 1560 había 15 540 vecinos, en 1587 unos 11 187 y en 1591 unos 10 906 vecinos⁷.

La estructura urbana que presenta la ciudad de Granada a finales del siglo XV es propia del esquema-tipo de ciudad árabe concentrada en torno a una medina que se disgregada en varios *harat* –o barrios–. En el centro de todo, la gran mezquita mayor, y fuera de la muralla algunos *rabad* –arrabales– añadidos en época almohade o nazarí⁸. Cincuenta años antes de la conquista de los Reyes Católicos, un historiador egipcio llamado al-Himyari afirmaba que existían cuatro barrios en torno a la medina: el de los alfareros, el de la Loma –que se encontraba junto a Torres Bermejas–, el barrio del Albaicín –al norte de la Alcazaba Cadima– y el barrio de Bab-al-Rambla, conocido como barrio de los Mesones. Estos barrios tenían la estructura de una pequeña ciudad independiente en torno a una mezquita y un zoco, con baños públicos –*hamannes*– mesones y tiendas⁹. Sobre la colina roja se asienta la Al-hambra o Alcazaba Gidia –nueva–, que comenzó siendo una fortaleza –una alcazaba muy básica de defensa– y que con el paso del tiempo se había convertido en la sede del reino nazarí. El núcleo central de la ciudad –o medina Cadima– es el barrio de los Xelises y ocupa la parte baja en el margen derecho del río Darro. Su límite es la puerta de Bab-al-Rambla y su centro neurálgico es la mezquita mayor¹⁰. Dentro de la ciudad, destacan –además de las mezquitas– otros edificios representativos que articulan el gobierno, la

6. En una primera fase –desde 1492 hasta 1520– la cuestión demográfica será desastrosa para la población musulmana, que verá mermada sus cifras. Se mantendrá levemente estable hasta la década de los 60 del siglo XVI. Tras esto vendrá la revuelta y expulsión de los moriscos de 1568-70; y a finales de siglo la población rondará los doscientos mil habitantes. Esta tendencia es contraria al crecimiento demográfico positivo del resto del reino a lo largo del siglo. Los moriscos en la década de 1570 se dispersaron por Andalucía occidental, Extremadura, Castilla la Nueva y Castilla la Vieja. Bernard Vincent, «L'expulsion des morisques du Royaume de Grenade et leur répartition en Castille (1570-1571)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n.º 6 (1970): 211-46.

7. “Vecino” era una unidad de población usada en el antiguo régimen. Cada vecino era una unidad familiar, contabilizando en ésta al cabeza de familia, cónyuge, hijos, parientes, esclavos, etc. Para realizar la conversión de vecinos a habitantes, es habitualmente aceptada la transformación de 4 o 5 habitantes por vecino, aunque no hay forma exacta de calcularlo, porque depende de las características poblacionales de cada zona.

8. Maurel, *La creación del patrimonio cultural de la ciudad de Granada*, 17.

9. Al-Himyari, «Kitab Ar-Rawd al-Mitar», *Al Qantir: Monografías y documentos sobre la historia de Tarifa*, n.º 10 (2010): 23.

10. Hieronymus Münzer, *Viaje por España y Portugal (1494-1495)* (Madrid: Polifemo, 1991).

administración o incluso la vida “académica”. Destaca así un edificio abierto junto a la mezquita mayor: la Madraza –universidad musulmana–. Además, destacan otros edificios de uso público como los baños públicos del Saltar, y el zoco principal o Alcaicería¹¹.

Con la conquista comenzará un proceso de cambio urbanístico orientado a los nuevos ideales de cristianización emprendidos por los Reyes Católicos. Varios de los espacios urbanos de Granada sufrirán cambios. Con ellos se pretende eliminar progresivamente una imagen islámica de la ciudad, surgiendo nuevos espacios religiosos y conventuales. Se prohíbe el uso de los baños públicos. Durante el siglo XVI se levantan nuevas iglesias, se produce el ensanche de numerosas calles y, por supuesto, se comienza a construir la nueva Iglesia Catedral sobre la mezquita mayor de la antigua medina islámica. Serán un total de sesenta edificios religiosos y once hospitales además de catorce puertas que ya se abrían en la antigua muralla islámica¹². Se realizará una nueva ordenación del espacio en Plaza Nueva y plaza de Bab-al-Rambla que se preparan para ser sede de nuevos espectáculos ceremoniales. Además de las construcciones religiosas cabe destacar la aparición en el entramado urbano algunas construcciones civiles situadas en lugares preeminentes de la ciudad que deben velar por el nuevo orden político y que responderán a los principios estéticos de la nueva moda renacentista.

Con la nueva ordenación urbana, surgirán los barrios donde se concentrará la población morisca, llamados por ello morerías. Estas se convertirán, con la conquista cristiana, en focos de resistencia. Ejemplo de esto es el Albaicín¹³.

3.1.2. Sociedad y economía: el cambio a una sociedad cristiana

Con la conquista de Granada, ocurrida el 2 de enero de 1492, los Reyes Católicos tienen la difícil tarea de conjugar una sociedad ecléctica y multicultural que asegure convivencia y

11. Bermúdez de Pedraza recoge que la Medina controla la vida religiosa y económica, la Alhambra el poder político y administrativo y el arrabal del Albaicín es donde se aloja el grueso de la población con 14 000 casas, 30 mezquitas y 10 000 personas viviendo en él. Francisco Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, Edición Facsímil (Madrid: Luis Sánchez, 1608), 21, <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=7185>.

12. Para profundizar en esta transformación urbanística, véase Vilar Sánchez, «Transformaciones en Granada tras su conquista por los Reyes Católicos».

13. García Oro, *La Iglesia en el Reino de Granada durante el siglo XVI*, 65.

estabilidad. Con el devenir de los años, se verá que esto no es tarea fácil. Acababa un largo periodo que, con el paso de los siglos, se conocerá popularmente como la Granada de las Tres Culturas, ya que en ella convivieron la cultura árabe, la cristiana y la judía.

La estructura social se puede presentar desde supuestos étnicos y culturales. Visto desde este prisma podemos destacar dos grupos que conforman una mayoría de población –cristianos y moriscos–, más otro grupo social importante de judeoconversos. A esto se le suma una minoría de extranjeros y otras minorías marginadas. Los cristianos viejos siguen la estructura social piramidal. La participación militar de las familias en la reconquista supondrá una enorme recompensa con la repartición y concesión de fundaciones y señoriales¹⁴. Comienzan a aparecer los primeros títulos granadinos, como Condes de Casares, Marqueses del Cenete, Marqueses de Huéscar, los de Vélez o los de Comares, pero la alta aristocracia castellana, cuyas posesiones en el Reino granadino no suponían más que anecdóticas tierras periféricas, no se instalaron en Granada¹⁵.

Por otro lado, se produce una rápida aparición de nobleza “advenediza” o nueva nobleza con orígenes muy diversos –hidalgos, judeoconversos, extranjeros o moriscos– que conformarán por intereses propios un especial núcleo de poder. Muchos eran grandes propietarios agrícolas y ganaderos y perpetuarán su poder a través de estrategias familiares durante todo el siglo XVI¹⁶. Existe también un segmento de población laboral, considerados de trabajos liberales, que abundan y pertenecen a familias de élite local: médicos, abogados, profesores y escribanos. Gozan de un estatus social y económico privilegiado. La masa de población trabajadora contrasta con estas élites: desde mercaderes, artesanos, fabricantes de telas y trabajos manuales y agricultores. Los judeoconversos conforman un especial apartado dentro de la trama social granadina del siglo XVI¹⁷. Con respecto a los ciudadanos judíos, la actitud de la corona tras la conquista fue tajante; mientras que con los musulmanes se pacta su convivencia en las capitulaciones, los judíos son expulsados de la ciudad si no se convierten al catolicismo, lo que marcará –como ya hemos señalado anteriormente– el comienzo de una crisis demográfica que se acentuará años más tarde

14. Miguel Ángel Ladero Quesada, «Mercedes reales en Granada anteriores al año 1500», *Hispania: Revista española de historia*, n.º 112 (1969): 355-424.

15. Boyero, *Moriscos y cristianos en los señoríos del reino de Granada (1490-1568)*, 27.

16. Santaella, «Un espacio aristocrático», 232-44.

17. Soria Mesa, «Los judeoconversos granadinos en el siglo XVI. Nuevas fuentes, nuevas perspectivas», 101-9.

con la expulsión de la población morisca con el edicto del 31 de marzo de 1492, si no se acata la fe católica y la justicia de los Reyes Católicos; si se abandonan “anteriores creencias y prácticas heréticas podía obtenerse el perdón. De otra forma no”¹⁸. En el resto de Castilla, los conversos habían aumentado considerablemente su poder a raíz de los bautizos masivos del siglo XIV y con el acceso a puestos de responsabilidad hasta que comenzaron a considerarse peligrosos, por lo que se implantaron dos mecanismos para frenar este fenómeno: la Santa Inquisición y los estatutos de “limpieza de sangre”. Pero “Granada es un reino fronterizo donde nadie tiene pasado, donde es mucho más fácil esconder los orígenes”¹⁹. A Granada llegan familias de todas partes del reino y pronto alcanzaron la condición de señores vasallos. Sin problemas para integrarse en el resto de la sociedad, pudieron sortear impedimentos legales como los estatutos de limpieza de sangre sin demasiada dificultad: a veces, los concejos no contaban con este mecanismo, o se falsificaban genealogías o probanzas de testigos aleccionados. Se puede corroborar si observamos los expedientes de limpieza para pertenecer al Cabildo de Granada, llenos de apellidos de judeoconversos²⁰. Los moriscos constituían una importante masa de una gran diversidad de condiciones sociales y económicas que iban desde artesanos o campesinos a oligarcas aristócratas, pasando por mercaderes, arrendadores y ganaderos. Constituyen una comunidad étnica con distinta lengua y cultura²¹. A diferencia de los judíos, las capitulaciones de la conversión les reconocía sus derechos y, aunque eran incumplidas con asiduidad, nunca perderán su valor jurídico.

Será Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, quien tendrá la difícil tarea de crear una comunidad cristiana dentro de una sociedad mayoritariamente islamizada. La conversión de los musulmanes será una prioridad en su política evangelizadora, y en este contexto, la música tendrá un papel importante en los planes del arzobispo como herramienta de adoctrinamiento.

Entre otras medidas, Fray Hernando decidió incorporar al repertorio eclesiástico aquellas piezas que eran cantadas por los trovadores y romances de ciego. En definitiva, elevó a los altares a la copla popular con tal de

18. Juan Luis Castellano, «La problemática social granadina y la repoblación», en *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI: congreso Internacional*, vol. 4 (Lisboa: Sociedad Estatal Lisboa-98, 1998), 227.

19. Soria Mesa, *Señores y oligarcas*, 71.

20. Guerrero Salado, «Títulos y expedientes de genealogía y limpieza de sangre de la Catedral de Granada».

21. Benítez Sánchez-Blanco, «Las relaciones moriscos-cristianos viejos».

*extender y divulgar la fe católica entre la población morisca. Los especialistas en Fray Hernando de Talavera cuentan que “en lugar de responsos hacía cantar algunas coplas devotísimas. De esta manera atraía el santo varón a la gente a los maitines como a la misa. Otras veces hacía hacer algunas devotas representaciones, tan devotas que eran más duros que piedras los que no echaban lágrimas de devoción”*²².

Además, las chanzonetas –propias de las vísperas de Navidad y otras fiestas– y otras piezas paralitúrgicas representadas comienzan a proliferar vinculadas a temas de religiosidad popular –como la Pasión o la Resurrección–, lo que provocará la celebración de un Concilio Provincial en 1565 que dictará una larga lista de prohibiciones contra estos dramas litúrgicos que se celebraban sin la debida autorización arzobispal²³.

Para empezar, se irán convirtiendo paulatinamente las mezquitas en iglesias, como instrumento de cristianización y que se espera sea rápido y efectivo. En las capitulaciones pactadas con los reyes, a los musulmanes –no así a los judíos– se les permite –en un principio– que puedan mantener la práctica de su religión. Los musulmanes más pragmáticos se plantean su conversión echando mano de la *taquyya* –el Corán puede así justificar una simulación religiosa si en su corazón siguen profesando la fe a Mahoma y a Alá– incluso en sus ropas, lengua, usos y costumbres²⁴. Pronto se confirma que la conversión es lenta e inefectiva, a pesar de los esfuerzos del arzobispo Talavera. En diciembre de 1499 entra en juego la Santa Inquisición con el Cardenal primado de España, Jiménez de Cisneros, quien dará un impulso –obviando lo pactado en las capitulaciones– y emprenderá un empuje por la conversión religiosa que precipitará la primera revuelta en el Albaicín entre 1500 y 1501²⁵. Esta revuelta supone un giro radical en la política permisiva y tendrá como resultado la mayor conversión de mezquitas en iglesias de la historia de la ciudad. Pasar de ser musulmán a ser morisco –en apariencia– es una media mentira que tendrá como consecuencia final la segunda –y más seria– revuelta que se producirá entre 1568 y 1570. Unos 80 000 moriscos saldrán de Granada en 1571 y sus consecuencias para la

22. Reynado Fernández Manzano, «El origen granadino del villancico», *Granada Hoy*, 21 de diciembre de 2014, sec. Granada, https://www.granadahoy.com/granada/origen-granadino-villancico_0_873213212.html.

23. Sobre los villancicos y el teatro religioso del siglo XVI en Granada, véase Germán Tejerizo Robles. «Sobre el teatro religioso-popular en Granada: La Pasión de la Calahorra», *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía* (coord. por Rafael Portillo García), n.º 18 (1996): 157-84.

24. Domínguez Ortiz y Vincent, *Historia de los moriscos*, 60.

25. Barrios Aguilera y Peinado Santaella, *Historia del Reino de Granada: la época morisca y la repoblación (1502-1630)*, 2: 28.

economía y densidad demográfica no podrán ser amortiguadas por el fenómeno de repoblación que emprenderá la monarquía.

La base económica es la vega de Granada que, desde tiempos de los romanos, se nutre de las aguas de los ríos Genil, Darro, Monachil y Dílar con un intrincado sistema de acequias. El comercio de la seda es el motor económico que mueve el zoco mayor, y las mercancías almacenadas en las tres lonjas principales de la ciudad, se diseminarán por las tiendas de los mercaderes. Principalmente se trata una economía agraria de subsistencia basada en el cultivo de secano. El trigo y la cebada suponía gran parte de la producción agrícola. En las ciudades y villas, los castellanos viejos irán apoderándose de manantiales y fuentes para su aprovechamiento lo que dará como fruto una nueva legislación del agua y figuras como los “alcaldes del agua”. Las disputas podían incluso llegar a la máxima autoridad local. La ganadería se ve representada por dos protagonistas principales: el pequeño agricultor –que poseía además de su parcela de cultivo, algún animal de carga, “de carne”, aves de corral y colmenas– y el señor del ganado, cuyo objetivo era el comercio²⁶. Los rebaños bovinos y caprinos son la base ganadera, acompañados de los animales de carga y de transporte –mulas y caballos– que fueron de importancia para los moriscos.

Con la llegada del Nuevo Reino, el panorama comercial cambia radicalmente, iniciándose diversas producciones cuyo destino era el comercio exterior. El comercio del azúcar de la costa de Granada sufrirá una expansión en el siglo XVI y se le empieza a sumar el de la lana que demandan los puertos italianos, donde se comienzan a vender los productos excedentarios y especulativos del Reino de Granada²⁷. La seda, era –y seguirá siendo por años– uno de los productos estrella de la producción granadina, por su calidad y demanda. El impuesto de la renta de la seda será el motor económico de referencia en la ciudad y estaba sujeto tanto a cristianos como musulmanes. Pero el panorama de los impuestos cambiará radicalmente con la llegada de la Corona: se pasará a un sistema de hacienda que hará partícipes a los moriscos de los impuestos reales a pesar de que algunas capitulaciones para la conversión recogían expresamente la exención

26. En Granada destacaron tres grandes señores del ganado que controlaban la trashumancia y establecieron relaciones comerciales con Génova: el corregidor Calderón, el conde de Tendilla y el monasterio de los Jerónimos. Lorenzo Cara Barrionuevo, «La ganadería en el campo de Dalías durante los siglos XVI y XVII», *Farua: revista del Centro Virgitano de Estudios Históricos*, n.º 2 (1999): 131.

27. Giorgio Doria, «Conoscenza del mercato e sistema informativo: il know-how dei mercanti finanziari genovesi nei secoli XVI e XVII», *Repubblica internazionale del denaro tra 15. e 17. secolo*, 1986, 57-121.

de “pedidos e moneda forera y otros servicios según los otros vesinos christianos”²⁸. Los habices que funcionaban antes de la conquista –donación de bienes patrimoniales para uso público o benéfico o religioso– empiezan a no tener sentido tras la conversión y, aunque las capitulaciones pactaron su continuidad, una vez más en 1500 la Corona se incauta de los bienes de habices y los distribuye entre distintas instituciones –principalmente la Iglesia–²⁹.

3.1.3. Gobierno y Cabildo de la ciudad

Los Reyes Católicos permanecieron en Granada hasta el mes de mayo de 1492 y nombraron las primeras figuras que gobernarán el reino. El gobierno y capitulación de Granada dependió mayoritariamente de Castilla, donde tuvo representación en sus cortes tras la conquista. Al principio, la nueva Granada tendrá una administración mixta, cristiana y mudéjar. Se nombra a un gobernador y capitán general, Don Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla; será también alcaide de la Alhambra y Capitán General del Reino de Granada. Andrés Calderón será nombrado corregidor de la ciudad, donde funcionarán dos concejos: uno musulmán y otro cristiano, que pasarán a ser uno solo a partir de 1500, con veinticuatro corregidores³⁰. Y es que las instituciones de origen nazarí, que en las capitulaciones se mantendrían, irán cayendo paulatinamente para dar paso a un modelo castellano. Fray Hernando de Talavera –el hombre de confianza y confesor de la reina Isabel– será nombrado arzobispo. Hernando de Zafra, que jugó un papel decisivo en la redacción de las capitulaciones como secretario real, tendrá poderes especiales. El afianzamiento definitivo del poder judicial se corresponde con la institución de la Real Chancillería en 1505, donde se ubica uno –el otro se encontraba en Valladolid– de los dos tribunales superiores de justicia de la Corona³¹. En solo diez años se instauró la Audiencia, y se eleva a Provincia Eclesiástica con rango de metropolitana. Es por ello por lo que comienzan

28. Galán Sánchez y Peinado Santaella, *Hacienda regia y población en el Reino de Granada la geografía morisca a comienzos del siglo XVI*, 25.

29. Trillo San José, *La Alpujarra antes y después de la conquista castellana*, 382.

30. Barrios Aguilera y Peinado Santaella, *Historia del Reino de Granada: la época morisca y la repoblación (1502-1630)*, 2: 37.

31. Para profundizar sobre este tema véanse Manuel Fernández Álvarez y José Antonio Maravall, *El Madrid de Felipe II: en torno a una teoría sobre la capitalidad* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1987); y Alfredo Alvar Ezquerro, *El nacimiento de una capital europea: Madrid entre 1561 y 1606* (Madrid: Turner Libros: Ayuntamiento de Madrid, 1989).

a trasladarse allí familias nobles que aspiran a ser grandes de España; sirva como ejemplo los Mendoza-Mondéjar, que se hicieron con la Capitanía General –uno de los cargos militares y políticos con más peso de la Corona–.

El 7 de diciembre de 1526 se instaura la Santa Inquisición en Granada, hecho que marca un punto de inflexión en el proceso integrador de carácter permisivo de la Corona. Los moriscos deben rechazar por obligación algunos hábitos como los bailes –zambas–, la matanza y sacrificio de animales, el uso del baño y la vestimenta diferenciadora –como la *almalafa*³² bajo duras sanciones económicas. Se introducen nuevos impuestos como la farda mayor –miles de ducados al año que ayudaban, entre otras cosas, a la construcción del palacio del emperador Carlos V–. El mismo emperador reconocía que “la conversión que assi se hizo no fue del todo voluntaria en muchos de ellos, y después no han sido adoctrinados, instruydos y enseñados en nuestra Sancta Fe Catholica”³³. Las visitas inquisitoriales se convertirán en una herramienta fundamental³⁴. Esta etapa de difícil equilibrio en la convivencia social –no exenta de diversos episodios violentos– terminará inexorablemente con la más importante revuelta social de la historia de la ciudad: la revuelta de 1568³⁵. Y es que una mayoría –164 000 moriscos– eran gobernados por cristianos viejos –unos 116 000–.

El principal órgano era el Concejo de la ciudad, formado por el corregidor –representante de la Corona que presidía–, los Caballeros Veinticuatro –regidores, designados también por la Corona, cargo vitalicio y a veces hereditario– y veinte jurados más un grupo de oficios –escribano del

32. Barrios Aguilera y Peinado Santaella, *Historia del Reino de Granada: la época morisca y la repoblación (1502-1630)*, 2:29.

33. Domínguez Ortiz y Vincent, *Historia de los moriscos*, 26.

34. Las visitas inquisitoriales se realizaban al menos tres veces al año por el inquisidor. Los delitos graves se enviaban al Consejo. El inquisidor también velaba por vigilar el estado de los “sambenitos” de las iglesias, controlar a los anteriores condenados y vigilar su conducta. La penas de los delitos livianos podían ser desde multas, hasta destierros –sobre todo a moriscos–, pasando por penas espirituales, azotes públicos, etc. José María García Fuentes, «Las visitas inquisitoriales a la diócesis de Guadix», en *Iglesia y sociedad en el reino de Granada (ss. XVI-XVIII)* (Granada: Universidad de Granada, 2003), 46. El sambenito era una prenda utilizada por la Inquisición española para señalar a los condenados por el tribunal, por lo que se convirtió en símbolo de la infamia. El sambenito usado por la Inquisición española era una especie de gran escapulario con forma de poncho que le llegaba al condenado hasta poco más abajo de la cintura. La Inquisición consideraba que había que perpetuar el recuerdo de la infamia de un hereje, infamia que se proyectaba sobre sus familias y descendientes por generaciones. Véase Joan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 5ª ed., vol. 5 (Madrid: Gredos, 2007), 155.

35. Entre los motivos que detonaron el proceso están la expropiación de tierras moriscas, la crisis del gusano de seda –motor económico de la ciudad– en las Alpujarras, la acción del tribunal inquisidor, etc.

Concejo, escribanos de número, alcaldes, mayordomo, procurador de la ciudad, obrero, portero, fieles, etc.—. Tuvo su sede en la Madraza y fue dotado de palacios, tiendas y casa. Además, se financiaba con el 25% de impuestos, como el de la “agüela”³⁶, y la mitad de lo recaudado por multas³⁷. Los corregidores actuaron en las principales ciudades de Granada y sus competencias eran variadas, desde mantener el orden público, la seguridad y la moral. También eran la cabeza del gobierno local, y tenían competencias judiciales, como juez ordinario de primera instancia. La Audiencia y la Chancillería: en 1500, los reyes disponen que el Tribunal Superior de Justicia de Ciudad Real pase a Granada³⁸.

3.1.4. La transformación de las prácticas musicales en la nueva Granada

La conquista de la ciudad supondrá un gran cambio en las prácticas musicales en el reino de Granada. Así, la “desaparición de la corte nazarí supuso la pérdida de la tradición musical de corte clásico en el territorio peninsular, además de la dispersión de sus intelectuales y ejecutantes”³⁹. La gran mayoría de estos emigraron al norte de África, donde continuaron con su labor teórica y práctica y difundieron el patrimonio musical de Al-andalus. Para el arabista Fernández Manzano existen tres fases en la difusión y cambio en la práctica musical tras la toma del reino granadino: un primer período, que denomina “la utopía de la convivencia, yuxtaposición cristiano-morisca”, que estaría comprendido entre 1492-1525; un segundo período —entre 1526 y 1565— donde se produce un progresivo choque cultural; y por último, un tercer período —entre 1566-1609— que

36. Hagüela, haguela, hahuela, halhuela. (Del árabe hispánico *hawála*, que procede del árabe clásico *hawālah* ‘comisión, transferencia’). *f.* Renta que la Corona castellana obtenía en Granada del alquiler de ciertos inmuebles que pertenecieron a los reyes nazaríes. En Inmaculada González Sopena, «Arabismos y fiscalidad en el Reino de Granada», *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 35 (17 de octubre de 2017): 109-30, <https://doi.org/10.5209/DICE.57703>.

37. Barrios Aguilera y Peinado Santaella, *Historia del Reino de Granada: la época morisca y la repoblación (1502-1630)*, 2: 235.

38. Tardó más de diez años en hacerse efectivo; primero se alojaron sus miembros en la Alcazaba durante los primeros años, antes de situarse en su emplazamiento definitivo. Entre sus competencias estaban la causas civiles y criminales, causas de corte y de hidalguía. También tenía competencias en algunos asuntos eclesiásticos, e incluso gubernativos. Al frente estaba un presidente designado por el monarca y que solía ser de estamento eclesiástico. Tenía además dieciséis “oydores” encargados de las cuatro salas de lo civil, dos fiscales, un tasador, de probanzas, sesenta y cinco receptores, dos ejecutores de justicia, treinta procuradores, un canciller, un registrador y personal de cárcel. *Ibid.*, 2:245.

39. Manuela Cortés García, «El Patrimonio musical andalusi de la tradición clásica en el Magreb: realidades y retos en el nuevo milenio», *Música oral del Sur: revista internacional*, n.º 11 (2014): 27-56, 29.

denomina “aculturación y marginalidad”, en el que se produce una suplantación de la música popular del reino de Granada por la música renacentista y las tradiciones cristianas⁴⁰.

Las fuentes documentales suelen utilizar el término “zambros” para referirse a la música y danzas populares de los moriscos. Durante los primeros años de convivencia era frecuente que se contara con la presencia de zambros que amenizaban y acompañaban las fiestas cristianas. Así, en 1495, “el ayuntamiento de Baza llama a los zambros moriscos a acompañar la celebración del Corpus Christi, y en 1524 para el Jubileo. En Málaga, en 1535, son requeridas las zambros de la Axarquía y de la Hoya a la capital para celebrar la toma de Túnez y el día de San Luis”⁴¹.

Hemos señalado anteriormente cómo el primer arzobispo de Granada Hernando de Talavera vio en la música una herramienta que podía servir en sus planes de evangelización y fue tolerante con las costumbres moriscas. Así, en 1502 Francisco Núñez afirmaba que

*[...] en tiempos del señor arzobispo D. Hernando de Talavera permitió las dichas zambros, acompañando con sus instrumentos al Santísimo Sacramento de la procesión del Corpus Christi... y que habiendo pasado el señor arzobispo a la visita de la villa de Ugijar, posando en la casa llamada Albarba, la dicha zambra le aguardaba a la puerta de su posada y luego que salía le tañían instrumentos yendo delante de su ilustrísima hasta llegar a la iglesia*⁴².

Con el arzobispo don Gaspar de Ávalos, la situación no fue tan beligerante y su criterio fue en contra de la música de los moriscos y las zambros. Poco a poco, el proceso de conversión hace que se promulgue un edicto en 1567 que impondrá prohibiciones a los moriscos –entre ellas la celebración de zambros– y que, junto con otros motivos, provocarán la posterior rebelión del Albaicín y de las Alpujarras.

Con este contexto histórico sin precedentes, llegamos a una situación de absoluta renovación en las maneras y en las prácticas musicales que se irán haciendo efectivas en la nueva provincia eclesiástica. Con el nacimiento y la creación de la nueva catedral, y tomando como modelo las

40. Reynaldo Fernández Manzano, *Música de Al-Andalus* (Granada: Universidad de Granada, 2016).

41. Reynado Fernández Manzano, «Las zambros, músicas prohibidas», *Granada Hoy*, 7 de marzo de 2021, sec. Cultura, https://www.granadahoy.com/opinion/articulos/Zambros-musicas-prohibidas_0_1553544747.html.

42. Francisco Núñez Muley, *Memorial: en defensa de las costumbres moriscas*, 1ª ed. (ebook, Linkgua Ediciones, 2019), 6.

grandes catedrales del Reino de Castilla, nacerá la nueva sede de la Iglesia granadina y, con ella, la nueva capilla musical.

3.2. La primitiva Iglesia en el Reino de Granada: el nacimiento de una nueva provincia eclesiástica

La primera necesidad del nuevo arzobispo de Granada, Fray Hernando de Talavera, será la de crear una nueva comunidad cristiana en el último reducto musulmán de la península ibérica⁴³. Para ello, una herramienta prioritaria será la sucesiva consagración de las antiguas mezquitas en nuevas parroquias⁴⁴. Centra sus esfuerzos en la creación de la nueva provincia eclesiástica y en su organización. Esta nueva provincia eclesiástica debe nutrirse de todos los elementos para su funcionamiento, y ser dotada de “sedes episcopales con obispos residentes y clero catedralicio que realicen la función directiva; de erigir una red de parroquias y establecer en ellas un equipo benefical y pastoral; de construir en cada población el nuevo templo cristiano con su escuela y su hospital y de dotarlos suficientemente; de fijar los ámbitos diocesanos y sus distritos territoriales”⁴⁵.

En 1492, los reyes dictan un memorial –aprobado por el Papa Alejandro VI– que definirá la organización administrativa de nueva diócesis de Granada: los cuatro obispados –Granada, Málaga, Guadix y Almería– pertenecerán al Real Patronato de Granada fundado en 1486 –aunque la de Málaga dependerá del arzobispado de Sevilla–. El 21 de mayo de 1492 se inicia la vida de la Catedral con la bula fundacional de Inocencio VIII⁴⁶. Se consagra a Nuestra Señora de la

43. Para ampliar información sobre la figura de Fray Hernando, véase Alonso Fernández de Madrid, *Vida de Fray Fernando de Talavera, primer arzobispo de Granada*, Felix G. Olmedo (Madrid: Editorial Razón y Fe, 1931).

44. En este campo es imprescindible acudir como estudio de referencia la obra de García Oro, *La Iglesia en el Reino de Granada durante el siglo XVI*. En ella, el autor dedica una primera parte a la Granada que quisieron los Reyes Católicos centrándose en un estudio del proyecto eclesiástico, tomando como primer modelo las catedrales de Toledo y Sevilla, analizando también los casos de Almería y Guadix y exponiendo los problemas intrínsecos de una sociedad tan heterodoxa como la granadina; se estudia la gestión y legado de los primeros obispos de la iglesia granadina, Cisneros, Gaspar de Ávalos y Pedro Guerrero y la creación de los monasterios y conventos. En la segunda parte se desarrolla la nueva Granada que conciben los emperadores Carlos V y Felipe II, con un esquema de prioridades básicas: lo primero es educar –la creación de escuelas y la Universidad–, lo segundo la salud y la asistencia social –la creación de la red hospitalaria– y lo tercero reinar –la creación del Real Patronato y su gestación–.

45. *Ibid.*, 21.

46. El documento original se encuentra en el Archivo General de Simancas –AGS, P. R. 69-174– y existen diez copias en el archivo de la Catedral de Granada que se han ido produciendo a lo largo de los años: ACG, leg. 1,

Encarnación⁴⁷. Hay que señalar que la economía de la Catedral nunca fue próspera; mientras que, en las demás catedrales, el valor de una canonjía era elevado, en Granada estaba limitado –así lo quiso desde el principio el arzobispo Talavera– por la erección⁴⁸. Este hecho será clave en la vida musical de la propia Catedral y marcará acontecimientos musicales relevantes, como veremos más adelante.

El otro documento jurídico que regirá las normas de la vida cotidiana dentro de la Catedral son *Las buenas e Loables Costumbres y Ceremonias que se guardan en la Sancta Iglesia de Granada y en el Coro de ella*, también conocido como *Consueta de ceremonias y gobierno de la Santa Iglesia Catedral*⁴⁹. Parece que el primer ejemplar o borrador es anterior a 1520 –según López-Calo debió escribirse en 1509–⁵⁰, fecha de la redacción definitiva de este documento. A la Consueta hay que añadir un documento que, desde su promulgación, tuvo la misma importancia en la reglamentación del culto de la catedral. Hablamos del *Estatuto y dotación de Maitines y misas del arzobispo don Antonio de Rojas*⁵¹. Tanto la Consueta como este documento –o “constituciones” como lo llaman en algunas otras fuentes de la época– tienen carácter de inapelables y lo que en ellos se contiene es ley en la vida catedralicia. Regulan todos los aspectos de del funcionamiento de todos los integrantes, tales como las reuniones del Cabildo, el recla –permiso concedido por

27, 1538; ACG, lib. 1 f. 1, 1554; ACG, lib. 7, f. 1, 1608; ACG, leg. 4, 2, 1677; ACG, leg. 2, 2, 1742; ACG, leg. 9, 1 s.f.; ACG, leg. 44,15, 1803; ACG, leg. 66, 28, 1744; ACG, leg. 196, 15, 1803; ACG, leg. 527, 23, 1786. También existe una copia en la Biblioteca de la Universidad de Granada: BUG, caja 2-18(3), 1592, y otra en la Biblioteca Nacional: BN, ms. 267.

47. En el documento de la erección se recoge la institución de las prebendas, capellanías, acólitos y oficios, sus derechos y deberes, sus remuneraciones económicas y la configuración del Cabildo catedralicio. Se estructura en los siguientes beneficiados: 10 dignidades: Deán, arcedianos –de Granada, Loja, Alhama, Almuñécar– maestrescuela, chantre, tesorero, Prior y abad de Santa Fe. 50 canonjías, –10 de ellas son de las dignidades por lo que restan 40– 14 prebendas, 40 porciones, 20 capellanías y 20 acólitos. Oficios: Arcipreste de la Catedral, procurador de la fábrica y hospital –más tarde se llamará mayordomo– maestro de capilla –puede ser un canónigo–, organista –eventual beneficiado–, latinista, –eventual beneficiado–, notario, caniculario, sacristán mayor, campanero y relojero. En el documento de la erección de la Iglesia de Granada, se incluye también la erección de la Iglesia Colegial de Santa Fe y las abadías de Santa Fe –con 12 canonjías y 6 acólitos– y Albaicín –un abad, 8 beneficiados y 6 acólitos–.

48. El sueldo base era el de una canonjía: 40 000 maravedíes anuales por canonjía; el deán recibía el doble y las dignidades una y media –60 000–. Los racioneros cobraban tres cuartos de canonjía –30 000–, los capellanes media y los clérigos o mozos de coro un cuarto.

49. ACG, lib. 17. Es un libro de 190 folios encuadernado en cuero y repujado de adornos. Existe una copia en papel con referencia: ACG, lib. 3 ff. 8-70. Desde ahora: Consueta.

50. López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 17.

51. ACG, leg. 9-527-1. Se conservan los documentos originales y varias copias simples autenticada por notario. Este estatuto se incorporará a la Consueta, está en pergamino y encuadernado en ella y será considerado como parte de la Consueta. Se redactó en 1518 y se firmó en Ávila el 14 de marzo de 1519; su copia definitiva es de 1523/24.

la Erección por el que hay derecho a cuatro meses de vacación cada año sin que se pierda los privilegios—, el partitur —un canónigo, racionero o capellán puede seguir ganando las distribuciones sin asistir al coro por motivos de enfermedad—, los servicios del coro, y todos y cada una de las responsabilidades de las dignidades, racioneros, capellanes y demás oficios.

En general, la estructura y gobierno son similares con las demás catedrales españolas, salvo que en este caso la Catedral de Granada es de Patronato Real⁵²: los Reyes pueden nombrar las dignidades, canónigos y racioneros de la Catedral. También ejercen cierto control sobre la economía, a pesar de la independencia de la que gozaba el Cabildo. Los ingresos se producían básicamente a través de la mesa capitular y de la fábrica —con un mayordomo al mando, respectivamente—. Los ingresos de la mesa capitular iban destinados a las prebendas y se cobraban por distribuciones —reparto prorrateado según la asistencia a los oficios del coro—, mientras que los ingresos de la fábrica se destinaban al culto de la Catedral —incluidos músicos asalariados—.

Sobre los primeros proyectos arquitectónicos que iban a definir la nueva Catedral, es inevitable aludir a la magistral obra de Rosenthal, en la que expone todo el proceso constructivo de la Catedral y permite determinar la evolución del templo desde sus primeros pasos hasta la finalización⁵³. No será hasta 1521 cuando se abran las zanjas para la cimentación de la nueva Catedral. Hasta ese año, la iglesia episcopal tendrá que ir cambiando de lugar en varias ocasiones. En este sentido, jugará un papel protagonista la orden franciscana. El comienzo de la nueva iglesia iliberitana se estableció temporalmente en lo que hasta entonces había sido la mezquita real de la Alhambra con una rápida y escueta reforma de acondicionamiento, en la que destaca la añadidura de un coro a los pies de la nave. El Cabildo catedralicio, junto al nuevo arzobispo, se albergó en lo que había sido una madraza cerca de la mezquita⁵⁴. Allí se celebró la primera misa cuando los Reyes Católicos entraron en la ciudad de la Alhambra. A los franciscanos se les promete la fundación del primer convento de Granada, que será conocido como San Francisco el Real —actual Parador Nacional—⁵⁵, y que, según Bermúdez de Pedraza, sitúa los primeros años

52. El derecho de Patronato Real lo concedió Inocencio VIII en la Bula *Orthodoxae fidei* de 13 de diciembre de 1484.

53. Rosenthal, *La Catedral de Granada*.

54. Szmolka Clares, «La singularidad religiosa de la Alhambra», 136.

55. Leopoldo Torres Balbás, «La mezquita real de la Alhambra y el baño fronterero», *Al-Andalus*, X (1945): 196-214, 198.

de la Catedral en este sitio⁵⁶. En abril, los franciscanos habían comenzado a construir una iglesia en el Realejo, con el acuerdo de que sería la Catedral hasta que pudiera realizarse el traslado a la mezquita principal de la ciudad. Esta iglesia en la judería se llamará San Francisco Casa Grande. Münzer apunta que el Rey Fernando

*ordenó demoler la judería donde habitaban más de veinte mil judíos, construyendo a sus expensas en el lugar que ocupaba, destinada a sede episcopal templo que alcanzamos a ver terminado hasta las bóvedas y ya con el tejado puesto un gran hospital y una magnífica iglesia en honor de la Virgen*⁵⁷.

Fue terminado y entregado a los franciscanos en 1495 y sabemos por Lorenzo de Padilla que en octubre de 1499 ya estaba el Cabildo en el convento de San Francisco Casa Grande⁵⁸. El traslado tuvo que realizarse entre esos años, seguramente en 1495, tras la entrega a la orden franciscana del convento. Cerca, el Cabildo construyó una casa como residencia.

En 1501, dado el escaso éxito del plan evangelizador de Talavera, el Cardenal Cisneros cancela los acuerdos de las capitulaciones y convierte muchas mezquitas en iglesias parroquiales para que se haga culto cristiano; entre ellas la mezquita mayor, que se dedica a Santa María de la O⁵⁹. El Prior de la Iglesia de la Alhambra recibirá las llaves de la iglesia conventual de San Francisco Casa Grande el 8 de octubre de 1507 en ceremonia solemne. Se sabe que allí será enterrado de forma temporal Fray Hernando de Talavera⁶⁰. Pero permitieron al Cabildo seguir como invitados hasta la reforma de la antigua mezquita. Tendrán que aunar esfuerzos los franciscanos y el Rey para cumplir con los deseos de la Reina Isabel de que la Catedral ocupara el lugar de la mezquita Mayor, ya que el Cabildo se quedará más tiempo del esperado en el convento franciscano. Será en diciembre de 1507 cuando el Cabildo se traslade a la mezquita principal⁶¹. Permanecerán allí

56. Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 78.

57. Hieronymus Münzer y Julio Puyol y Alonso, «Jerónimo Münzer. Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 84 (1924): 95.

58. Lorenzo de Padilla Realizó un viaje con Felipe el Hermoso en 1502 y cita que el “rey y la reina [de Nápoles] bajaron de la Alhambra a oír las vísperas en la catedral [...] el rey y la reina permanecieron esa noche en la casa del arzobispo y al día siguiente por la tarde volvieron a la Alhambra”. En: Leopoldo Torres Balbás, «Los Reyes Católicos en la Alhambra», *Al-Andalus*, XVI (1951): 190.

59. Bermudez de Pedraza, *Historia eclesiástica, principios y progresos de la ciudad y religion católica de Granada ...*, f. 214v.

60. Fernández de Madrid, *Vida de Fray Fernando de Talavera, primer arzobispo de Granada*, 135.

61. *Ibid.* Recoge la siguiente cita “después de algunos días [...] se pasó a donde agora está, que se llama Nuestra Señora de la O, porque en tal día se tomó para Iglesia Mayor, habiendo sido antes Mezquita Mayor de Granada,

hasta 1561 año en que la nueva Catedral, está en condiciones de poder ser utilizada como sede. Portanto, la Catedral tuvo una primera sede en convento de San Francisco “Real de la Alhambra” –desde mayo de 1492 hasta 1495?–, una segunda sede en el convento de San Francisco “Casa Grande” –desde 1495? hasta diciembre de 1507– y la definitiva tercera sede en la Mezquita consagrada como “Santa María de la O” –desde diciembre de 1507–.

Una vez afianzados en la mezquita reconvertida en Catedral tendrán que pasar aún catorce años hasta que comiencen las obras de la nueva Catedral; principalmente por tres motivos. El primero, el arzobispo Antonio de Rojas, considera que Granada no tiene una verdadera comunidad cristiana para dotarla con una catedral⁶². El segundo, la falta de espacio donde construirla⁶³. El tercero –y quizá el más importante–, la finalización de las obras de la Capilla Real⁶⁴.

En 1518 comienzan las presiones por parte del gobierno de la ciudad y del Cabildo catedralicio escribiendo al recién nombrado emperador Carlos V para la construcción de la nueva Catedral alegando el estado ruinoso de la antigua mezquita –debido a las obras de construcción de la Capilla Real–. El Cabildo reprocha que si Granada va a ser la cabeza de su imperio necesita una catedral a la altura y recuerda que “siendo ciudad tan insigne todas las iglesias de este reyno se han comenzado a hacer y esta que había de ser la primera se olvida”⁶⁵.

Será en 1521 cuando se ponga en marcha el proyecto: el 8 de marzo se informa a los canónigos de las obras de cimentación y, a partir de aquí, los acontecimientos se suceden; a finales de este año ya se están realizando las obras de allanamiento y viene a Granada Enrique Egas para hacerse cargo del proyecto con la ayuda de Sebastián de Alcántara. El 25 de marzo de

y dexaron la otra a los frailes de Sant Francisco”.

62. El arzobispo Antonio de Rojas –o alguien en su nombre– escribe en una carta sin fecha de febrero de 1518 al secretario del Rey, lamentándose porque la comunidad cristiana en Granada no había crecido al ritmo esperado considerándose, a sí mismo, como líder espiritual de una ciudad pagana. No considera a Granada como tierra de cristianos verdaderos. Hay poca convicción para erigir una catedral. En: Rosenthal, *La Catedral de Granada*, 23.

63. En 1518 el arzobispo ordenó invertir el dinero reservado para la compra de casas que estaban ocupando el solar de la nueva Catedral, en las obras de la Capilla Real. Propone que el Cabildo contribuya a los costes anuales de la construcción a cambio de que el Emperador provea fondos para comprar las casas y allanamiento del solar. En *Ibid.*, 24.

64. La finalización de las obras arquitectónicas de la capilla Real llegará a 1517, pero hasta 1521 muchos artistas continuarán trabajando en los retablos y adornos.

65. ACG, AACC, t. 1, f. 216r. Minuta de carta al rey con fecha de 8 de febrero de 1518, sobre que se cumpla el testamento de la reina Isabel. El Cabildo se queja de que las obras de otras iglesias andaluzas ya han sido empezadas y que Granada, cabeza de la provincia, no tenía ni el sitio donde construirla.

1523 –día de la Encarnación– se colocó la primera piedra de la nueva Catedral⁶⁶, “dirigiendo las obras Rodrigo Hernández, maestro mayor de las iglesias del arzobispado”⁶⁷. Parece que el proyecto –anónimo– de estilo gótico –con pocas modificaciones de Enrique Egas– sobre el que se empieza a trabajar se inspira en la Catedral de Toledo y se realizó en 1505, según Rosenthal⁶⁸. Pero debido a que Egas estaba más pendiente de las obras de la Catedral de Toledo, solo visitó tres veces Granada, lo que causará gran retraso en las obras. Diego de Siloe se encargaba en esos momentos de la construcción de San Jerónimo –capilla funeraria de Fernández de Córdoba, el “Gran Capitán”– y era el máximo representante –junto con Jacobo Florentino “el Indaco”– del nuevo estilo arquitectónico renacentista, conocido entonces como “estilo romano”. Este estilo nuevo es más del gusto del nuevo arzobispo Fray Pedro Ramírez de Alva –que había sido prior de San Jerónimo– que gobernó la sede granadina desde finales de 1527 hasta el 21 de junio de 1528. Entre mayo y junio de 1528 se despide a Enrique Egas y se contrata a Diego de Siloe, cuyo estilo es más acorde con las intenciones del Emperador: convertir la capilla mayor de la catedral en el nuevo mausoleo imperial para él y su familia. Se cumpliría así el deseo de los Reyes Católicos de que todos los reyes de España fueran enterrados en Granada⁶⁹. Podemos ver los principales logros del proceso constructivo en la Tabla 2.

66. Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 79v.

67. Valladar y Serrano y Barrios Rozúa, *Guía de Granada*, 47.

68. Rosenthal, *La Catedral de Granada*, 24.

69. Andrea Navagero escribe en 1526: “pues en esta capilla es el lugar en el que por disposición de don Fernando y doña Isabel se han de sepultar todos los reyes de España, por haber conquistado ellos aquella tierra a los infieles”. En J. García Mercadal y A. García Simóm, *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999), 59.

Tabla 2. Secuenciación de hechos relevantes en la construcción de la Catedral de Granada. Tabla de elaboración propia

Fecha	Acontecimiento constructivo
1523-1531	Enrique Egas realiza el muro exterior de la rotonda de la cabecera –altura indeterminada– y la puerta del <i>Ecce Homo</i> –que se termina en 1531 tres años después de su destitución– que guarda un claro carácter tardo-gótico
1526	El emperador Carlos V tiene que mediar en una disputa con la Capilla Real: el suelo de la nueva Catedral se realizaba más elevado que el de la Capilla Real. Ordena las modificaciones necesarias para que esto no suceda
1528	Diego de Siloe es nombrado maestro de obras en 1528 hasta su muerte en 1563
1534	Se termina la construcción de la puerta de la sacristía
1535	Los cimientos de la rotonda y deambulatorio de la cabecera se realizaron entre 1533 y 1537, desechando los primeros colocados por Egas en su primer proyecto gótico
1538	Se termina al primer cuerpo de la torre, donde ya se podía almacenar madera
1555, febrero	Se terminan los primeros cuatro pilares de las columnas de la nave central
1562, 8 agosto	Hay un acuerdo capitular para trasladar la sede catedralicia al nuevo templo cuya capilla mayor ya estaba terminada
1562, 17 agosto	Se celebra un solemne pontifical seguido de procesión para celebrar el traslado a la nueva Catedral
1563	Antes de su muerte, Diego de Siloe coloca los cimientos de la fachada –para las tres puertas– y de las dos torres

Tras la muerte de Siloe pasan catorce años hasta que se realiza el concurso para el puesto de arquitecto jefe. El ayudante de Siloe –Juan de Maeda– se encarga de las obras y se centra en el primer cuerpo de la torre y en la parte superior de los muros del crucero. Entre el 1563 y 1577 apenas se avanza en su construcción, pues la ya citada rebelión de los moriscos de 1568 hizo detener las obras. Tras la muerte de Juan de Maeda, el Cabildo ofrece el puesto a su hijo, Asensio de Maeda, ya que consideraban que se había criado en la obra y conocía perfectamente las intenciones de Siloe. Pero rechaza el puesto por encontrarse comprometido en las obras de la Catedral de Sevilla y aconseja al Cabildo hacer un concurso proponiendo tres candidatos: Juan de Orea, Lázaro de Velasco y Francisco del Castillo. Gana el concurso Velasco, que defiende su proyecto demostrando la total comprensión del proyecto de Siloe, con muy pocas variantes. Gracias a la detallada documentación conservada del proceso concursal se ha podido conocer el proyecto original de Siloe, que detalló cómo se habría terminado según su diseño.

3.3. La organización de la nueva provincia eclesiástica: el Cabildo, canonjías, dignidades, arzobispos, órdenes monásticas y monasterios

El Cabildo es el órgano que rige la vida material y espiritual de la Catedral. Su funcionamiento viene regulado por la propia erección de la catedral. Está formado por las dignidades y los canónigos que se reunían varias veces por semana. Los demás racioneros no tenían voz ni voto en el Cabildo –lo que supondrá una lucha por este derecho que no conseguirán hasta el siglo XVII–, pero sí podían asistir a las reuniones del Cabildo. Estas reuniones quedan recogidas en los libros de Actas Capitulares –AACC–, en los que el secretario, con su rúbrica, da cuenta de todos los temas tratados y acuerdos a los que se han llegado. Son una fuente imprescindible para el estudio y conocimiento del funcionamiento de la organización de la Catedral de Granada y, por tanto, para la vida musical. Las sesiones para tratar los aspectos relativos a la vida de la catedral son pocas, reduciéndose a un par de reuniones por semana –martes para tratar negocios y asuntos temporales de la iglesia y viernes temas eclesiásticos, disciplinarios, costumbres y culto divino–, pero ni se respetaban los días ni los temas en principio a tratar⁷⁰. Como tantos otros aspectos de la vida catedralicia, el documento que regula el funcionamiento del Cabildo de la Catedral es la Consueta⁷¹.

Las dignidades, prebendas y oficios en todas las iglesias granadinas de la nueva provincia eclesiástica diseñada por Talavera, se establecen conforme a lo establecido en ese momento. Era frecuente que los prelados no residieran en sus diócesis, siendo suplidos por los obispos *in partibus*. Los beneficiados mayores desempeñan oficios en la Corte y suelen ser de familias de cortesanos de prestigio. Los capitulares deben ser todos graduados, pero no siempre se cumple. La residencia mínima para los beneficiados debe ser de ocho meses ininterrumpidos. En las

70. Marín-López, *El Cabildo de la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 37.

71. La Consueta reitera lo dicho en la erección, pero además regula el funcionamiento de las reuniones del Cabildo en cuestiones como: a) el pertiguero es el encargado de comunicar a todos los miembros del Cabildo las reuniones. b) lo primero que se hace es la oración. c) el orden de los asientos según antigüedades. d) puede asistir a Cabildo quien se considere necesario para ciertas cuestiones. e) el primer viernes del mes se lee la erección –pero solo se hace regularmente a partir de 1550–. f) el orden y la no interrupción de unos a otros. g) votaciones: orden –primero el presidente y luego por antigüedad–, el voto delegado a través del pertiguero, recuento y hacer “protestaciones” si no se está de acuerdo con el resultado. h) intervenciones: hay que quitarse el bonete y luego inclinación al presidente al acabar. i) sanciones: si no se guarda el decoro en Cabildo –seis reales–, si se interrumpe –un real– etc. j). Además, la Consueta recomienda vestir siempre con sobrepelliz, no jurar, no ausentarse sin licencia del Cabildo y no acudir a él con espada o puñal. *Ibid.*, 47.

iglesias y parroquias juegan un importante papel el cura y sacristán: el cura es el responsable de los cultos, de la administración y de la fábrica –con un mayordomo y cuatro diputados–. Es un beneficiado menor que, en ocasiones, queda fuera del control episcopal. El sacristán tiene a su cargo a los acólitos para su educación y cuida de los enseres necesarios para la celebración del culto. Durante el siglo XVI, un total de diez arzobispos ocuparon la cátedra de la Catedral de Granada. Algunos de ellos pasaron de forma casi inadvertida por la escasa duración de su mandato.

Fray Hernando de Talavera (Talavera de la Reina u Oropesa, 1428 - Granada, 14 de mayo de 1507) fue el confesor de la Reina Isabel y ejerció su labor en la diócesis de Granada desde su institución por los Reyes Católicos en 1492 hasta su muerte. Su principal labor fue la creación de una comunidad cristiana en una sociedad totalmente islamizada, la creación de centros de evangelización y catequesis, la fundación de parroquias a partir de la conversión de mezquitas en iglesias parroquiales y la creación de todo el aparato legislativo y rector de la nueva provincia eclesiástica⁷². Como hemos comentado anteriormente, entendió que la música podía jugar un papel fundamental en su primera prioridad como arzobispo: la conversión. Para ello, empleó de formas musicales como los villancicos para usarlos como elemento de evangelización. Incluso se le atribuyen la creación de varios de ellos que no se han conservado.

Don Antonio de Rojas Manrique (?, c. 1458 – Astudillo, 27 de junio de 1527) sucedió a Talavera como arzobispo de Granada entre el 22 de diciembre de 1507 hasta 1524. Fue sucesivamente obispo de Mallorca (1503), arzobispo de Granada (1507), obispo de Palencia y Patriarca de la Indias Occidentales (1524) y arzobispo de Burgos (1525). Entre 1514 y 1524 ocupó la presidencia del Consejo de Castilla. Tiene el mérito de comenzar las obras de la Catedral gracias a su influencia en la corte. Pone al frente de las obras a Rodrigo Hernández y Enrique Egas. Consiguió retribuciones a los beneficiados de la iglesia. Recurrió también a la corte para construir iglesias y parroquias. También pondrá las bases del futuro palacio arzobispal (1510). En 1511 consigue su objetivo de instituir iglesias en las Alpujarras. Será a partir de 1518 cuando se centre en el

72. Sobre la vida y obra del arzobispo Fray Hernando de Talavera recomiendo consultar: Fernández de Madrid, *Vida de Fray Fernando de Talavera, primer arzobispo de Granada*. Y Vega García-Ferrer, *Fray Hernando de Talavera y Granada*.

impulso de la construcción del nuevo templo catedralicio. Durante su arzobispado, se organizan los primeros efectivos musicales. En 1510, la Catedral ya tenía al sochantre –para el canto llano y canto de polifonía con la capilla de música–, el maestro de capilla-cantor, unos cuatro cantores adultos y cuatro o cinco seises más el organista. En 1520 la capilla de música tuvo que ser suprimida durante un breve periodo de tiempo por cuestiones económicas –posiblemente el sobrecurso económico que supuso el fin de las obras de la Capilla Real–. Tenemos constancia de que, en 1525, recibieron aguinaldo de Navidad nueve cantores, incluidos el sochantre y el maestro de capilla. Vemos cómo, poco a poco, aumenta el número de cantores asalariados y de seises. También le corresponde el haber creado las cuatro primeras raciones para cantores: tiple, alto, tenor y bajo⁷³.

Los tres siguientes arzobispos no tuvieron tiempo de ejercer un papel destacable en la conformación del templo catedralicio, debido al corto periodo que ejercieron como arzobispos. Estos fueron: Francisco de Herrera⁷⁴, Pedro Portocarrero⁷⁵ y Pedro Ramiro de Alva⁷⁶.

Gaspar Ávalos de la Cueva (La Puerta de Segura, Murcia, Úbeda o Guadix, 1482 o 1485 – Santiago de Compostela, 2 de noviembre de 1545) fue nombrado el 22 de enero de 1529. También ejerció como canónigo magistral de Cartagena (1524), obispo de Guadix (1524), arzobispo de Granada (1528), arzobispo de Santiago de Compostela (15429). Fue nombrado Cardenal en 1544. Fiel seguidor de su instructor Fray Hernando, redactó las constituciones para la creación

73. Fueron creadas mediante Real Cédula en 1539 y el documento se encuentra en Arch. Diocesano, Sala B, lib. 1, de Cédulas Reales, f. 119r. También se conserva una copia en ACG, leg. 95, pieza 7. El documento ha sido publicado en Gonzalo Roldán Herencia, «La música en los documentos fundacionales de la Iglesia en el Nuevo Mundo: Los modelos andaluces de las catedrales de Sevilla y Granada», en *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, 1.ª ed. (Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 2010), 259-78.

74. Francisco de Herrera (Toledo, 25 de diciembre de 1473 – Granada, 20 de diciembre de 1524) fue nombrado el 8 de junio de 1524. Antes fue vicario general en Alcalá y en Toledo, inquisidor y capellán mayor de la capilla de los reyes de Toledo. Fue también visitador de la Real Chancillería de Granada y presidente de esta desde el 9 de abril de 1524. Su arzobispado solo duró dos meses.

75. Pedro Portocarrero (Jerez de los Caballeros, ? – ?, 13 de junio de 1526) fue nombrado arzobispo el 26 de junio de 1525 y permaneció casi seis meses. Pertenecía a la orden franciscana, tomó posesión por poderes y no llegó a hacer entrada en la diócesis. Anteriormente fue obispo de Ciudad Rodrigo –1523–.

76. Pedro Ramiro de Alva (Alba de Tormes, c. 1460 – Granada, 21 de junio de 1528) fue nombrado el 19 de diciembre de 1526 permaneció por un año y dos meses en el cargo hasta su muerte el 21 de junio de 1528. Monje de la orden de los jerónimos fue paje de fray Hernando de Talavera, con quién llegó a Granada. Fue vicario en Loja e ingresó en el monasterio de san Jerónimo de Granada en 1512, del que fue prior durante quince años.

de la Universidad. También interviene en la creación de otras instituciones educativas como el Colegio Real, Colegio de San Miguel y el Colegio de Santa Catalina.

Fernando Niño (Toledo?, – Madrid, 16 de septiembre de 1552) fue nombrado el 29 de marzo de 1542. Permaneció cuatro años, hasta el 8 de octubre de 1546. Fue también obispo de Orense (1539), obispo de Sigüenza y Patriarca de las Indias (1546). En 1546 fue nombrado presidente del Consejo de Castilla. Realizó el primer intento por contratar a ministriles fijos para la catedral⁷⁷.

Pedro Guerrero (Leza de Río Leza, 1501 – Granada, 2 de abril de 1576) fue nombrado el 28 de octubre de 1546; su arzobispado duró 29 años –hasta el 3 de abril de 1576–. Asistió a las sesiones segunda y tercera del Concilio de Trento y reformó las constituciones de la Universidad. Durante su arzobispado –en 1563– se contratarán de forma permanente a cinco ministriles para “servir en esta santa iglesia y tañer todos los días que pareciere a los señores deán y Cabildo o al presidente que fuera del coro, con los instrumentos que se les mandare o se les dieren”⁷⁸.

Juan Méndez de Salvatierra (Salvatierra de los Barros, ?, – Granada, 24 de mayo de 1588) fue nombrado arzobispo el 11 de septiembre de 1577 y estuvo en la mitra granadina diez años, hasta el 24 de mayo de 1588. Fue canónigo en la iglesia magistral de Alcalá de Henares y catedrático de prima de la Universidad, además de canónigo magistral de Cuenca.

Finalmente, Pedro Vaca de Castro y Quiñones (Roa, 14 de mayo de 1534 – Sevilla, 20 de diciembre de 1623) fue nombrado el 6 de diciembre de 1589. Permaneció en el cargo veinte

77. “Este día, los dichos señores platicaron sobre si seria bien rescebir los ministriles de Saravia, atento que lo pidió por su petición; y habiendo platicado y hablado sobre ello y presupuestos todos los inconvenientes que se pueden recrecer a la Fábrica en rescebirlos, parecio a sus mercedes que no obstante los dichos inconvenientes, que se debian nombrar personas que hablasen con su S^a Reverendisima sobre ello y que se rescibiesen lo mas comodamente que pudiesen, y nombraron a los señores arcipreste y maestrescuela y abad de Santa Fe para que den el dicho asiento” ACG, AACC, t. 3^o, f. 19r. Acuerdo de 3 de noviembre de 1543.

78. “El dicho día se platicó sobre el servicio de los ministriles y fue acordado se haga asiento con ellos con las condiciones necesarias, y cometieron al señor deán los haga obligar de esta manera: que se les dan a todos cinco ministriles Diego Rodriguez y Juan de Arroyo [el Viejo] y Antonio Rodriguez y Juan de Arellano y Juan Rodriguez ciento y cincuenta mil maravedís, a cada uno dellos treinta mil maravedís cada un año, y con condición que si alguno de los dichos cinco ministriles se fuere o absentarse se le quite el dicho salario de los treinta mil maravedís; y con que se ha de descontar de todo el dicho salario lo que los escribanos dieren por las misas de Nuestra Señora que se celebran los sábados; y con condición que no puedan rescebir ni resciban salario de ningún señor ni particular ni monesterio ni iglesia, sino que sean obligados a servir en esta iglesia y tañer todos los dias que pareciere a los señores dean y Cabildo o al presidente que fuere del coro, con los instrumentos que se les mandare o se les dieren; ítem, que no puedan ir a tañer fuera desta santa iglesia a ninguna parte sin licencia, so las penas que en todo se les pusiere y echare por los dichos señores dean y Cabildo y presidente del coro. Todo lo cual los dichos señores mandaron asentar para que se guarde y cumpla como en ello se contiene”. ACG, AACC, t. 4^o, f. 223r. Acuerdo del 17 de septiembre de 1563.

años –del 15 de abril de 1590 al 5 de julio de 1610–. Fue presidente de las reales chancillerías de Valladolid y de Granada y fundador de la Abadía del Sacromonte en Granada. En 1610 fue nombrado arzobispo de Sevilla. Durante su arzobispado se produjo un incidente durante una misa con los ministriles y con el organista de la Catedral, que terminó con todos ellos encarcelados⁷⁹. También se celebraron en 1592 las oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Granada –al que asistió el propio arzobispo–, con una duración de cuatro días –entre el 15 y el 18 de abril– y que ganó Luis de Aranda⁸⁰.

La aparición de los conventos granadinos es paralela al proceso evangelizador y está ligada a la aparición progresiva de las distintas órdenes monásticas en la ciudad. Así, podemos encontrar distintas tipologías básicas según el tipo de orden: hospitalaria –para la beneficencia–, mendicante –para el apostolado–, contemplativa –para el culto– y militar.

Como se ha apuntado con anterioridad, los franciscanos fueron los primeros en asentarse en Granada. La orden contó con el primer convento en Granada –San Francisco Real de la Alhambra– con el deseo de la Reina Isabel de comenzar cuanto antes con el proceso evangelizador. Sirvió como capilla funeraria de los Reyes de forma provisional, hasta que la Capilla Real quedó terminada en 1521. Tras este vinieron otros dos conventos franciscanos más: San Francisco Casa Grande, en el realejo que acogió temporalmente la primera iglesia catedralicia hasta su traslado a la antigua mezquita. Por último, se fundó en La Zubia el convento de San Luís a instancia de la reina⁸¹. Granada se erige, pues, como una nueva provincia franciscana propia compuesta de dos parcelas misioneras: Granada y Canarias.

79. Fue un proceso entablado por los inquisidores de la ciudad, a finales de marzo de 1595, contra el deán, el abad de Santa Fe, el prior, racioneros, el maestro de ceremonias, ministriles y colegiales al servicio de la Catedral por haber impedido, inducidos por el arzobispo Pedro de Castro, que se promulgase en el recinto catedralicio la excomunión del corregidor de la ciudad Mosén Rubí de Bracamonte Dávila. Este proceso nos da nombres Juan de Arroyo, el Viejo (ministril), Juan de Arroyo el Mozo (ministril), Miguel de la Bella (ministril sacabuche), Juan Rodríguez (ministril), Francisco Criado (ministril), Juan Díaz (ministril), Melchor de Falces (cantor bajo). Ruiz Jiménez, Juan, «Alboroto en la celebración de la misa y encarcelamiento de los ministriles y organista de la Catedral de Granada (1595)», *Historical soundscapes*, 2021, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1381/granada>.

80. El proceso se puede seguir a través de ACG, AACC, t. 8º, f. 355r. y ss.

81. Fundado en devoción por el episodio sucedido el 25 de agosto de 1491, cuando se desplazó a la villa de la Zubia a contemplar Granada y pudo esconderse para evitar ser descubierta en un bosque de laurel. Ella misma donó ajuar para la celebración del culto. Sobre este tema se puede consultar Alberto Martín Quirantes, «El laurel de la reina, mito fundacional del convento franciscano de San Luis el Real de la Zubia. Historicidad y leyenda», *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 18, n.º 2 (2016): 725-86.

La orden dominica no está documentada, pero la proximidad de Santo Domingo de Almería hace pensar que debió contar con casas dominicanas que culminasen con alguna fundación en la capital granadina.

La orden jerónima contó con la estima de los Reyes Católicos y en los primeros días de la conquista, se funda el convento de Santa Catalina en Santa Fe, que se trasladó a los dos años más cerca de las murallas de la capital con el nombre de La Concepción. En Baza se erige el convento de la Piedad, que al igual que el de Santa Fe era masculino. En la capital se erigió un convento femenino: el de Santa Paula de Granada. Además de éste, Talavera ya había programado otros dos conventos femeninos, el monasterio de la Madre de Dios –orden de Santiago– y el de las Clarisas llamado de Santa Isabel la Real. Finalmente, los mercedarios aparecen documentados ya en 1514 asentados en casas provisionales: se vendió el solar de la casa de San Lázaro para crear una nueva sede granadina de la orden⁸².

3.4. Instituciones educativas: colegios, escuelas, la Universidad y el *Estudio General*

La obra de García Oro nos desvela que, durante el siglo XVI en la ciudad de Granada, Fray Hernando vio en la creación de centros catequéticos la forma más efectiva de comenzar la difícil tarea de evangelizar a una sociedad musulmana⁸³. Sus primeras casas catequéticas y formativas tenían como misión la conversión rápida de los habitantes de la ciudad. Fruto de este deseo se constituyeron diversas fundaciones a lo largo del siglo XVI y tras ese primer periodo se comenzaron a fundar otras instituciones más orientadas a la formación académica y a la creación de seminarios –sobre todo tras el Concilio de Trento– orientados a la formación del clero granadino.

La llegada del emperador Carlos V a Granada en 1526 tuvo consecuencias inmediatas para la creación de las primeras instituciones educativas en la ciudad: en la Capilla Real se celebrará una reunión donde se gestan las primeras instituciones docentes granadinas. Así se expresa en la carta real de merced, de 7 de diciembre de 1526, dirigida al arzobispo fray Pedro

82. Está registrado en el AGS, Cámara-pueblos, Granada.

83. García Oro, *La Iglesia en el Reino de Granada durante el siglo XVI*, 149.

Ramiro de Alba, que contiene parte de los acuerdos de la Congregación; diseña la fundación del Colegio Real de Santa Cruz de la Fe, de una escuela para cien niños moriscos –después será el Colegio de San Miguel– y de las escuelas parroquiales para adoctrinar a los morisquillos. Además, se fundarán instituciones educativas como la Casa de la Doctrina⁸⁴, el Colegio de los Niños⁸⁵, el Colegio de los acólitos y capellanes⁸⁶, el Colegio Real de Santa Cruz de la Fe⁸⁷, el Colegio de la Compañía⁸⁸ y diversas escuelas parroquiales para el adoctrinamiento de los fieles, principalmente conducidas por los sacristanes y asalariados de la Corona. También se fundan durante este siglo seminarios como el Colegio-seminario eclesiástico de San Cecilio –a raíz de la conquista de la ciudad–, el Colegio seminario de San Jerónimo, el Seminario de Santa Catalina –a pesar de ser un seminario funciona como colegio mayor– y el de San Pablo y San Miguel –que evolucionó desde una escuela de primeras letras a un seminario–.

La enseñanza universitaria tenía sus precedentes en esta ciudad en el anterior periodo musulmán, cuando Yusuf I fundó la Madraza. La creación de una universidad cristiana fue obra del arzobispo don Gaspar de Ávalos, que consiguió la bula el 14 de julio de 1531 –cuando se conceden grados académicos similares a los de las universidades de París, Bolonia, Salamanca y Alcalá– y se nombra a los arzobispos de Granada “protectores, administradores y jueces conservadores” con facultad de dotar al centro de estatutos y ordenaciones propias⁸⁹. Los primeros estatutos

84. Fundada por Fray Hernando para formar a los futuros sacerdotes, en la Casa de la Doctrina se impartía Artes, Teología y Cánones y era gestionada por la orden dominica con sede en el convento de Santa Cruz la Real.

85. Se trata de un Colegio de los niños, fundado y dotado por el emperador. Viene a ser continuador de la Casa de la Doctrina. Rondaba los cien niños moriscos y su dotación era asumida por el Patronato Real y el profesorado asalariado por la Corona. Bajo el mandato del arzobispo Fray Pedro Ramiro de Alba se elaboran sus estatutos. De situación precaria, es más un centro asistencial donde los niños reciben alimento, catequesis, docencia –gramática, lógica y filosofía–. Según don Gaspar de Ávalos, no consigue resultados debido al carácter “débil” de los niños moriscos. En 1542 se transforma con vistas a sacar una cantera para nutrir el seminario de Santa Catalina, para acomodarse así a las nuevas necesidades propuestas por el Concilio de Trento, convirtiéndose en un colegio solo de niños; también acepta a castellanos viejos –no solo moriscos–. Cerrará en 1476 consecuencia de la rebelión de los moriscos.

86. El Colegio de los acólitos y capellanes era un centro de enseñanza de la doctrina para los internos que allí residen. Se nutre del Colegio de los niños.

87. Colegio Real de Santa Cruz de la Fe se pone en marcha en 1526 –con los estatutos provisionales de Don Gaspar de Ávalos– y será el más prestigioso de los colegios granadinos, ejerciendo un gran protagonismo a través de sus cuadros rectores que, con frecuencia, eran colegiales reales. En 1572 se cuestiona su continuidad.

88. En los años 80, el Colegio de la Compañía absorbe a los alumnos universitarios dejando las facultades vacías. Cierra con los ministriles de la catedral un concierto para solemnizar los actos de graduaciones –el 2 octubre de 1577–.

89. Eladio Lapresa Molina, «La bula fundacional de la Universidad de Granada», *Boletín de la Universidad de Granada*, n.º 21 (1972): 425-42.

provisionales del arzobispo se fueron modificando, añadiendo y reformando hasta que un nuevo claustro leyera y publicara el 6 de mayo de 1542 las Constituciones de la Universidad⁹⁰. Con el paso de los años, el claustro universitario anhela una independencia del arzobispado. La rebelión de los moriscos y la entrada en juego del nuevo prelado, Don Pedro de Castro y Quiñones en 1588, desvanecen esa esperanza de independencia. La Universidad de Granada celebraba fiesta por San Lucas, siendo frecuente la contratación de ministriles:

En la festividad de San Lucas, el claustro de la universidad de Granada asistía a las vísperas y misa celebradas en la catedral. Los ministriles tañerían en el patio de la universidad y acompañarían los dos días a la comitiva, “tañendo a trechos” tanto a la ida como a la vuelta, así como en la misa y en las vísperas. A su regreso, irían hasta el aula magna (“teatro”) y asistirían hasta que se dijera la oración habitual y se marcharan todos. [...] El primer libramiento conservado a los ministriles para su asistencia a la celebración de esta festividad data de 1548 y es de 15 reales. [...] Ocasionalmente, se les denomina con el sinónimo habitual de “chirimías y sacabuches”⁹¹.

En 1526, mediante Real Cédula, se funda un *Estudio General* de Lógica, Filosofía, Teología, Cánones y casos de conciencia, en el que asumirían la docencia cuatro maestros que ostentarían las primeras cuatro prebendas que vacaren, dos en la Catedral y dos en la Capilla Real. Se impartían las materias académicas –gramática, artes y teología, entre otras– y terminaría convirtiéndose en una facultad de medicina. Su sede estaba en el edificio de San Jerónimo.

3.5. Los hospitales, hospicios, hermandades y cofradías

El concepto de hospital del siglo XVI hay que matizarlo y contextualizarlo enormemente, ya que difiere mucho de lo que hoy día entendemos como hospital. Eran pequeños, carecían de las condiciones higiénicas mínimas y de ventilación. El ciudadano sentía miedo al hospital: el enfermo ingresado era un desahuciado de la sociedad que acudía allí para morir. No solo acudían por enfermedad o accidente; también era el lugar para acoger a los pobres, se repartían

90. Universidad de Granada *et al.*, *Bulla erectionis, et priuilegiorum Almae Granatensis Academiae, literaeque executoriales super ea concessae, atque eiusdem Vniuersitatis, tã commodae, quam sanctae Constitutiones; nec non et Regia Decreta, praedictae Vniuersitatis vtilitatem concernentia* (Granada: Ex Typographia Regia: Apud Balthasarem de Bolibar, 1652).

91. Juan Ruiz Jiménez, «Fiesta de San Lucas», *Historical soundscapes*, 2015, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/152/granada/es>.

limosnas, comida, se asistía a presos y se enterraban a ajusticiados⁹². El inicio del programa de red hospitalaria granadina está vinculado a las iglesias parroquiales, órdenes religiosas y hermandades, que fueron de temprana fundación⁹³. La limitación progresiva del ejercicio de la medicina a los no formados en el colegio universitario a partir de la fundación de la universidad en 1531, y la persecución de la literatura árabe hará que poco a poco se deteriore el ejercicio de la medicina en Granada. El interés y prioridad que los Reyes Católicos concedieron al proyecto hospitalario de Granada queda de manifiesto tratando de favorecer el asentamiento de las órdenes hospitalarias como la de San Antón. Además, la Reina procura “casas donde estovisen los locos” y casas para los “inocentes”⁹⁴.

Comienza un proceso que dará como resultado la fundación de distintas instituciones de carácter hospitalario como el Hospital General de Moriscos, las casas de la orden hospitalaria de San Lázaro, el Hospital de la Encarnación, el Hospital del Corpus Christi, el Hospital de la Caridad y el Refugio, el Hospital de San Juan de Dios, Hospital de la Misericordia, el Hospital de Nuestra Señora de la Angustias, el Hospital de Peregrinos, el Hospital de Navas, el Hospital de San Sebastián, el Hospital de Madre de Dios y el Hospital y Casa del Arte de la Seda.

El más destacado y emblemático será el Hospital Real, que se prodiga como la obra hospitalaria más ambiciosa de Granada del siglo XVI y aún hoy sigue siendo emblemático para la ciudad, ya que es la actual sede de la Universidad de Granada⁹⁵. El 15 de septiembre de 1504 se programa e instituye –bajo patronazgo de la Corona– este Hospital; en 1511 se trabaja en su solar y en 1526 se promulgan sus constituciones⁹⁶.

92. José Luis Gastón Morata, S. Galán Ocala, y A. Monllor González, «Antiguos hospitales de Granada», *Temas Paramédicos: Centro de Salud Zaidín-Sur*, n.º 3 (2000). Se realiza en este artículo un repaso por la historia hospitalaria de la ciudad de Granada que sintetiza el proceso de constitución de estas instituciones.

93. Estas primeras instituciones surgieron por interés de la Reina Isabel. Las casas de San Antón en Málaga aparecen en 1491, documentadas en AGS, Registro del Sello de Corte, IV-1491, f. 248.

94. Cédula Real de Granada, 8 de diciembre de 1500, en AGS, Cédulas de la Cámara, Lib. 4, f. 228v-229r.

95. Se pretende concentrar en un solo edificio dos instituciones hospitalarias granadinas: el hospital de los inocentes y el hospital de los locos. Las desgracias del edificio y las peleas por las disputas en su gestión son la tónica durante los años 1530 y 1540. En los años 50 se restaura del incendio acontecido años antes que dejó sin techumbre el local.

96. Para profundizar en este emblemático edificio recomiendo consultar Concepción Félez Lubelza y Ignacio Henares Cuéllar, *El Hospital Real de Granada* (Granada: Universidad de Granada, 2012).

La vida en la Granada del siglo XVI no hubiera sido posible de no fundarse distintas asociaciones vecinales, cuya máxima es la beneficencia y servicio social⁹⁷. Algunas de las hermandades que se fundan serán de carácter gremial, vinculadas a un oficio o a un barrio. Con claro carácter asociacionista, pretenden recoger fondos para ayudar a los pertenecientes a un gremio determinado: familiares de difuntos, hijos de viudas, ayuda a enfermos, etc. Otras veces tienen un carácter religioso y su objetivo es la contemplación, adoración y el culto religioso. La caridad es un valor que cultivan en estas hermandades espontáneas, lo que las lleva a fundar numerosos hospitales y casas de beneficencia, como ya hemos visto en el apartado anterior. También contribuían con sus limosnas al embellecimiento, adorno, decencia de las parroquias e iglesias. Hay que destacar que también era frecuente la contratación de cantores y ministriles para la celebración de sus estaciones penitenciales y cultos principales.

Tenemos referenciadas numerosas hermandades en Granada en el siglo XVI, como la hermandad del Corpus Christi –fundada en 1502–, la hermandad del Santísimo Sacramento –con sede en la Alhambra–, hermandad de las Ánimas, la hermandad de Nuestra Señora y Santiago –que posteriormente se uniría la hermandad de Jesús de la Humildad y Nuestra Señora del Rosario–, la hermandad de la Caridad –fundada en 1510 por Diego de San Pedro–, la hermandad de San Pedro Advíncula, la hermandad de las Angustias y Transfiguración de Nuestra Señora y de Santa Susana y Santa Úrsula⁹⁸, la hermandad de San Sebastián y San Fabián –nos consta su contratación de ministriles para su estación penitencial–⁹⁹, la hermandad de la Santa Cruz de Santa Elena y

97. Sobre este tema véanse García Pedraza y López-Guadalupe Muñoz, «Cofradías y moriscos en la Granada del siglo XVI (1500-1568)»; López-Guadalupe Muñoz, «Orígenes de las cofradías penitenciales granadinas». López-Guadalupe Muñoz, «Las cofradías de penitencia de Granada en la Edad Moderna».

98. Actualmente es la Hermandad de Horquilleros de Nuestra Señora de las Angustias, patrona de Granada.

99. La procesión ya se acompañaba de ministriles al menos desde 1543, cuando en una junta de la cofradía, celebrada en el hospital el 11 de mayo de ese año, se acuerda: “Que el deán y Cabildo de la santa iglesia catedral enviará en el día del santo o cualquier otro que se celebre la fiesta los cantores, ministriles y capítulo [debe ser capellanes] de coro para que digan las vísperas de San Sebastián en la ermita que hay cruzando el puente del Genil, al finalizar la alameda, donde se suele hacer. Deberán también enviar los ornamentos y plata y ornato para dichas vísperas y el día de la fiesta irán el deán y Cabildo con todo su coro y ornato y han de llevar los ministriles, llevando pendón y cruz principal de la catedral y han de ir hasta el humilladero donde se dirá una oración y de allí a de volver con el santo y las imágenes que los hermanos llevasen...” como se hizo hasta entonces por acuerdo del deán y Cabildo con la cofradía, desde 1543. Al regresar con la imagen a la catedral, se oficiaba la misa con el sermón correspondiente. Por el servicio de los capellanes, cantores, ministriles y campanero, la cofradía abonaría la cantidad de 12.000 maravedís de renta al año, pagado el día siguiente de haberse celebrado la fiesta. Tras la gran epidemia de peste de 1587, el arzobispo Juan Méndez de Salvatierra, con el deán y Cabildo de la catedral, acordaron el 18 de enero de 1588 decretar festivo el día de San Sebastián y San Fabián desde ese mismo año, lo

Jesús Nazareno, la cofradía de la Vera Cruz –erigida en 1547–y la cofradía de penitencia de la Humildad de Nuestro Señor Jesucristo¹⁰⁰.

Resumen del Capítulo III

En este Capítulo hemos ofrecido una contextualización histórica de nuestro objeto de estudio: la polifonía sacra de la Catedral de Granada en el siglo XVI. Para ello hemos expuesto el contexto social, económico y cultural en el que se desarrolló la ciudad en una fase crucial para su historia: el cambio que supuso la conquista del último reducto de dominación árabe de la península ibérica. Así, hemos visto la complejidad de nuevos procesos socioculturales y el nacimiento de nueva clase social granadina. La transformación urbana radical que sufrirá la ciudad en este siglo viene acompañada de la creación de nuevos espacios, instituciones y edificios emblemáticos construidos por los Reyes Católicos. También hemos repasado el nacimiento y configuración de la nueva provincia eclesiástica. En este contexto, cabe destacar el papel de la música como medio empleado por el primer arzobispo, Fray Hernando de Talavera, como vehículo de evangelización y el papel de la presencia de ministriles tanto en ámbitos académicos, relacionados con la recién fundada Universidad de Granada, como en actos de las distintas hermandades y cofradías. Finalmente, nos hemos detenido en la erección y proceso constructivo de la Catedral de Granada y en la creación de sus canonjías y dignidades. Este marco histórico y social ayudará a entender y contextualizar una propuesta interpretativa que tenga en cuenta los condicionantes para la toma de decisiones en una interpretación con pretensiones historicistas.

cual se pregonó esa misma tarde con trompetas y atabales. Juan Ruiz Jiménez, «Procesión de San Sebastián», *Historical soundscapes*, 2017, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/599/granada/es>.

100. Tenía su sede en el Convento de la Victoria y era del gremio de los torcedores de la seda. Su aprobación como cofradía penitencial de flagelantes tuvo lugar el 2 de marzo de 1580. Un pleito de 1639 informa de que en la procesión iban cuatro trompetas que probablemente anunciarían la procesión y dos capillas de música. En la procesión asistía la cruz parroquial y ministros de la iglesia de San Juan de los Reyes e iban cuatro pasos: San Francisco de Paula, Jesús de la Humildad, la Flagelación y la Dolorosa. Juan Ruiz Jiménez, «Cofradía de penitencia de la Humildad de Nuestro Señor Jesucristo», *Historical soundscapes*, 2015, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/117/granada/es>.

CAPÍTULO IV: LA CAPILLA MUSICAL DE LA CATEDRAL DE GRANADA, UN MODELO PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA POLIFONÍA SACRA DEL SIGLO XVI

La música en la Catedral de Granada ha sido objeto de diferentes estudios a lo largo de los siglos XX y XXI. El principal estudio sobre la música del siglo XVI se debe al padre José López-Calo, quien en 1963 publicaría su Tesis Doctoral, ampliamente citada en el ámbito de la musicología española al constituir un modelo para estudiar la música en el ámbito catedralicio¹. Mucho ha cambiado la musicología desde entonces. Se ha vuelto más científica y han aparecido muchas herramientas –sobre todo digitales– que nos ayudan a lograr un prisma más amplio de investigación y una metodología de investigación multidisciplinar. Hay que reconocer el gran trabajo documental del Padre Calo; su labor a lo largo del siglo XX ha sido encomiable y su trabajo nos sirve como continuo punto de referencia para abordar nuestra investigación. Además de esta obra, la capilla musical de la Catedral ha sido objeto de distintos estudios que se han centrado en aspectos como los libros de coro², el estudio que la doctora Pilar Bertos realizara sobre los seises³, los distintos estudios sobre los órganos⁴, o las publicaciones de Ruiz Jiménez sobre los ministriles⁵. En el apartado interpretativo destaca la práctica performativa del canto

1. José López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols. (Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1963).

2. Álvarez Castillo, «Los escritores de libros de coro de la Catedral de Granada». Álvarez Castillo, «La miniatura de los corales de la Catedral de Granada: estudio y catalogación». Sylvie Denise García de la Calle, «El “canto llano” en la Catedral de Granada y en la Capilla Real de Granada: Repertorio medido» (Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2017), <https://digibug.ugr.es/handle/10481/48168>.

3. Bertos Herrera, *Los seises en la Catedral de Granada*. Bertos Herrera, «La indumentaria de los seises de la Catedral de Granada».

4. Fernández Dávila, *Memoria, y nominacion de los registros, con que se construyeron los organos de la Santa Iglesia Metropolitana de Granada... y assimismo de aquellos registros, que se han transmutado por duplicados en otros especiales, y de mayor armonía, con motivo de averse apeado, limpiado, aumentado y corregido este año de 1766*. Ruiz Jiménez, *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*. Ruiz Jiménez, «Los órganos». Ruiz Jiménez, «Introducción de los registros partidos en la diócesis de Granada».

5. Ruiz Jiménez, «Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento “extravagante” y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad». La Danserye, «*Yo te quiere matare*». *Ministriles en la ciudad de Granada: Ms. 975 de la Biblioteca Manuel de Falla*.

llano en la Catedral⁶ y la improvisación polifónica⁷. El siglo XVII también está bien estudiado gracias a la Tesis Doctoral de Pilar Ramos⁸. Así, vemos cómo el estudio de la música en dicha Catedral de Granada está bastante perfilado y no es mi intención volver a realizar un trabajo sobre lo ya publicado. En cambio, sí que es necesario, citar, resumir y destacar lo más importante de la vida musical de la capilla, maestros, ministriles y cantores que la componen a través de una rápida visión de esta obra que el padre López-Calo publicara en los años 60, aportando nuevos datos a la luz de mi trabajo realizado en el archivo de esta Catedral durante más de tres años. Este apartado servirá también para contextualizar nuestro objeto de estudio dentro de un ámbito histórico más específicamente musicológico.

Para documentar nuestra reconstrucción del operativo musical que funcionaba en la Catedral nos basamos principalmente en fuentes primarias: los Libros de Actas Capitulares –que recogen las reuniones del Cabildo catedralicio⁹ y los Libros de Cuentas de la Fábrica –donde se reflejan los pagos a todos los capellanes y demás libramientos¹⁰. Tras una importante rehabilitación que ha durado dos años, el ACG ha abierto recientemente con nuevas ubicaciones para las estanterías y documentos.

4.1. Los orígenes y funcionamiento de la capilla musical

El día 6 de enero de 1492, los Reyes Católicos entran triunfantes en la recién conquistada ciudad de Granada, tras la entrega simbólica de las llaves de la ciudad el 2 de enero. Este es uno

6. García de la Calle, «El “canto llano” en la Catedral de Granada y en la Capilla Real de Granada».

7. Giuseppe Fiorentino, «Las polifonías improvisadas en la Catedral de Granada a comienzos del siglo XVI», en *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018), 249-66.

8. Ramos López, *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII*.

9. Los libros de actas capitulares de la Catedral de Granada que corresponden al siglo XVI –ver Tabla 1–son nueve tomos que abarcan desde 1510 hasta 1599. Hay que señalar que faltan las actas correspondientes a los primeros y cruciales años de 1492 a 1510, que podrían habernos dado información valiosa sobre los primeros años de la capilla musical catedralicia. También se aprecian faltas en las reuniones del Cabildo entre 1524 y 1529, donde estas fueron muy escasas.

10. Los libros de cuentas de la fábrica son cuatro volúmenes que corresponden al siglo XVI. El primer volumen comienza en 1531, por lo que, al igual que en las actas capitulares, no tenemos datos económicos de los primeros años de conformación de la catedral. En estos libros encontramos, entre otras cosas, los libramientos –pagos– a los músicos, maestro de capilla, capellanes cantores, asalariados, etc. Sobre todos en los aniversarios y celebraciones extraordinarias. Es frecuente, pues, que aparezcan los nombres de los músicos y así podemos conocer el número que participaron en alguna celebración.

de los acontecimientos más citados por los cronistas que describen con detalle este acontecimiento histórico¹¹. Todos coinciden en señalar la importancia del acompañamiento musical que iba en el cortejo y los cantos que se realizaron. Está, por tanto, bien documentada la participación de los músicos en la entrada de los Reyes Católicos a la ciudad de Granada y la subida a la Alhambra para ofrecer la primera Eucaristía con la participación de atabales, trompetas y músicos. Cabe también destacar la elaboración de un oficio religioso *exprofeso* para este día tan importante: el Oficio de la toma de Granada¹², que fue compuesto por el propio arzobispo Hernando de Talavera y que ha sido objeto de una grabación sonora¹³.

Es lógico pensar que los ministriles que acompañaban a los Reyes en su cortejo tuvieran un papel destacado en las primeras celebraciones religiosas celebradas en la primera sede catedralicia, que tuvieron lugar en la mezquita mayor de la Alhambra; allí se realizaron unas obras para adecuarla al culto cristiano, añadiendo a sus pies un coro de dos pisos de armadura mudéjar. Por tanto, la historia de la música en la Catedral de Granada comienza con la erección de la propia Catedral¹⁴, aunque tendrán que pasar muchos años antes de que se creen las primeras raciones para músicos.

11. Los más importantes cronistas que recogen estos datos son: Bernardo del Roi –testigo presencial de los hechos en el recinto de la Alhambra que mandó una carta a la Señoría de Venecia relatando los hechos– y Fernando del Pulgar: Fernando del Pulgar, *Chronica de los muy altos y esclarecidos reyes Catholicos don Fernando y doña Ysabel de gloriosa memorial ...* (Valladolid: S. Martínez, 1565). Para más información sobre este hecho recomiendo María del Carmen Pescador del Hoyo, *Cómo fué de verdad la toma de Granada: a la luz de un documento inédito* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955).

12. Hernando de Talavera, Gregorio Molina, y Carlos Gollonet, *Oficio de la Toma de Granada* (Granada: Diputación de Granada, 2003). “Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada fue el autor del *Oficio y Misa de la Toma de Granada (In festo deditiois nominatissime urbis Granate)* que puede encuadrarse en el contexto de los oficios políticos propagandísticos que se escribieron con motivo de la conmemoración de distintas victorias en campañas militares. Citado por Hyeronimus Münzer, debió interpretarse por primera vez posiblemente en 1493. Resulta difícil saber la prevalencia, más o menos discontinua, que este oficio tuvo en las instituciones religiosas granadinas, pero las fuentes conservadas en la Capilla Real, la colegiata de Santa Fe, la colegiata del Sacromonte y en los conventos de Santa Paula, de la Encarnación, de San Bernardo y de Nuestra Señora del Carmen apuntan en esa dirección, sin que se hayan estudiado las adaptaciones que para ello pudo tener. Comprende textos y música para las horas litúrgicas y la misa de la fiesta. La misa se conserva también en un libro impreso en Granada, c. 1540, por Sancho de Nebrija (hay una copia en el Convento de la Encarnación)”. En Juan Ruiz Jiménez, «Fiesta de la Toma de Granada: III. El Oficio y Misa de la Toma de Granada», *Historical soundscapes*, 2015, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/364/granada/es>.

13. *Oficio de la Toma de Granada. Schola Antiqua* (dir. Juan Carlos Asensio), Grabación Discográfica (Madrid: Pneuma, 2010). PN-1190.

14. El documento que instituye la erección de la Catedral de Granada fue promulgado por el cardenal de Toledo don Pedro González de Mendoza el 21 de mayo de 1492 y se conserva en el AGS, Patronato Real, 78-174. Ver nota a pie n.º 26.

El documento que regula la vida musical –al igual que lo hace con el resto de vida religiosa– es el conocido comúnmente como “Consueta”¹⁵ y será así hasta la redacción del concordato en 1851. Existen distintas copias en el archivo catedralicio y su redacción definitiva está datada el 29 de abril de 1530. Ya en la versión de 1509 se menciona un primer testimonio de la presencia de los músicos de la catedral en la procesión del Corpus:

*Tiénese mucho cuidado que ningún clérigo salga de la procesión y que todos vayan cantando con mucha devoción, no divirtiendo los ojos a las ventanas ni a otras vanidades, y que ningún lego vaya entre los clérigos. Van en esta procesión órganos y van junto con el Sacramento, y delante los órganos van los cantores y trompetas si las hay*¹⁶.

El nombramiento de los músicos se realizaba en virtud del Real Patronato, pero era habitual que el Cabildo seleccionara al músico que consideraba mejor para el puesto, que era propuesto al Rey para su nombramiento, junto con un informe de méritos. El Rey era aconsejado por el Real Consejo de la Cámara, que emitía una Real Cédula para esta prebenda al prelado y al Cabildo de la Catedral para que confiriese la “colación”¹⁷. El sueldo de un músico racionero podía variar en función de su asistencia a los oficios del coro y, por tanto, dependía de las rentas de la Mesa Capitular¹⁸. Por el contrario, un músico asalariado –no racionero– dependía de las rentas de la fábrica. Tenían un sueldo estipulado por el Cabildo en el documento de admisión y podían ser multados por las faltas de asistencia¹⁹. Ya hemos comentado que la situación económica de la Catedral fue pobre desde su propia fundación. Esto afectó de manera significativa a la capilla de música, que incluso tuvo que ser suprimida en 1520, despidiendo a cantores y seises, aunque fue refundada pronto²⁰. Se buscaron soluciones económicas de diversa índole e incluso se propuso

15. «Consueta». Ver nota a pie de página n.º 27.

16. *Ibid.*, f. 22r.

17. Según la RAE, una «colación» era el “acto de colar o conferir canónicamente un beneficio eclesiástico, o de conferir un grado de universidad”. ASALE y RAE, «colación», «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario, accedido 15 de noviembre de 2020, <https://dle.rae.es/colación>.

18. Un «racionero» era un prebendado que tenía ración en una iglesia catedral o colegial». RAE, «racionero, racionera», en «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario, accedido 15 de noviembre de 2020, <https://dle.rae.es/racionero>.

19. López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 25.

20. López-Calo nos explica cómo posiblemente el comienzo de las obras de construcción de la Catedral y la creación de la nueva fábrica pudieron ser factores clave para la disolución de la capilla musical. *Ibid.*, 71-76.

fusionar las dos capillas musicales de la Capilla Real y Catedral para aliviar económicamente a las respectivas fábricas, cosa que finalmente no se llevó a cabo²¹. En los primeros años de andadura de esta nueva Catedral, las celebraciones se llevaron a cabo en la mezquita real de la Alhambra. Los beneficiados celebraban la misa y oficio divino en el coro ayudados por los mozos de coro, cuyo ritual y canto litúrgico siguen el llamado rito romano, con la práctica del canto llano sin polifonía²².

4.2. Actores del ritual sonoro catedralicio

4.2.1. El coro: chantre y sochantre

El corazón religioso del ceremonial litúrgico-musical era en el coro de la Catedral. En él se aglutinaban todos los beneficiados –canónigos, racioneros y capellanes– y contaba con la ayuda de los mozos de coro o clerizontes. Su finalidad es la celebración de los ritos propios de la Catedral ennoblecidos con el canto llano. Es en el coro físico de la catedral donde las dignidades ocupan su silla predeterminada –según rango y antigüedad– y celebran la misa y oficios, en torno a un gran mueble llamado facistol que sostiene los grandes cantorales preparados para la celebración. Dentro del coro hay dos cargos de especial importancia, debido al papel que juegan en la parte musical: el chantre y el sochantre. Ambos están regulados en la Consueta:

En el coro, [...] se seguía el protocolo de precedencia según el grado de cada uno, los canónigos siempre ocupaban un lugar preferente al de los racioneros, y aun dentro de cada categoría había un orden de precedencia muy estricto. De modo que, por ejemplo, en el coro –que se dividía en dos “coros”, a la cabeza de cada uno de los cuales estaban las dos primeras “dignidades” de la catedral– cada canónigo se sentaba en la silla del “coro” que le perteneciese al momento de tomar posesión. En ese momento ocupaba la última silla de los canónigos de ese “coro”; luego, según iban quedando vacantes las sillas “superiores”, iba ascendiendo de posición. Los racioneros titulares seguían el mismo orden, pero siempre después de los canónigos; los racioneros músicos, en cambio, se sentaban siempre después de los titulares²³.

21. *Ibid.*, 31.

22. Al menos en estos primeros años. *Ibid.*, 33.

23. López-Calo, *La música en las catedrales españolas*, 206.

El chantre, desde la Edad Media, es una dignidad eclesiástica considerada como el cantor por excelencia, encargándose de ordenar la música en las celebraciones litúrgicas²⁴. Según la erección, es el responsable del coro: dirige el canto llano –a veces mensurado en los himnos y salmos– y también es el responsable de su enseñanza. Según la Consueta, debía ser dignidad por su importancia en el coro y podía tener un ayudante o sochantre. Pero la realidad era muy distinta, ya que todo el trabajo lo realizaba el sochantre y –al igual que otras catedrales españolas– el puesto era un cargo honorífico. De hecho, era la tercera persona más importante de la catedral, después del obispo y del deán: “Ejercía jurisdicción en nombre del deán y Cabildo, sobre las personas dedicadas a las funciones del coro, cantores y ministriles, bien directamente o mediante su auxiliar que era el sochantre”²⁵.

El sochantre era, pues, el ayudante del chantre, pero en realidad realizaba todas las actividades musicales en el coro –la Consueta nunca nombra al chantre en cuestiones musicales, solo al sochantre–. Enseña el canto llano a los mozos de coro en el Colegio Eclesiástico y sustituía al chantre en su ausencia. Podía ser un canónigo, racionero o simple capellán y su contratación dependía del prelado, pero la realidad era que el Cabildo decidía sobre el puesto. Recibía 6000 maravedís y era el responsable del cuidado y la educación de los mozos de coro; se encargaba también de “llevar el compás conforme a las fiestas” –esto es el *tempo* de la interpretación del canto llano, que cuanto más solemne es la fiesta, más lento debe llevarse²⁶. El sochantre “ha de mirar que en los días precipuos ha de haber más moroso el compás que en los otros; y en los días que no se dice de nuestra Señora y dobles menores ha de ser el compás no tan moroso como en los dobles mayores, pero mucho más que los días simples, solemnes y semidobles”²⁷. Otra función era “hacer la tabla” –designar quien debía de entonar antífonas y resto de cantos– y cuidar de los libros de coro. También debía de velar por el orden y la compostura de los acólitos

24. Según López-Calo, “se trataba, de todas formas, de un canónigo auténticamente especializado en el canto litúrgico. Un profesional de la música y del canto, en una palabra. Y precisamente por la importancia del cargo, de dirigir, en todos los órdenes, el canto litúrgico, formar a los cantores, examinarlos, etc., se convirtió, desde el comienzo mismo de los Cabildos, en uno de sus principales miembros, frecuentemente el primero después del deán”. En *Ibid.*, 102.

25. Herminio González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599), vida y obra: la música en la Catedral de Sevilla a finales del siglo XVI* (Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000), 112.

26. «Consueta», cap. 9.

27. *Ibid.*

y mozos dentro del coro. La importancia de este puesto hizo que el 19 de junio de 1537 se aprobara el “oficio del sochantre”, un documento donde se detallan todas las obligaciones de este cargo de forma precisa²⁸. En la Catedral de Granada hubo cinco sochantres durante el siglo XVI –véase Tabla 3–.

Nombre	Periodo como sochantre	Observaciones
Diego de Jofre	¿-1523	Su nombre aparece por primera vez en 1518
Hernando de la Cueva	1523-1562	Primero fue cantor en 1522 y realizó las dos funciones a la vez. También escribió libros de canto de órgano
Juan de Segura	1562-1587	Era el sustituto del sochantre y le sucedió en el puesto al no presentarse nadie a la oposición convocada por el Cabildo
Pedro Pérez Segura	1588-1594	Tras él estuvo vacante la plaza durante siete años y mientras suplido por su ayudante Alonso Navarrete, tenor de Guadix
Pérez Tenllado	1599-1607	

Tabla 3. Sochantres de la Catedral de Granada durante el siglo XVI. Tabla de elaboración propia.

Los mozos de coro son los acólitos encargados de los incensarios y otras funciones en el altar. Las actas capitulares presentan una gran confusión al referirse a ellos, ya que usan indistintamente la misma terminología cuando aluden a los denominados seises, cantorricos o infantes de coro –dependiendo de la Catedral–. Esto ocurre porque en ocasiones también cantaban y pueden incluso ayudar en el facistol por falta de efectivos en las voces. Su educación y su cuidado era responsabilidad del sochantre, quien por ello recibía una paga.

En varias catedrales aparecen los veinteneros que, junto con los capellanes de coro, interpretaban el canto llano. “Formaban un grupo de clérigos –generalmente 20– de rango inferior, dentro del clero catedralicio, y servían a la liturgia en los oficios menos relevantes de Altar y Coro”²⁹. A veces, uno o dos veinteneros con buena voz podrían ser requeridos para ayudar al canto de la polifonía en el facistol. En la Catedral de Granada no se hace referencia con este nombre a

28. ACG, leg. 1, 23-24. Oficio del sochantre –10 de junio de 1537–.

29. González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599), vida y obra*, 127.

ningún grupo de clérigos, pero sí aparecen en las catedrales andaluzas de Sevilla y Córdoba. En las catedral de Málaga y de Jaén se les llama “clerizones”.

4.2.2. La capilla de música

Para la tercera parte de nuestra tesis doctoral –y nuestra propuesta interpretativa de la música que interpretaba la capilla musical de la catedral de Granada en este siglo XVI– es de vital importancia que conozcamos a los protagonistas musicales. Esta investigación documental nos ayudará a tomar mejores decisiones performativas como pueden ser el número de cantores o de ministriles que actuaban. La capilla de música está constituida por el maestro de capilla, los cantores, los seises –o cantorcicos– y los ministriles. Su función era cantar la polifonía. Como en el resto de las catedrales españolas

se resolvió el problema de los salarios de los cantores adjudicando a cada uno una de las capellanías instituidas por la bula de fundación de la catedral; y que luego vendría, como sucedió en todas las catedrales, [...] la supresión de una o varias raciones o canonjías para costear los salarios y dar [...] una estabilidad que quedaría definitiva hasta el concordato de 1851³⁰.

En la Catedral de Granada, los músicos cobraban de la fábrica por cuatrimestres vencidos con salario fijo, según su contrato con el Cabildo. De ahí que las actas capitulares se refieran a los cantantes como “asalariados”. Su constitución jurídica se encuentra en la Consueta –y no en la erección, como ocurre con el coro– y, aunque se pide que sean capellanes –y así debió ser durante los primeros años–, finalmente se buscarán cantantes seculares profesionales para el puesto de cantores. Debido a la situación de precariedad de la Catedral de Granada desde su erección, el sueldo de los cantores era bajo. Esta carestía económica tendrá un impacto directo en los bajos sueldos de los integrantes de la capilla musical. Estos podían verse acrecentados con pluses, tales como aguinaldos de Navidad, Corpus y Semana Santa, además de actuaciones o pagas extraordinarias, fuera de las horas y oficios. Las actas capitulares reflejan en las reuniones del Cabildo catedralicio algunos asuntos referentes a los cantores, tales como recibimientos,

30. López-Calo, *La música en las catedrales españolas*, 219.

libramientos, licencias para ausentarse por un número de días, ayudas económicas, entre otros asuntos –véase Apéndice 3–³¹.

a. Los cantores “asalariados”. Durante los primeros años de actividad musical en la Catedral, las actas nombran con frecuencia los libramientos a los cantores asalariados: aguinaldos, reparto de aniversarios, etc. Son cantantes llamados *exprofeso*, que desempeñan el oficio, pero sin ser nombrados, a diferencia de los racioneros cantores, que más adelante se aseguran su plaza por oposición. La primera constancia de la existencia de los cantores se remonta a 1514³². Hacia 1525, tenemos constancia de que recibieron aguinaldo de Navidad nueve cantores, incluidos el sochantre y el maestro de capilla³³. Esto nos da idea de que en los primeros cuarenta años de siglo, la capilla vocal podía estar compuesta por un octeto de cantantes.

b. Los racioneros cantores. El 24 de mayo de 1539, el emperador Carlos V firma en Toledo la Real Cédula para instituir las cuatro raciones de cantores de la Catedral: tiple, alto, tenor y bajo³⁴. Cobrarían tres cuartos de prebenda mediante distribuciones o asistencias a los oficios del coro y gozaban de reple. No tenían voz ni voto en el Cabildo, aunque sí podían asistir a él. Se les imponía condiciones como ser ordenados *in sacris*³⁵ y disponer de limpieza de sangre³⁶; no tenían jubilación. Su especial vinculación contractual con la Catedral les prohibía participar en actos fuera de la institución sin permiso expreso, lo que dio lugar a muchos conflictos, como en tantas catedrales. Para solucionar estos problemas, el arzobispo don Pedro Guerrero intervino firmando unas constituciones para

31. Para profundizar más sobre la presencia de los cantores de la capilla musical de la Catedral de Granada y que aparecen en las actas capitulares, consultar el Apéndice 4. También el motivo del asunto a debate en Cabildo en el Apéndice 3. También los sueldos que recibían en el Apéndice 5. Estos apéndices de elaboración propia son una fuente importante para conocer el día a día de la Capilla musical y los motivos de enfermedad, visita, opositar, licencias, acrecentamientos de sueldo, etc.

32. “Ítem, que ninguna dignidad, canónigo, racionero, capellán, acólito, cantor, ni otro oficial de la iglesia pagará ni socorrerá ni fiará cosa alguna sin expreso mandamiento”. ACG, AACC, t. 1.º, f. 70r.

33. Juan Ruiz Jiménez, «Efectivos musicales catedralicios en la procesión del Corpus Christi (siglo XVI)», *Historical soundscapes*, 2015, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/394/granada/es>.

34. Arch. Diocesano, Sala B, lib. 1, de Cédulas Reales, f. 119r. También se encuentra una copia en: ACG, leg. 95, pieza 7.

35. *In sacris* significa que ha recibido las órdenes religiosas y, con ellas, el voto de castidad.

36. La limpieza de sangre es un mecanismo de discriminación legal hacia un aspirante a ingresar en las instituciones que lo adoptaban, que exige descender de padres que pudieran probar que descenden de cristianos viejos.

los racioneros cantores el 28 de julio de 1564³⁷. Por tanto, a partir de esta fecha tenemos ya a cuatro racioneros cantores –uno por cada voz–, y los demás cantores necesarios para completar la plantilla tendrán que ser asalariados.

c. Los exámenes de oposición. Durante los primeros años de existencia de la capilla, los músicos se “recibían” sin examen. La firma de las cuatro primeras raciones para capellanes cantores supondrá un importante cambio para la obtención de la prebenda³⁸. Ahora se opta a la plaza vacante por oposición. El primer examen de cantor lo encontramos en 1543 con un pretendiente a racionero. El examen suponía cantar varios días en el facistol con la capilla de música donde el maestro de capilla y los demás cantores estaban atentos para luego informar al Cabildo. Era frecuente que, debido a la escasez continua de cantantes, el Cabildo mandara al maestro de capilla que fuera a buscar voces a otras ciudades. Habrá que esperar hasta final de siglo para que los exámenes a cantores estén más sistematizados. Los exámenes para el puesto fueron evolucionando a lo largo del siglo XVI. Al principio se podía acceder al cargo por concurso de méritos si se trataba de una persona cuyas habilidades eran por todos conocidos. Conforme avanza el siglo es cada vez más frecuente el uso de un concurso de oposición. Pasaron, pues, de ser una simple elección del candidato que el Cabildo catedralicio consideraba más apto de entre los cantores, un simple nombramiento del más cualificado, a convertirse a finales de siglo en un complejo examen que duraba cuatro días³⁹. En la mayoría de las catedrales españolas se optaba a la plaza vacante por oposición, tanto en cantores como sochantre o maestro de capilla. Este método de oposición por concurso,

aunque era el más utilizado tenía sus inconvenientes, pues no era infalible –no siempre salían los mejores–, y resultaba costoso, dado que, a los candidatos procedentes de toda España, había que costearles el viaje, o, al menos, darles una ayuda, [...] en ocasiones, se prescindía de él si el

37. El viernes 23 de julio de 1564 ya se trata en el cabildo el aumento de la dotación de las misas. ACG, AACC, t. 4º, f. 253v.

38. Ver nota a pie de página n.º 73.

39. El proceso estaba sistematizado: primero había que publicar los edictos y se mandaban colocar en las puertas de las principales iglesias del reino –Salamanca, Valladolid, Alcalá de Henares, Madrid, Toledo...– así como otros lugares públicos de interés. Pasado un tiempo –para que se presentaran las instancias de los aspirantes– tenía lugar el concurso de forma pública. Las pruebas también eran similares entre catedrales y solían constar de una parte de composición de obras a 2, 3, 4 y 5 voces sobre una melodía de *cantus firmus*, la escritura de un fabordón, un motete con teclado, y un *asperges* para doble coro.

*candidato venía condecorado de una notable fama alcanzada en alguna catedral de prestigio. [...] Excepcionalmente, se acudía al sistema de los informes, en el que los maestros de mayor prestigio en España informaban sobre los candidatos que conocían*⁴⁰.

En la Catedral de Granada tenemos documentado en las actas capitulares el proceso de examen a maestro de capilla que tuvo lugar en 1592 tras la muerte de Jerónimo de Aliseda⁴¹.

d. El maestro de capilla. Era el responsable del aparato musical catedralicio. Al igual que en las demás catedrales del reino:

*Las obligaciones del maestro de capilla eran semejantes en todas las catedrales y al principio se transmitían oralmente, pasando luego a fijarse por escrito en reglamentos o estatutos; a veces con ocasión del nombramiento de algún maestro de capilla, se colocaban en las actas capitulares que hacían referencia a las condiciones de su contratación particular*⁴².

Como norma general, a él le corresponde dirigir la capilla de música, cuidar e instruir a los seises, cuidar de los libros de coro y –en Granada a partir de 1557– componer obras polifónicas para las fiestas especiales, como la Navidad, Pascua, el Corpus, etc.⁴³ En los primeros años de vida de la Catedral de Granada, el maestro de capilla es un cantante más, pero es el responsable del correcto funcionamiento de la capilla musical. Conforme avanza el siglo XVI –a partir de 1557 con Santos de Aliseda– se va pasando de la figura del maestro de capilla/cantor y maestro, al de maestro de capilla/compositor y maestro. Durante el siglo XVI fueron once los maestros de Capilla que gobernaron la música en la Catedral de Granada –véase Tabla 4–.

40. Pedro Jiménez Cavallé, «La capilla musical de la Catedral de Jaén y su evolución histórica», *Elucidario: Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, n.º 7 (2009): 98.

41. Estas oposiciones constaron de un contrapunto improvisado, la composición de motetes y villancicos y la dirección de la capilla y tuvieron lugar en el coro, después de las Vísperas. “Se presentaron seis candidatos: Juan de Riscos, Juan Bautista Muñoz y Juan Fernández Garzón, maestros de capilla respectivamente de las colegiatas de Antequera, Alcalá la Real y Baeza, todos ellos clérigos presbíteros; el medio capellán de la capilla real Pedro Bermúdez, también clérigo presbítero, Cristóbal del Mármol, de la ciudad de Aguilar, clérigo de corona, y Luis de Aranda que había sido seise en la catedral y había desempeñado algunas obligaciones del magisterio de capilla durante las enfermedades de Jerónimo de Aliseda y servido el cargo desde su fallecimiento. Estas oposiciones fueron todo un “espectáculo” para la ciudadanía, ya que sus distintos actos fueron presididos por el arzobispo Pedro de Castro y Quiñones, estando presente el Cabildo en pleno y hallándose en ellos toda Granada”. Juan Ruiz Jiménez, «Oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Granada (1592)», *Historical soundscapes*, 2016, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/498/granada/es>.

42. González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599), vida y obra*, 114.

43. Sobre la formación musical del maestro de capilla, consultar: Giuseppe Fiorentino, «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento», *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Colección VIII centenario, 12 (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014), 147-60.

Tabla 4. Maestros de capilla de la Catedral de Granada durante el siglo XVI. Tabla de elaboración propia.

Nombre	Periodo como maestro de capilla	Observaciones
Luis Can de Roa	¿-1521	Ya figura como maestro de capilla en 1517; fue recibido como cantor en la Catedral de Toledo el 26 del marzo de 1499. Debió llegar a la Catedral de Granada con posterioridad a 1512 y falleció en 1521. Conocía, por lo tanto, el repertorio interpretado en Toledo. Fue padre del extraordinario miniaturista Bernardino Canderroa, clérigo y capellán de coro de la Catedral de Toledo, artífice de uno de los libros de coro de la Catedral de Granada (Libro de coro 4-31-, 1519) ⁴⁴
Francisco de Tovar	1521-1522	No hay evidencias de su recepción, pero los documentos lo nombran cantor y, a veces, maestro de capilla. Fue también teórico musical y sirvió en Zaragoza, Sicilia y Roma. Fue maestro de capilla de la catedral de Tarragona –1510-1516–. Antes de su nombramiento como maestro de capilla en la Catedral de Granada aparece como cantor en 1518
Bartolomé de Vilchez	1522-1523	Aparece primero como cantante tenor en las AACC
Bartolomé Ramírez	1524	Cantor y maestro de capilla, su magisterio fue breve
Álvaro de Cervantes	1524-1525	Nació en Osuna. Primero recibido como cantor y luego como maestro de capilla. Se irá a la Catedral de Córdoba como maestro de capilla y más tarde regresará a la Catedral de Granada en 1531. También aparece como tenor tiple en la Catedral de Málaga en 1541
Juan de Nájera	1525-1531	También fue recibido como cantor en 1524 y después ejerció como maestro de capilla sin ser recibido como tal. Fue maestro de capilla en la Catedral de Ávila antes que en Granada
Álvaro de Cervantes	1531-1535	Segunda vez que sirve. Tras su paso por la Catedral de Córdoba regresará a Granada
Luis de Cózar –o Coçar–	1535-1557	Nace en Baeza. Desempeñó paralelamente los dos cargos a la vez: racionero cantor y maestro de capilla. Ejerció su puesto durante más de veinte años, lo que supuso una consolidación en la capilla de música. Ejerció también en la Capilla Real entre 1559 y 1560
Santos de Aliseda	1557-1580	Con él se cambia el paradigma de maestro de capilla/cantor y maestro, a maestro de capilla/compositor y maestro. Hasta ahora la composición no les obligaba, ahora sí. Le sucedió su hijo Jerónimo
Jerónimo de Aliseda	1580-1591	Había servido desde niño en la Catedral como seise y después como cantor. Tras morir su padre entró directamente como maestro de capilla sin oposiciones y sin consultar al prelado. Se ordenó sacerdote en 1577
Luis de Aranda	1592-1627	También sirvió como seise y luego cantor. Estuvo vinculado solo a la Catedral de Granada toda su vida

e. Los ministriles. La presencia de ministriles en Granada hasta 1526 es escasa y siempre

44. Juan Ruiz Jiménez, «Repertorio musical polifónico catedralicio (1492-1535)», *Historical soundscapes*, 2018, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/006-granada/es>.
 circunscripta a la procesión del Corpus.

Tal y como recoge la Consueta, los ministriles, contratados por la catedral para asistir con su capilla de música en la procesión, se registran ya en 1521, “a las trompetas que vinieron a la procesión”, y en 1526 con mayor precisión: “pagué a ocho ministriles de sacabuches y chirimías que sirvieron el día del Corpus Christi y la víspera veinte y cuatro reales”. Estos ministriles serán llamados esporádicamente por la catedral, para esta y otras fiestas, hasta que, en 1563, contraten de forma estable un grupo de cinco ministriles para “servir en esta santa iglesia y tañer todos los días que pareciere a los señores deán y Cabildo o al presidente que fuera del coro, con los instrumentos que se les mandare o se les dieren”⁴⁵.

La llegada de Carlos V a Granada motivó una presencia de ministriles cada vez mayor. Hasta ese momento se solían contratar a músicos “extravagantes”⁴⁶. Ya en 1543 se intentó recibir a cuatro ministriles para que tañesen de forma habitual en la Catedral⁴⁷. Son frecuentes los libramientos de las cuentas de fábrica para pagar a algún ministril que actuó en ceremonias de la catedral, ya que era necesario cubrir las bajas de los cantores, que a veces se solían suplir con instrumentistas⁴⁸. En 1557, el Cabildo acuerda recibir a ministriles por la necesidad que tiene la capilla de música debido a la escasez de voces⁴⁹. López-Calo apunta también las nuevas necesidades sonoras con la traslación de la Catedral de la antigua mezquita a la nueva iglesia, de muy distintas proporciones⁵⁰. A finales de 1561 participan ya de forma regular en las principales fiestas y su salario de 18 000 maravedíes

45. Ruiz Jiménez, «Efectivos musicales catedralicios en la procesión del Corpus Christi (siglo XVI)».

46. Sobre los músicos extravagantes consultar: Juan Ruiz Jiménez, «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», en *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* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004), 199-240.

47. López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 216. En el acta capitular del sábado 3 de noviembre de 1543 se debate si “si seria bien rescibir los ministriles de Saravia”. ACG, AACC, t. 3º, f. 19.

48. “acordaron que se ven de la fábrica dos tocados a un sacabuche que ha servido en el coro, atento su servicio y pobreza”. ACG, AACC, t. 3º, f.216r. Acuerdo del Cabildo del 28 de octubre de 1555.

49. ACG, AACC, t. 3º, f. 310v. En 1562, la vecina Capilla Real incorporará a cuatro ministriles que, según Ruiz Jiménez, “puede que se tratara del grupo de “ministriles de Saravia” que, en 1543, había intentado contratar la catedral. Juan de Saravia (¿padre?), chirimía, aparece entre los ministriles vinculados a la corte en 1518, en 1520 lo encontramos al servicio del III duque del Infantado, de nuevo en la corte entre 1522 y 1527 y, en Guadalajara, entre los ministriles del duque del Infantado en 1530. Será despedido en 1531.” En Juan Ruiz Jiménez, «Incorporación de los ministriles a la Capilla Real (1562)», *Historical soundscapes*, 2018, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/796/granada/es>.

50. López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 217.

anuales para los cuatro; y a partir de 1563 sube a 30 000⁵¹. Este es un sueldo escaso que les hacía cometer muchas faltas por tocar en otras iglesias para sacar un dinero extra. El Cabildo intentó que se obligaran a asistir de forma pública y ellos se negaron, por lo que se despidieron y meses más tarde se trata de contratar a otros. Así, el 17 de septiembre de 1563 se contratan cinco ministriles –6 a partir de 1585– para el servicio ordinario por 30 000 maravedís anuales a cada uno –aunque pronto empezaron a pedir aumentos y así permanecerán durante diez años–⁵².

El lugar que ocupaban para la interpretación solía ser una tribuna elevada, en torno al coro de la Catedral⁵³. Esta tribuna poseía un atril propio más pequeño y portátil, a diferencia del gran facistol empleado en el centro del coro catedralicio que sustentaba los grandes cantorales de canto llano. Los instrumentos documentados en las fuentes son comunes al resto de catedrales españolas: trompetas, chirimías y sacabuches en la procesión del Corpus; a partir de 1563 encontramos flautas y orlos; en 1566 se compra un bajón y tres cornetas mutas en 1579. También están documentados gracias a un inventario de instrumentos y libros de ministriles que se hizo en la Catedral hacia 1657, gracias al cual sabemos que se contaba con un buen número de instrumentos propios⁵⁴.

Cabe destacar el papel de los ministriles en los cortejos procesionales litúrgicos celebrados dentro y fuera de la catedral –como el Corpus Christi–, o bien formando parte de las actividades promovidas por las hermandades y cofradías que proliferaban en la ciudad. En estos actos la presencia de los ministriles era casi obligatoria, dando solemnidad al cortejo interpretando; eran las llamadas “coplas de ministriles”. Estas coplas estaban formadas por seis a ocho músicos que interpretaban piezas originariamente escritas para voces o

51. *Ibid.*, 98.

52. ACG, AACC, t. 4º, f. 221v.

53. En 1577 se acuerda en reunión de cabildo situar el órgano nuevo “en la tribuna donde tañen los ministriles”. ACG, AACC, t. 6º, f. 129r.

54. Un juego de flautas –dos tenores, dos tiples y dos sobre tiples, dos contrabajos que todas están metidas en una caja–, un juego de torlotes, –uno grande y dos menores–, tres flautas tenores aforradas de negro, dos flautas muy grandes a modo de bajones, otra flauta menor, un bajón grande, muy viejo, tres cornamutas, un juego orlos, a modo de cayados ocho, los cuatro pequeños tiples y tres tenores y contraltos y un contrabajo y cinco libros de música para ministriles. ACG, lib. 45, f. 15.

compuestas específicamente para instrumentos. Estas podían ser himnos, salmos, motetes y chanzonetas que aportaban al cortejo litúrgico la solemnidad necesaria.

Para nuestra propuesta interpretativa, y considerando las fuentes documentales, podemos deducir que para las procesiones en la calle en 1526 se utilizaron ocho ministriles –cuatro chirimías y cuatro sacabuches–, que podrían dividirse en dos grupos –dos cuartetos de dos chirimías y dos sacabuches divididos en distintos puntos de la procesión–. Tras ese momento, el uso de ministriles es esporádico, pero cada vez más habitual hasta que la Catedral cambia de sede a su lugar definitivo. Entonces ya los ministriles se convierten en un colectivo imprescindible. Cuando son recibidos en 1563 eran cinco. En 1585 seis, aunque bajen otra vez a cinco en 1590. Sobre tipo de instrumentos que utilizaban hablaremos más adelante, pero tanto las actas capitulares como los inventarios nombran los mismos que en el resto de catedrales–ensemble de flautas, torlotes, bajones, cornamutas, orlos, cornetas, sacabuches y chirimías⁵⁵. Cómo se combinaban estas tímbricas es otra historia que más adelante analizaremos.

f. Los seises. Su actividad está regulada por la Consueta. Eran obligados a cantar la voz soprano en el canto de órgano⁵⁶. Para Samuel Rubio “su presencia, sin embargo, en la llamada capilla de música no era imprescindible, ya que había otros cantores de la misma tesitura vocal que ellos, con voz de tiple”⁵⁷. En la Catedral de Granada tenemos noticias de que ya estaban al cuidado del maestro Can de Roa en 1520⁵⁸. Residían en la casa del maestro de capilla, que tenía la obligación de suministrarles casa, vestido y comida. “Estas cargas mermaban considerablemente el salario de estos músicos, por lo que era frecuente el recurrir al Cabildo con el fin de obtener la exención de las mismas”⁵⁹. El sábado 7 de enero de

55. Cabe destacar que es la única vez que hemos encontrado el término “torlotes” sin poder precisar a qué instrumento se refiere. Este aparece en el Inventario de bienes de la Catedral de Granada de 1657. ACG, lib.45. “Un juego de torlotes, uno grande y dos menores”.

56. López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 143.

57. Samuel Rubio, *Desde el «ars nova» hasta 1600*, vol. 2, Historia de la música española (Madrid: Alianza, 2004), 34.

58. ACG, AACC, t. 1º, f. 298r.

59. Pedro Jiménez Cavallé, «Los seises de la Catedral de Jaén durante el siglo XVI», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 153 (1994): 498.

1525, se libra aguinaldo a los cantores seises y a seis cantores⁶⁰. En los libros de cuentas de Fábrica no aparecen libramientos a los seises hasta 1527 –véase Apéndice 5–. Como hemos visto, cuando cambian la voz “sirven en el coro”, continúan como cantores e incluso pueden llegar a maestro de capilla –como Jerónimo de Aliseda o Luis de Aranda–. Para poder ser recibido como seise tenía que demostrarse buena voz:

La selección de los seises solía hacerse generalmente atendiendo a su timbre y cualidades vocales y no a su formación musical, la cual adquirirían en el seno de la capilla de música con las enseñanzas del maestro de capilla y de otros efectivos musicales catedralicios. [...] La casa de los seises de la catedral se encontraba vecina al colegio de San Fernando, en la actual calle Oficios⁶¹.

Sabemos que, en 1520, momento en el que se reformó la capilla musical, había cuatro seises⁶². Pero en los libramientos de los Libros de Cuentas rara vez aparecen cuatro⁶³. Las peticiones del cabildo al maestro de capilla insistiéndole en que tenga seis niños a su servicio hace pensar en la dificultad que supuso mantener ese número de niños cantores.

g. El organista. El cargo aparece fundado en la erección y aparece reglamentado en la Consueta. Durante el siglo XVI fueron ocho los organistas que ejercieron su función en la Catedral de Granada –véase Tabla 5–.

60. “mandaron al mayordomo de la fábrica que se librasen a los cantores seises en aguinaldo dos mil a los seis cantores Peralta, Segovia, Bernal, Cervantes, Cueva y Mansilla”. ACG, AACC, t. 2º, f., 127r.

61. Juan Ruiz Jiménez, «Seise caponcico (1696)», *Historical soundscapes*, 2019, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/953/granada/es>.

62. Las actas capitulares recogen una petición para de ayuda económica: “que se den al dicho Can de Roa para las hopas de los cuatro muchachos”. ACG, AACC, t. 2º, f. 4r.

63. Una excepción: en 1531 aparecen los nombres de cuatro seises: Torres, Juan Ximénez, Baltasar y Andrés. ACG, LC. Vol. 1, f. 7v. Véase Apéndice 5.

Tabla 5. Organistas de la Catedral de Granada durante el siglo XVI. Tabla de elaboración propia.

Nombre	Periodo como organista	Observaciones
Fernando de Valderrábano	15??-1523	
Velan Núñez	1522-1532	También fue cantor
Álvaro Váez	1529	Recibido, pero desaparece pronto de las actas
Gabriel Sierra	1529	
Diego Torres	1532	
Pedro Villada	1532-1540	
Gregorio Silvestre ⁶⁴	1541-1569	Natural de Lisboa, afamado poeta y uno de los más grandes organistas del siglo XVI, según las fuentes de la época
Gonzalo Gutiérrez	1569-1605	Discípulo de Gregorio Silvestre; con él se crea la figura del ayudante de organista, que más tarde sería el segundo organista

h. El campanero. Estaba regulado por el capítulo XXXII de la Consueta y era un cargo menor. La torre turpiana, antiguo alminar de la mezquita mayor sirvió como campanario de la catedral desde 1508 hasta enero de 1588, cuando una vez terminado el cuerpo de campanas de la “torre nueva” sustituye en sus funciones a la “torre vieja”. La torre turpiana fue demolida inmediatamente para que se pudieran continuar las obras de la fábrica catedralicia⁶⁵.

Como vemos, la capilla musical de la Catedral de Granada es una maquinaria humana al servicio de la liturgia y sus actores –maestro de capilla, cantores, ministriles, seises y campanero– son oficios que se repiten en todas las iglesias importantes del reino.

4.3. El repertorio de la capilla de música

El archivo musical de la Catedral de Granada aún conserva algunos de los libros usados en el siglo XVI. Para el estudio del repertorio interpretado en la liturgia de la Catedral son destacables

64. Sobre Gregorio Silvestre recomiendo consultar Antonio Marín Ocete, *Gregorio Silvestre: estudio biográfico y crítico* (Granada: Impr. H. de Paulino Ventura Traveset, 1939).

65. Juan Ruiz Jiménez, «Actividad cultural (1508-1561) [en la Catedral de Granada]», *Historical soundscapes*, 2016, <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/447/granada/es>.

los inventarios realizados durante distintas épocas, que nos dan noticias de la pérdida y adquisición de nuevos libros. El primer documento del que tenemos información de los libros musicales es de 1517, y nos muestra que la Catedral contaba ya con cuatro libros de polifonía:

- Un libro de canto de órgano bueno, nuevo, encuadernado en pergamino con dos botones que sirven de manecillas.
- Otro libro de canto de órgano viejo, encuadernado en tablas, con dos manezuelas. Estos dos libros de canto de órgano están a cargo del maestro de capilla que es al presente Luis Canderroa.
- Otro libro nuevo de canto de órgano. Digo que son tres, están a cargo del dicho Luis Canderroa-.
- Otro más nuevo que hizo Canderroa y le vendió a la iglesia, que son cuatro.

Además, aparecen otros tres libros, al parecer añadidos posteriormente:

- Otro libro grande de marca mayor, de canto de órgano, encuadernado en tablas y cuero negro.
- Otro libro de canto de órgano que era de Juan Rodríguez.
- Un santoral de molde, de papel. Canderroa⁶⁶.

El inventario de libros de polifonía más antiguo que se conserva de la catedral, fechado en 1531, recoge “cuarenta y dos papeles con Pange Lingua para el día de Corpus Christi”, “otros cuatro libros de chanzonetas de las cuatro fiestas” y “otros dos libros medianos, por donde se dicen los villancicos, encuadernados en pergamino”. El inventario de “libros de canto de órgano” de la Catedral de Granada, efectuado en 1667, recoge una importante colección de libros de motetes, impresos y manuscritos, en formato de libretes, que era los que se usaban para las procesiones. Entre ellos, estaba la edición de motetes de Francisco Guerrero de 1555 que la Catedral había adquirido en 1557, y por la que había pagado, con la encuadernación, catorce reales –476 maravedís–, así como una de las ediciones de motetes de Tomás Luis de Victoria⁶⁷.

En 1529 “se compró un libro de canto de órgano de las quince misas de Jusquin, del racionero Chinchilla”⁶⁸. Se trataba de un ejemplar del *Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae* de Josquin des Prez (Roma: Andrea Antico, 1516). En la siguiente tabla podemos ver resumidos los distintos inventarios e intuir la pérdida y adquisición de nuevos libros para su uso durante la liturgia de la Catedral –ver Tabla 6–.

66. ACG, libro n.º 14, 1, a. ff. 199ss.

67. Ruiz Jiménez, «Efectivos musicales catedralicios en la procesión del Corpus Christi (siglo XVI)».

68. ACG, leg. 5, p. 160.

Tabla 6. Libros de polifonía de la Catedral de Granada, 1492-1536. Fuente: Juan Ruiz Jiménez. «Repertorio musical polifónico catedralicio (1492-1535)», Historical soundscapes, 2018. <https://www.historicalsoundscapes.com/recursos/1/3/tabla-evento-800.jpg>

LIBROS DE POLIFONÍA DE LA CATEDRAL DE GRANADA (1492-1536)				
1517	Adiciones 1517	1524-1531	1531	1536
Libro “nuevo”				
Libro “viejo”			Libro “viejo”	
Libro “nuevo”				
Libro nuevo. Canderroa				
	Libro de “marca mayor”		Libro de “marca mayor”, misas viejas	
	Libro de Juan Rodríguez		Libro “viejo”	
	Santoral impreso. Canderroa		Libro “pergamino blanco”	Libro de “marca mediana, de motetes extranjeros”
		Libro de “marca mayor”. Bernardino	Un libro “grande” misas, motetes, magnificats, himnos	Libro de “marca mayor de obras españolas
		Libro polifonía	Libros medianos	Libro de “marca mediana”, misas y motetes
		Libro motetes	Libro “grande” de motetes	Libro de motetes
				Libro de “marca mayor” magnificats
		<i>Pange linguas</i>	<i>Pange linguas</i>	
		<i>Liber quindecim missarum</i>	<i>Liber quindecim missarum</i>	<i>Liber quindecim missarum</i>
		Villancicos	Libros “villancicos”	Libros “chansonetas”
			Libros “chansonetas”	Libros “chansonetas”
			Libro “pequeño que capitulan”	

Por último, como fuente importante para poder conocer el repertorio litúrgico, cabe mencionar el Manuscrito 975 de la Biblioteca Manuel de Falla, de origen desconocido pero probablemente vinculado a la ciudad de Granada. Se trata de un libro que contiene piezas tanto sacras como profanas, absolutamente fundamental para conocer los repertorios del gusto de la sociedad granadina en la segunda mitad del siglo XVI⁶⁹.

4.4 La capilla musical de la Catedral de Granada en el contexto catedralicio andaluz

Si ponemos en contexto el funcionamiento de la capilla musical de la Catedral de Granada con el de otras catedrales andaluzas, observamos que difiere en poco al de estas, y que el modelo se repite en catedrales vecinas como son las de Jaén, Córdoba, Málaga, Almería, Guadix o Sevilla⁷⁰. En el momento de la erección de la Catedral de Granada ya están en pleno funcionamiento las capillas musicales de algunas de las grandes catedrales del reino.

La regulación y funcionamiento de la capilla musical catedralicia de Granada viene determinada por la Consueta que, como ya hemos visto, se redactó y firmó en 1509, aunque con posteriores añadidos y revisiones. Pero el complejo mecanismo de repartos de salarios según asistencia al coro y otras faltas hacen necesario una nueva reglamentación y el arzobispo don Antonio de Rojas

69. Juan Ruiz Jiménez y Michael Christoforidis, «Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla: una nueva fuente polifónica del siglo XVI», *Revista de Musicología*, 17, n.º 1 (1994): 205-36.

70. Para profundizar en la música de estas catedrales recomiendo la revisión de los siguientes trabajos bibliográficos: Catedral de Jaén: Jiménez Cavallé, «La capilla musical de la Catedral de Jaén y su evolución histórica». Jiménez Cavallé, «Los seises de la Catedral de Jaén durante el siglo XVI». Javier Marín-López *et al.*, «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*, n.º 72 (2017): 51-96; Catedral de Córdoba: Manuel Nieto Cumplido, *La música en la Catedral de Córdoba. Textos y documentos (s. X-1568)*, Trabajo de investigación inédito (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, s. f.). Juan Rafael Vázquez Lesmes, «La capilla de música de la catedral cordobesa», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 57, n.º 110 (1986): 113-41. José Luis Ruiz Vera, «La música en la Catedral de Córdoba (1236-s. XVI)», *Ambitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, n.º 37 (2017): 11-24; Catedral de Málaga: Carlos Messa Poulet, «La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento» (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 1998); Catedral de Almería: Jesús María López Andrés, «Real patronato eclesiástico: La Iglesia de Almería, como Iglesia del Estado, en época de los Reyes Católicos», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, n.º 1 (1981): 141-56. Juan López Martín, Cristina Bonillo Navarro, y Albina Requena García, *Noticias y catálogo de Música en el Archivo de la S. y A.I.C. de Almería* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997); Catedral de Guadix: Alfonso Peña Blanco, «La Música en la Catedral de Guadix en los siglos XVI y XVII» (Tesis Doctoral, Universidad de Huelva, 2019), <https://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/16986>; y Catedral de Sevilla: González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599), vida y obra*. Juan Ruiz Jiménez, «Música tras la muerte: dotaciones privadas y espacios rituales en la Catedral de Sevilla (Siglos XIII-XVI)», *Revista de Musicología*, 37, n.º 1 (2014): 53-87, <https://doi.org/10.2307/24245685>.

redacta el *Estatuto y dotación de Maitines*. Estos documentos que regulan la vida y funcionamiento de la capilla musical son similares al de otras catedrales. Así, en Córdoba nos encontramos el *Estatuto* del obispo Rojas de Sandoval que, junto con el Cabildo, ordena el acrecentamiento de los excusados para poder cargar sobre ellos los salarios de los músicos⁷¹. Con esto, se equiparan sus puestos como cuerpo profesional de la Catedral. Esta normativa reguladora tiene nueve disposiciones que establecen los deberes del maestro de capilla, organista, cantores y ministriles y “las condiciones con que han de servir y a que han de estar obligados los músicos”⁷². Estarán en vigor hasta 1563, cuando se redactan nuevos estatutos y se adecentan los sueldos de los músicos, puesto que en esos momentos no se podía “ni proveer a los salarios de la música de la dicha Sancta Yglesia sino tan pobremente que no se han podido ni puede sustentar buena boz alguna, lo qual es en gran disminución del culto divino”⁷³. En este estatuto se instituyen los puestos siguientes: un maestro de capilla, dos muchachos de buenas voces y músicos de canto de órgano, un tiple, un contralto, un tenor, un contrabajo, un organista, cuatro ministriles y un sochantre.

La Catedral de Málaga se rige por los primeros estatutos redactados en 1492 bajo la dirección del primer obispo de Málaga, Pedro de Toledo⁷⁴. Al igual que los anteriores, regulan la administración y las normas de la Catedral y otros asuntos como las obligaciones de los prebendados –entre ellos el organista y el maestro de capilla–, las fiestas y las cuentas de la fábrica. En 1546, el prelado Bernardo Manrique de Lara reformará dichos estatutos⁷⁵, que debían ser jurados en la toma de posesión de cualquier beneficiado de la Catedral. Posteriormente las reales cédulas del 31 de diciembre de 1568 y del 11 de septiembre de 1573 regularán los derechos y obligaciones que tenían otros prebendados no previstos en los estatutos anteriores –como los cantores– y serán anexadas a los *Estatutos* de Manrique de 1546.

71. Fray Bernardo de Frexneda, *Estatutos de la Sancta Yglesia Cathedral de Cordoua* (Antequera: por Andres Lobato, 1577), <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=6334>.

72. El estatuto fue acordado en 21 de abril de 1563 por el obispo Cristóbal de Rojas y Sandoval. *Ibid.*

73. *Ibid.*, 34.

74. Pedro de Toledo, «Código de Estatutos. Redactado para el buen uso del Cabildo Catedral de Málaga, bajo la dirección del Obispo D. Pedro de Toledo» (Manuscrito, Catedral de Málaga, 15 de junio de 1492), ACM, leg. 674.

75. Fray Bernardo Manrique de Lara, «Código de Estatutos que para el Cabildo Catedral se redactaron bajo el Pontificado de Don Bernardo Manrique de Lara, Arzobispo de Málaga» (Catedral de Málaga, 2 de febrero de 1546), ACM, leg. 675/1.

Jaén –al igual que Granada– es de las pocas provincias que poseen dos catedrales –la de la capital y la de Baeza– con sus correspondientes capillas musicales, además de otras iglesias importantes –como la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda–. En la Catedral de Jaén, el cargo de sochantre está institucionalizado desde 1477 y, a finales de siglo, la ración de cantor. Aunque ya existía actividad musical en la Catedral, no tenemos constancia documental de una capilla de música antes de 1536, año en que se crea la ración para los cargos de maestro de capilla y de los distintos ministriles. Durante las siguientes décadas irá ampliándose el número de músicos, y en 1577 “llegarían a 11 –2 tiples, 1 contralto, 2 tenores, 3 contrabajos y 3 sin determinar–”⁷⁶.

En la Catedral de Sevilla, la presencia de los cantores ya aparece documentada de forma temprana, en 1513 y será la primera catedral española en crear en 1518 las raciones de tiple, tenor y contrabajo. Las actas capitulares usan en muy temprana fecha el término “maestro de capilla”. No es de extrañar que esta Catedral gozara de una de las capillas musicales más grandes de toda la cristiandad durante el siglo XVI⁷⁷.

La única excepcionalidad de la Catedral de Granada, como ya hemos visto, es que desde su creación es de Real Patronazgo, y comprenderá las iglesias en Málaga, Granada, Guadix y Almería. Esto implica que sus dignidades y racioneros eran nombradas por el Rey, al que normalmente se le proponían los cargos para que los ratificara aconsejado por el Real Consejo de la Cámara. La bula *Ortodoxa Fidei* de Inocencio VIII, por la que se conseguía el mencionado Real Patronato, concedía a los Reyes Católicos privilegios como la facultad de elegir y dotar convenientemente parroquias, monasterios, colegiatas y catedrales. Era potestad del monarca la cuantía y tipo de bienes de la dotación. También implicaba el derecho de presentar a sus candidatos reales a las prelaturas, primeras dignidades en cabildos y colegiatas de iglesias conventuales, canongías, prebendas, porciones parroquias y dignidades monásticas⁷⁸. Este derecho de patronato real se hará extensivo a la totalidad de España en 1523 y será también un elemento definitorio de las nuevas catedrales fundadas en Hispanoamérica a lo largo del siglo XVI. Este modo de proceder es

76. Jiménez Cavallé, «La capilla musical de la Catedral de Jaén y su evolución histórica», 102.

77. Hacia 1545 la capilla contaba con doce cantores, cuatro ministriles y un organista. En 1564 aparecen ya trece cantores y cinco ministriles, y en 1586 tenía cinco tiples.

78. López Andrés, «Real patronato eclesiástico».

propio de la Catedral de Granada, ya que el resto de nombramientos correspondían al arzobispo. Las oposiciones para el puesto eran convocadas por el Cabildo de cada catedral mediante edictos que se publicaban en las iglesias del reino.

En la Catedral de Granada, el puesto de maestro de capilla fue evolucionando de ser un cantante más que se encargaba del buen funcionamiento de la capilla musical, hasta 1557, cuando pasamos a maestro de capilla/compositor –con Santos de Aliseda–. Fueron once los maestros de capilla que desempeñaron su puesto durante el siglo XVI –ver Tabla 4–. Un número elevado que demuestra la inestabilidad de este puesto, si lo comparamos con el de otras catedrales cercanas. Así, en Jaén fueron siete los que ocuparon este puesto⁷⁹. El más destacado fue Francisco Guerrero –el gran polifonista hispalense obtuvo la plaza con 17 años y ocupó el cargo desde 1546 hasta 1549– y Francisco Ruiz de Espinosa –que contribuyó a su crecimiento y en la ampliación del repertorio, así como en la renovación del órgano–. En Almería fueron siete⁸⁰. En Guadix y en Córdoba tuvieron también gran inestabilidad en el puesto, llegando a ser once maestros de capilla durante este siglo⁸¹. En la Catedral de Málaga, la primera vez que se aparece el termino de maestro de capilla fue en agosto de 1507⁸². Es una noticia que habla sobre recibir a Diego Fernández

79. Maestros de Capilla de la Catedral de Jaén: Juan Moreno (1525-1536), Antonio de Viana (1545-1545), Francisco Guerrero (1546-1549), Martín de Gante (1549-1563), Rodrigo Ordóñez (1564-1565), Francisco Ruiz (1565-1598) y Juan de Riscos (1598-1637).

80. Maestros de Capilla de la Catedral de Almería: Ginés de Morata (1549-1558), Andrés de Villalar (1558-1561), Juan Ruiz (sustituto entre 1561-1566), Pedro Periañez (1566-1581), Melchor de Arroyal (¿?-1588), Juan Pérez de Andosilla (1589) y Juan de Villalobos, padre (1590-1614).

81. Maestros de Capilla de la Catedral de Guadix: Francisco Maldonado (primera vez ¿?-1557), Luis de Cózar (1557-1558), Francisco Maldonado (1558-¿1570?), Bernal González de Quirós (primera vez 1570-1571), Pedro Periañez (1572-1576), Alonso de Becerra Villalobos (interino c. 1577-1580), Bernal González de Quirós (segunda vez 1580-1581), Juan Bautista Muñoz (1581-1583), Juan Pérez de Handosilla (1584-1592), vacante (las funciones fueron ejercidas por Pedro de Avendaño 1592-1597) y Melchor de Arroyal (1597-1598). Maestros de Capilla de la Catedral de Córdoba: Martín de la Fuente (1505-1522), Luis de Can de Roa (enero de 1523), Pedro de Vega (febrero de 1523-1524), Álvaro de Cervantes (1525-1529), Alonso de Vieras (1530-1533), Morales (Cristóbal de?) (octubre de 1533), Alonso de Vieras (desde 10 de junio de 1556), Rodrigo de Ceballos (1556-1561), Diego Jiménez (1562) –permanecerá solo cinco meses; le sucede en la vacante nuevamente el maestro Vieras, ocupando la interinidad el 26 de febrero de 1562–, Andrés de Villalar (1564-1567), Jerónimo Durán de la Cueva (1567-1615).

82. En la Catedral de Málaga, los Maestros de Capilla en el siglo XVI fueron: Juan de Valdeolivas (1499-1507), Diego Fernández (1507-1551), Francisco Ramírez (1528-†) –quedó como sustituto en sus ausencias que hace las funciones de maestro suplente–, Cristóbal de Morales (1551-1553†), Francisco Guerrero (1554) –tras su breve estancia, se realizan nuevas oposiciones a las que se impondrá ganando al maestro de capilla de la Catedral de Granada Luis de Cózar y a Gonzalo Cano, Juan Navarro y será elegido maestro el 2 de abril, aunque renunciaría el 19 del mismo mes para regresar a Sevilla–, Juan Cepa (1554-1576) –se convoca una nueva oposición donde concursan Rodrigo Ordóñez, Juan Cepa, Francisco Ravaneda, el granadino Rodrigo de Cevallos, Gonzalo Cano y Melchor Gálvez–, Esteban Salado (1557) –ejerce las funciones de maestro interino hasta la nueva oposición en septiembre de ese año–, Pedro Periañez (1578-1583) –vino de la Catedral de Almería, tras pasar por Málaga en 1584

—o Hernández— de Vergara, “sochantre e maestro de capilla”⁸³. En esos años, las obligaciones del maestro de capilla eran las propias de un sochantre. Al igual que la Catedral de Granada, durante la primera mitad de siglo, el maestro de capilla mantuvo su función de cantor y habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XVI a que aparezca la figura del maestro de capilla de música/compositor⁸⁴. El puesto de maestro de capilla en la Catedral de Sevilla aparece ya en 1505 —y no cantor como en las demás catedrales—. La estabilidad y nivel musical de esta capilla musical se debió, en gran medida, a la continuidad laboral que tuvieron estos y que estuvieron al frente de la misma durante muchos años consecutivos⁸⁵.

Los ministriles aparecen documentados en la Catedral de Granada desde 1526 —ministriles extravagantes— y el primer intento de recibirlos como músicos asalariados se producirá en 1543, pero no se hará realidad hasta 1557. Durará poco su obligación de asistir y habrá que esperar hasta 1563 cuando se contrate a cinco ministriles. Los instrumentos que aparecen nombrados en Granada son: flautas y orlos (1563); un bajón y tres cornetas mutas se compran más tarde (1579)⁸⁶. En la Catedral de Jaén, los ministriles están documentados desde 1533 y los instrumentos son similares a los que se usan en la de Granada. A mediados de siglo contaba con siete ministriles que tañían chirimías —familia de tres instrumentos para hacer las partes vocales de tiple, alto y tenor— y el sacabuche, que hacía el bajo. Además, se nombran en las fuentes de esta misma época instrumentos como el bajón (1571) que reforzaría la voz grave; con anterioridad lo hicieron también las trompetas (1542) y las flautas y orlos (1545 y 1559). Al igual que en la Catedral de Granada los instrumentos eran propiedad de la catedral, que compró unas flautas (1559), dos

marchará de maestro de capilla a la Catedral de Santiago de Compostela—, Francisco Carrillo (1584- septiembre de 1585) —ganará la oposición frente a Francisco Carrillo, Diego de Herrera, Pedro Martínez y Bernardino de Quirós, pero renunciará al ganar la plaza de organista de la Catedral de Jaén—, Francisco Vázquez (1586-1612†) —maestro de Cuenca, ganará la oposición a la que concurren Bernardino de Quirós, Juan Bautista Muñoz, Pedro Bermúdez, Francisco Vázquez, Juan de Villalobos y Juan Martínez Risco—.

83. Messa Poullet, «La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento», 79.

84. *Ibid.*, 152.

85. Solo hubo tres maestros de capilla que ocuparon completamente este siglo: Pedro de Escobar (1507-1514), Pedro Fernández de Castilleja (1514-1574), Francisco Guerrero (1574-1599); después le sucederá Ambrosio Cotes (1600-1603). Previamente los cantores que habían ocupado ese puesto fueron Francisco de la Torre (1503), Alonso de Alba (1503-1504) y Juan Valera (1505-1507).

86. Véase nota a pie 56 en página 137.

sacabuches (1573) y un bajón (1573)⁸⁷. En la Catedral de Almería la entrada de ministriles – sacabuche y bajón– es tardía (1583)⁸⁸. Con respecto a los ministriles de la Catedral de Córdoba, será tras la Catedral de Sevilla (1526) la segunda que contrate a un grupo de ministriles estable en 1528. Pero el servicio de estos ministriles durará escasamente un año: “El 4 de abril de 1529, se despidió debido: al desacato que tuvieron los ministriles dentro en el coro, diziendo palabras soberbias y que no tenía al Cabildo en cosa ninguna y que mejores heran los canónicos de Sevilla, etc.”⁸⁹. Ya no se les volverá a contratar de forma estable hasta 1550. En la Catedral de Málaga la figura de ministril no aparece recogida en ningún estatuto. La primera noticia sobre ministriles en esta catedral es tardía y data de 1551. Podían actuar en las misas y funciones litúrgicas de otras parroquias, monasterios, conventos y hospitales. Si estas actuaciones se realizaban fuera de la ciudad, debían pedir permiso al Cabildo catedralicio. En las fuentes aparecen documentados instrumentos similares al de las otras catedrales –flautas, orlos, dulzainas, chirimías, el bajón y la corneta– que la Catedral adquiriría para su uso litúrgico⁹⁰. Según las fuentes, la Catedral de Sevilla tiene el honor de ser la primera catedral española en tener entre sus racioneros a los primeros ministriles contratados. Aunque ya se usaban de forma asidua para algunas celebraciones y fiestas importantes, se recibieron oficialmente en 1526. No eran –como ocurría en el resto de las catedrales– músicos asalariados, sino que ocupaban su prebenda:

El grupo de ministriles sevillano sufrirá numerosas vicisitudes. En algún momento, entre 1541 y 1546, parece ser que se les despidió. El 23 de marzo de 1546, se trata de recibir dos ministriles que tenían que venir de Valencia y se adjudica salario a otros seis para que empezara a servir desde ese mismo día, algunos de los cuales ya habían estado contratados con anterioridad en la catedral. Entre 1551 y 1553, se les volvió a cesar; [...] Fueron seis los nuevos ministriles admitidos [...]. Todavía entre julio de 1556 y marzo de 1557 hubo otro ligero paréntesis en el servicio. En esta última fecha se habían contratado seis nuevos ministriles por oposición⁹¹

87. Jiménez Cavallé, «La capilla musical de la Catedral de Jaén y su evolución histórica», 102.

88. López Martín, Bonillo Navarro, y Requena García, *Noticias y catálogo de Música en el Archivo de la S. y A.I.C. de Almería*, 108.

89. Ruiz Jiménez, «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», 203.

90. Messa Pouillet, «La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento», 405.

91. Ruiz Jiménez, «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», 203.

Con respecto al apartado de los mozos de coro en Granada –también llamados seises o cantorcicos–, como en el resto de las catedrales estaban al cuidado del maestro de capilla, que recibía el correspondiente sueldo para ello. Son numerosas las referencias que hacen alusión al engorro que le suponía al maestro de capilla estar al cuidado de estos niños en su propia casa y es frecuente que el Cabildo nombre algún ayudante para que se encargue de enseñarles a leer, escribir y deje al maestro de capilla las cuestiones musicales. En Granada aparecen documentados a partir de 1520 y siempre hubo falta de ellos. En otras catedrales como la de Jaén la terminología para referirse a ellos cambia⁹². Así “durante el siglo XVI, las fuentes de esta Catedral solo hablan de mozos de coro y cuando aparece el nombre de seises, a mitad del siglo XVII, no se hace tal distinción, sino que se emplean indistintamente”⁹³; también encontramos en Jaén el nombre de clerizones. Como peculiaridad, el cuidado y la instrucción de estos niños cantores pasará desde el maestro de capilla, hasta el sochantre, pasando incluso por algún ministril. También aparecen seises que no residen con el racionero, sino que lo hacen en sus propias casas, ayudándoles en salario y trigo⁹⁴. Su sueldo podía depender de la calidad del seise y de su asistencia. En la Catedral de Córdoba aparece la figura de los “veinteneros” o “capellanes de la veintena” –en la mayoría de las catedrales eran veinte, de ahí su nombre–; según los estatutos de la Catedral de Córdoba eran solo doce y tienen vigencia desde tiempos anteriores, con la obligación de cantar en coro, entre otras, y la necesidad de que posean buena voz en el momento de su elección. Debían ser examinados en canto llano por el sochantre ya que, junto con el Cabildo, sacristanes y mozos de coro, todos bajo la dirección del sochantre, formaban el coro catedralicio que interpretaba el canto gregoriano en los oficios diarios. En la Catedral de Almería “el primero que encontramos es un niño que viene de Granada como acólito en julio de 1556 y dice ser tiple, solo sabemos que su nombre era Pedro”⁹⁵. En la Catedral de Málaga existían los “clerizones”. Fue el obispo Fray Bernardo Manrique quien quiso sustituirlos por seises, debido al mal servicio que hacían

92. Para profundizar en el estudio de los seises en la Catedral de Jaén, véase Jiménez Cavallé, «Los seises de la Catedral de Jaén durante el siglo XVI».

93. *Ibid.*, 494.

94. *Ibid.*, 506.

95. López Martín, Bonillo Navarro, y Requena García, *Noticias y catálogo de Música en el Archivo de la S. y A.I.C. de Almería*, 152.

estos muchachos. Será en 1562 cuando el prelado de la Catedral se compromete a donar 40 000 maravedíes y treinta y seis fanegas de trigo con el fin de traer a cuatro seises a la Catedral de Málaga⁹⁶. En Sevilla el término “seise” referido a los cantoricos no aparece hasta 1572⁹⁷. También en Sevilla había veinteneros, clérigos de rango inferior que servían a la liturgia en los oficios menos importantes de altar y coro. Cantaban el canto llano y “gozaba de personalidad propia, reconocida por el Cabildo, y poseían bienes, libros y actas capitulares particulares”⁹⁸.

El tránsito de cantores, ministriles y maestros de capilla entre catedrales era frecuente. En las fuentes documentales aparecen opositando en busca de una mejora laboral y de salario o ganando plaza como prebendados. Así, en la Catedral de Baeza encontramos noticias en 1534 sobre el maestro Luis de Cózar, que será maestro de capilla de la Catedral de Granada. También sirvió en la Catedral de Guadix entre 1557-58, aunque no sabemos si tomó posesión del cargo de maestro de capilla. En la Catedral de Córdoba sirvió Luis de Can de Roa –primer maestro de capilla de la Catedral de Granada– desde enero de 1523, pero falleció pocos meses después de tomar posesión. También Álvaro de Cervantes llega desde la Catedral de Granada, donde desempeñaba ese puesto y servirá desde 1525 a 1529. Se marchará de Córdoba por la carga que suponía el cuidado de los mozos de coro. Pero en mayo de 1530 regresará “porque será muy provechoso para honra del coro y para concertar los cantores⁹⁹”, eximiéndole esta vez de la custodia de los mozos, si bien se volverá a Granada en 1531. Aparece también como cantor tiple en la Catedral de Málaga en 1541. Rodrigo de Ceballos servirá en esta Catedral entre 1556 y 1561. Comparte con Alonso de Vieras el regir la capilla de música de la Catedral de Córdoba, lo que supone un hecho excepcional. En 1557 se resuelve apartar a Vieras del facistol, “visto el inconveniente que hay de tener dos maestros de capilla”¹⁰⁰. Regresará a Granada en 1561 para tomar posesión del puesto de maestro de capilla en esa Catedral. En 1554 se celebran dos

96. Messa Poullet, «La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento», 359.

97. ACS, AACC, 29b, f. 84v.

98. González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599), vida y obra*, 128.

99. ACC, AACC, t. 10º, f. 179r.

100. ACC, AACC, t. 15º, f. 100r.

oposiciones a maestro de capilla en la Catedral de Málaga. En las primeras concurre a ellas Luis de Cózar y en las segundas Rodrigo de Ceballos, pero ninguno de los dos conseguirá el puesto.

Resumen del Capítulo IV

En este Capítulo hemos ofrecido una síntesis crítica de la conformación de la capilla musical de la Catedral de Granada y su vida cotidiana, así como el nacimiento y desarrollo de las prebendas y raciones para los cantores y ministriles. Hemos descrito el papel que ocupaba cada uno de los actores del complejo aparato musical catedralicio: chantre, sochantre, seises, cantores, ministriles, maestro de capilla, y organista. Este estudio aporta datos valiosos, como el número de cantantes e instrumentistas que podrían formar parte de la capilla musical, la costumbre de sustituir voces por ministriles en caso de necesidad, el lugar donde interpretaban la polifonía, los instrumentos que usaban o el repertorio que tañían. Por último, hemos ofrecido una visión general de las capillas musicales de las catedrales andaluzas vecinas, que en poco difieren de la organización de la Catedral de Granada, como evidencia el tránsito de músicos entre catedrales. En su conjunto, esta segunda parte supone una amplia contextualización histórica que permite conocer y entender la envoltura social de la polifonía sacra en el contexto en el que fue compuesta. Este apartado es fundamental para sustentar documentalmente la tercera parte de nuestra tesis: el análisis y propuesta interpretativa de la polifonía sacra del siglo XVI..

PARTE III

**Hacia una propuesta para la interpretación
de la polifonía de facistol**

CAPÍTULO V: LA INTERPRETACIÓN ACTUAL DE LA POLIFONÍA DE FACISTOL. GRUPOS ESPAÑOLES MÁS REPRESENTATIVOS

En este Capítulo ofrecemos una instantánea general de cómo los grupos actuales especializados en la interpretación de la música española del Renacimiento –y más en concreto la polifonía sacra– se acercan a la interpretación con supuestos criterios historicistas. Para esto realizamos una selección de los grupos más representativos, analizaremos sus propuestas performativas y, por último, intentaremos inferir con los datos obtenidos unas posibles prácticas comunes que nos puedan servir como criterios generales de interpretación.

5.1. Un estudio científico de la interpretación musical: la metodología

El primero paso de nuestro estudio pasa por la delimitación del ámbito geográfico y espaciotemporal del objeto de estudio, para no dispersarnos en una gran cantidad de datos, teorías, repertorios, grupos y programas a los que difícilmente se podría dar cierta coherencia; mi primera máxima es no perder la objetividad en ningún momento, acotando el objeto de estudio:

- delimitación geográfica: España
- delimitación temporal: el siglo XVI
- delimitación del repertorio musical: polifonía religiosa
- delimitación interpretativa: grupos españoles especializados en este tipo de repertorio

El objetivo principal de este estudio es deducir si existen unos criterios interpretativos comunes a la hora de interpretar la polifonía religiosa del siglo XVI y, en caso afirmativo, enumerar cuáles son y si tienen una fundamentación científica. Otros objetivos planteados en esta investigación son conocer:

- cuántos grupos se dedican de forma más o menos estable a la interpretación de este tipo de repertorio
- si siguen métodos científicos en su interpretación
- si usan instrumentos propios del siglo XVI y, en su caso, cuáles
- las decisiones para la programación de obras
- número de componentes
- tipos de ediciones musicales empleadas

- otras cuestiones técnicas: afinación, temperamentos, pronunciación, etc.

Para alcanzar estos objetivos, es necesario recopilar los datos con procedimientos científicos y, en nuestro caso, los criterios musicales que los grupos de música españoles siguen a la hora de interpretar el repertorio. Para esto se plantea la siguiente metodología:

1. Los autoinformes o informes personalizados: para la mayor parte de los grupos analizados se han empleado los autoinformes, los cuales permiten que la información se obtenga por interrogatorio directo al sujeto sobre el tema que nos ocupa. El valor de este método radica en que es directo y versátil, pero su mayor desventaja radica en el riesgo de registrarse distorsiones deliberadas o inconscientes por parte de los intérpretes.

2. La observación y escucha: son técnicas que permiten obtener datos mediante la observación directa; sin embargo, este fenómeno se encuentra supeditado a una serie de sesgos atribuibles al observador.

3. Las mediciones fisiológicas: se emplean cada vez con mayor frecuencia, pues generan información objetiva y válida; sin embargo, no son inmunes a problemas técnicos.

Estos datos se han recopilado a través de encuestas, audiciones, entrevistas, y métodos de observación directa –como la asistencia a conciertos– y los analizaremos para obtener unas líneas generales de las posibles tendencias interpretativas comunes a todos ellos. Con posterioridad, estos datos los cotejaremos con las grabaciones discográficas realizadas para identificar posibles desviaciones. Por último, una vez recogidos los datos, procederemos al análisis comparativo, con el fin de extraer unas líneas generales interpretativas a la hora de abordar el repertorio de la polifonía religiosa del llamado “Siglo de Oro” español.

Los datos obtenidos mediante la asistencia a conciertos como apoyo a la investigación se han relativizado. La toma de datos en la escucha directa en concierto puede estar condicionada por muchos factores que pueden distorsionar el objeto del análisis. El resultado final de un concierto en directo puede depender, por ejemplo, de la acústica del sitio donde tiene lugar, o del presupuesto limitado que en ocasiones condiciona muchos factores como pueden ser el número de músicos participantes. Serían muchos los factores que pueden afectar hasta el punto de que el mismo concierto ofrecido por un mismo grupo con pocos días de diferencia, pero en festivales distintos, difiera en muchos aspectos hasta parecer otra propuesta interpretativa significativamente

distinta. Sin embargo, cuando un grupo proyecta una grabación discográfica se suelen cuidar mucho más los detalles. La grabación queda para la posteridad, para su difusión nacional o internacional, y los intérpretes dedican mucho más empeño en que todo esté de acuerdo con sus criterios. La grabación sonora permite “alcanzar un ideal interpretativo con la posibilidad de escuchar al mejor solista o conjunto posible ubicados en el mejor asiento de una sala con una acústica perfecta”¹. Por tanto, pensamos que la grabación sonora es el medio más fiable para la búsqueda y el análisis de unos supuestos criterios interpretativos comunes. Es por eso por lo que, en esta primera fase de investigación, se ha recurrido al empleo de dos disciplinas que son ciencias auxiliares de la musicología: la discología y del análisis performativo. Por tanto, para fundamentar el estudio se han estudiado las grabaciones y se ha asistido a conciertos en directo como apoyo a la investigación. La recogida de datos se ha volcado en una ficha que también incluye las publicaciones discográficas editadas por los grupos más significativos. En ella se analizan numerosas cuestiones técnicas atendiendo a distintos parámetros –tales como la afinación, los instrumentos, la pronunciación–. La obtención de estos datos permitirá conocer criterios que afectan a todos los ámbitos posibles de la interpretación y otros aspectos destacados como las características de los grupos:

- datos técnicos del grupo –ciudad, director, contacto, profesional/aficionado, año de fundación, número de componentes–
- qué tipo de repertorio y cómo estructuran los distintos programas –por autores, países, etc.–
- qué tipo de ediciones musicales utilizan –copias de facsímil, *Urtext*, arreglos, propias, etc.–
- cuestiones técnicas –afinación, diapasón, colocación–
- pronunciación del latín –clásica, española, italiana–
- tipos de acompañamiento instrumental.

1. Pablo L. Rodríguez, «De una musicología centrada en la partitura a otra centrada en el sonido: un primer acercamiento a la discología», en *Procedimientos tecnológicos y creación sonora*, Xosé Aviñoa y Marta Vidán, eds., (Barcelona: Icaria, 2015), 108. Se trata de un análisis crítico sobre el cambio de paradigma en la musicología, enfocado en el papel del sonido y la grabación como herramientas para documentar y analizar la música. Vemos, pues, el cambio de paradigma que supone en la musicología una perspectiva centrada en la partitura a otra centrada en el sonido. Así, el autor sostiene que la musicología tradicional ha estado centrada en las fuentes documentales como documento escrito que representa la música, dejando de lado el análisis del sonido real que se produce al ejecutarlas. La discología, en cambio, se centra en el estudio del sonido y la grabación como una forma de documentar y analizar la música.

El primer paso, por tanto, es el cribado de grupos y la definición de cuáles son los grupos españoles más representativos en el panorama actual, lo que no es una tarea fácil. En España existen más de 360 grupos de música antigua, tanto profesionales como aficionados, que en la actualidad están en activo². Por eso, hemos establecido unos criterios de elección como idóneos para nuestro estudio:

- (1) deben realizar una labor que se extiende de forma estable en el tiempo y que, por ello, exhibe una metodología clara de trabajo y una evolución en su estilo interpretativo. Se obviaron los grupos que alguna vez han abordado este tipo de repertorio, pero de forma puntual y que no suponen un aporte significativo a una propuesta performativa
- (2) deben tener alguna grabación discográfica sobre nuestro objeto de estudio. Esto criba a los grupos de reciente creación y que aún no tienen grabación discográfica
- (3) deben tener cierta trayectoria y presencia en festivales. No se incluyeron grupos menores que, aunque sí se dedican a la interpretación de este repertorio, son de carácter local o provincial, sin representatividad en el panorama nacional

Es de señalar que actualmente siguen surgiendo nuevos grupos y que, por tanto, no entrarían dentro de nuestros criterios de selección por no ser considerados un referente –todavía–. Una vez aplicados estos criterios selectivos, la población de grupos a estudiar es de veintiuno³. En la Tabla 7, se muestran los grupos seleccionados para nuestro estudio. Es un número escaso y esto supone un riesgo a la hora de tomar como línea general algo que solo hacen unos pocos grupos. Solo si se ve claramente una clara línea de actuación, más o menos unánime, se podría tomar como criterio general.

2. Dato extraído de la web: <https://josquindesprecio.wixsite.com/gdmaee>. En ella se enumeran y se ubican geográficamente los grupos activos en el panorama musical español que se dedican a la interpretación del repertorio antiguo. Véase Apéndice 8: “Otros grupos de música antigua”. Mi recogida de datos se cierra a febrero de 2024.

3. Hemos incluido al cuarteto vocal La Colombina, que es el único que ya no está en activo. Pero sí que dejó un gran legado de conciertos y grabaciones y sus integrantes siguen en activo formando parte de otros proyectos musicales. Consideramos que la labor llevada a cabo por esta agrupación supuso un referente del que seguimos siendo herederos.

Tabla 7. Grupos españoles de música antigua con grabaciones sobre polifonía española del siglo XVI.
Tabla de elaboración propia.

Nombre del grupo	Año de fundación	Nombre del director	N.º de CD publicados
Amystis	2010	José Duce Chenoll	4
Ars Atlántica	2000	Manuel Vilas	6
Ars Combinatoria	1991	Canco López	6
Cantoría	2014?	Jorge Losana	1
Capella de Ministrers	1987	Carles Magraner	71
Capilla Peñafloreda	1985	Jon Bagüés/Josep Cabré	14
Capilla Prolatiunum	2015?	Isaac Alonso de Molina	2?
Gradualia	2013	Simón Andueza	2
Hespèrion XXI	1974	Jordi Savall	91
La Capella Reial de Catalunya	1987	Jordi Savall	66
La Colombina	1990	Josep Cabré	10
La Danserye	1998	Fernando Pérez	7
La Grande Chapelle	1990	Albert Recasens	7
La Hispanoflamenca	1995	Bart Vandewegen	3
Los Afectos Diversos	2012	Nacho Rodríguez	2
Ministriles de Marsias	2005	Fernando Sánchez	2
Ministriles Hispalensis	2005	Arnau Rodón	1
Musica Ficta	1992	Raúl Mallavibarrena	19
Musica Reservata de Barcelona	1990	Bruno Turner	¿?
Oniria	2003	Daniel Anarte	2
Vandalia	2016	Rocío de Frutos	2

Cabe comentar que, en la mayoría de los casos, los grupos abordan, de forma más o menos frecuente, repertorios ajenos al siglo XVI. Es uno de los factores que condicionan la especialización en un determinado estilo o periodo. Como veremos más adelante, tanto la variabilidad de los componentes como lo ecléctico de los programas que se abordan son factores que contribuyen a la falta de grupos estables en el tiempo y en las formas.

5.2. ¿Existen unas líneas interpretativas generales?

Tras la fase de cribado de los grupos, se procedió al análisis de sus propuestas interpretativas. Se han escuchado sus grabaciones y completado las fichas técnicas que resumen sus interpretaciones –véanse los Apéndices 6 y 7–. Se han recopilado los datos y se ha procedido a un análisis comparativo y cuantitativo. De los resultados obtenidos se han inferido una serie de conclusiones generales y específicas en cuanto a los criterios interpretativos comunes. Estas son las que detallamos a continuación:

Profesionales o aficionados. La mayoría de los grupos están formados por músicos profesionales, pero otra cosa distinta es que los grupos sean profesionales. La realidad es que son músicos profesionales que suelen ser profesores en conservatorios, dan cursos de especialización y seminarios para diversas instituciones, sobre todo en el ámbito de los ejecutantes de instrumentos. En el caso de los cantantes, se observa una tendencia importante del perfil del *freelance* que canta con muchos grupos distintos. Por estos motivos no encontramos grupos estables que se mantengan a lo largo del tiempo como un conjunto musical que pueda dar ciertas garantías de continuidad. Solo así se puede convertir en un referente en la materia y encontrar una línea de interpretación definida, marcada por un líder que, basándose en criterios interpretativos claros, sepa imprimir su filosofía a ese grupo de músicos. En otros países vemos grupos extranjeros que son un referente internacional, fundados hace décadas y que, aunque puedan cambiar sus componentes, su metodología de trabajo es clara y en su discografía se puede observar claramente unas líneas interpretativas, además de una evolución. Ejemplo de esto son The Tallis Scholars, The Sixteen, Stilo Antiquo, Ensemble Plus Ultra o Huelgas Ensemble, por citar algunos casos.

En España es frecuente encontrar a los mismos músicos en distintos grupos, o incluso al mismo grupo con distinto nombre. Quizás esto sea resultado de la limitada política de apoyos económicos que se sigue en España con respecto a los artistas y músicos, y que hacen muy difícil que un músico profesional pueda mantenerse solo con la interpretación musical –sin mencionar el sistema público de incompatibilidad laboral⁴. A esto le podemos sumar el cambio de mercado comercial que ha supuesto la entrada de las plataformas de reproducción musical en línea. Este hecho ha terminado prácticamente con el mercado de venta de discos físicos y, con ello, la imposibilidad de que los sellos discográficos mantengan la apuesta de lanzar un disco del que difícilmente van a obtener un beneficio económico.

Podríamos concluir que casi todos los grupos sí son profesionales, en tanto en cuanto sus componentes lo son y su oficio es la música, pero prácticamente nadie podría vivir exclusivamente

4. Video 1: Sobre este tema recomiendo la visualización del video de la [segunda sesión del Foro de debate](#): “El futuro del pasado: el sector de las músicas históricas españolas en la era Covid-19”, Seminario web, celebrado en Baeza el 3 y 4 de diciembre de 2020, organizado por la Universidad Internacional de Andalucía. Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB. “Webinar - El sector de las músicas históricas españolas en la era Covid-19 - Sesión 2”. Video de YouTube, 1:28:01. Publicado el 6 de diciembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=3EpJtGx8oPY>.

de la actividad que desarrolla su grupo; ni siquiera los directores. La mayoría de ellos ejercen o combinan la labor docente en alguna escuela o conservatorio, con la labor performativa. Los tiempos en los que cada catedral disponía de una capilla musical profesional que sustentaba económicamente a sus cantantes y ministriles han quedado muy lejos.

Número de componentes. Se confirma la tendencia a interpretar este tipo de repertorio con un número reducido de ejecutantes. Destaca la presencia de la formación en cuarteto vocal *a cappella* –La Colombina, Vandalia, Cantoría–. Quizá la economía de medios y de personas es una ventaja, al igual que con esa formación se puede abordar la mayoría del repertorio del siglo XVI, tanto religioso como profano. En los grupos instrumentales son de cuatro a seis y en los grupos vocales crece el número, oscilando entre los cuatro a diez. Como grupos exclusivamente instrumentales tenemos a Ministriles de Marsias, Ministriles Hispalensis, Oniria y La Danserye. Además, fuera de nuestra criba existen otros como Ministriles de la Reyna, Ministriles del Emperador, La Caravaggia y La Justa. En la segunda parte de la Tesis hemos constatado que la presencia de los ministriles se circunscribe –en el ámbito religioso– al acompañamiento de las voces de la capilla vocal catedralicia y al de las procesiones, al menos en cuanto a polifonía religiosa se refiere. Hay que destacar que la mayoría de los grupos no tienen un número fijo de integrantes y que éste puede variar según el repertorio a interpretar o por cuestiones económicas. Otro tema es el de las colaboraciones entre músicos o grupos vocales e instrumentales a la hora de grabar un disco o hacer un concierto en directo. Es normal encontrarse un concierto donde actúen juntos un grupo vocal y un ensemble instrumental.

Criterios para la configuración del programa y elección del repertorio. Parece que hay una doble tendencia a la hora de organizar el repertorio a interpretar:

- por compositores: es muy frecuente, sobre todo en las grabaciones discográficas. Suelen ser obras completas o parciales de un compositor concreto
- temáticos: son programas en torno a un tema específico, un acontecimiento histórico, una fuente concreta, de género, etc.

Podemos concluir que todos los grupos utilizan distintos y variados criterios a la hora de seleccionar un repertorio y elaborar el programa. Es frecuente aprovechar las efemérides musicales asociadas al nacimiento o muerte de algún compositor o personaje influyente en la época para

crear un programa musical en torno a esto. Específicamente en las grabaciones discográficas de la polifonía del siglo XVI, lo más frecuente es la grabación de monografías: monográficos dedicados a un compositor.

Tipos de ediciones usadas. Es cada vez más frecuente que los directores de los grupos musicales sean musicólogos o investigadores. Es lo mínimo exigible para dar cierta credibilidad a la interpretación que realizan. Otra opción es que busquen asesoramiento de musicólogos a la hora de realizar una grabación, concierto o programación musical. De las posibilidades citadas antes, los grupos musicales trabajan con distintos tipos de material:

- facsímiles: reproducción directa de la fuente original
- transcripciones: son las más utilizadas. Normalmente son publicaciones acompañadas de un estudio crítico de la fuente
- *Urtext*: transcripción realizada al sistema de notación actual, siendo lo más fiel posible a la fuente original. Estas ediciones son más propias del repertorio barroco y, en el caso de la música del Renacimiento, son escasas y casi no se usan por su antigüedad y carácter poco práctico
- arreglos: se toma una edición musical y se adapta a nuestro gusto, necesidad, o instrumentos disponibles
- otros: materiales obtenidos vía Internet por ser gratuitos u otros motivos.

Aunque en todos los grupos se trabaja con distintos tipos de ediciones, se puede observar una clara tendencia a realizar arreglos –partiendo de alguna edición crítica previa– conforme a las necesidades del grupo o por otros motivos:

- se puede adaptar por el número de voces
- se dispone de un número de instrumentos que tienen que tocar o reforzar voces
- el director se ha inspirado y quiere glosar, inventar, repetir, alterar, etc. Esto es frecuente cuando se quiere alargar la duración de las obras, ya sea para concierto en directo o para cubrir el minutaje de una grabación sonora
- faltan partes y hay que reconstruir
- ninguna edición es lo suficientemente buena o fiable

Todas estas cuestiones hacen que prácticamente nadie interprete la partitura tal y como está escrita, sino que realizan un trabajo de adaptación, reinterpretación, reconstrucción o incluso recreación. Por eso puede distar mucho la ejecución de una obra dependiendo de quién la interprete, aunque ambos usen la misma fuente. Creo que este apartado es muy significativo a la hora de detectar qué grupos se toman más en serio las interpretaciones con criterios historicistas. La creciente práctica de la interpretación directamente de la reproducción del facsímil es muy incipiente en España. Requiere una alta formación de todos los integrantes del grupo en lectura de la notación mensural blanca⁵.

Afinación. mesotónica o temperamento igual. Son las dos únicas posibilidades que actualmente podemos encontrar en las grabaciones, si bien la gran mayoría opta por la segunda opción. Lo normal y más práctico es quitarse de problemas de afinación y usar el temperamento igual. Los resultados del análisis de las grabaciones hablan por sí mismos: prácticamente todos usan el sistema de temperamento actual. De otra manera, se corre el riesgo de que a los oídos del público les resulte “desafinado”, aparte de la dificultad que el uso de otros temperamentos conlleva. Hay factores que limitan el uso de un temperamento u otro. Los cantantes se acomodan al acompañamiento instrumental y los ministriles con habilidad se adaptan “de oído” a gran cantidad de temperamentos. Es un tema que no suele preocupar mucho a los intérpretes ya que, aunque estemos usando una afinación mesotónica, ni los cantantes están siempre afinados en todas sus notas ni los ministriles tampoco. No es un apartado al que se suele prestar mucha atención, ya que seguramente el espectador tampoco será capaz de distinguir la diferencia, a menos de que su oído está habituado a tocar instrumentos afinados con estos sistemas mesotónicos.

Diapasón. no parece haber ningún tipo de acuerdo ni de posición fija con respecto al diapasón; los propios grupos suelen adaptarse según los instrumentos empleados, si hay o no órgano o considerando la comodidad vocal. Es frecuente encontrar que el director decide subir o bajar a conveniencia una pieza con respecto a la altura original. Esto era una práctica frecuentísima también en la época. Solo si es interpretada con instrumentos los cantantes se tendrán que

5. Video 2: Como ejemplo de esta práctica de lectura *super librum*, recomiendo ver el video de Capella Pratensis [Kyrie de la Missa Ave maris stella](https://www.youtube.com/watch?v=2M7ZhLsOkdw) de Josquin: Cappella Pratensis. “Cappella Pratensis - Josquin in Rome, Utrecht 16 01 15 Kyrie [Josquin: Missa Ave maris stella]”. Video de YouTube, 3:13. Publicado el 5 de octubre de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=2M7ZhLsOkdw>.

atener a la altura marcada por estos. Las piezas interpretadas únicamente con ministriles suelen estar en un diapasón más alto –debido al diapasón que usan: La=466Hz–. Aunque esto es siempre relativo. Hay que tener en cuenta que la altura del instrumento varía por factores tan imprevisibles como la humedad, la temperatura de la sala, la temperatura del instrumento, la presión del aire del ejecutante o la posición del labio. Por todo esto, no podemos decir que exista una tendencia clara en este aspecto, pero sí que la mayoría usan el diapasón actual La=440Hz. Cantar *a cappella* sin sostener las voces con el órgano o ministriles es un riesgo para mantener la altura del diapasón. La tendencia natural de los cantores al interpretar la música en espacios grandes y con reverberación es a que el diapasón se baje de altura conforme la pieza avanza. Esto es debido a un fenómeno físico: el rebote de la onda sonora en la lejanía nos devuelve la frecuencia más baja con respecto a la de emisión. Si estamos tomando como referencia de afinación la altura que escuchamos en la sala, es normal que los intérpretes se bajen de tono⁶.

Pronunciación del latín. De las tres posibilidades –española, italiana y clásica–, la más recurrente en los grupos españoles analizados es la pronunciación italiana. Aunque es la que actualmente se usa incluso en los institutos y universidades para el estudio del latín, no era la usada en España en el siglo XVI –como veremos más adelante–⁷. La interpretación de la polifonía española con esta pronunciación es un “mal” al que ya nos hemos acostumbrado. Solo un par de grupos intenta resucitar una pronunciación que ni siquiera se utiliza actualmente en la liturgia de nuestras iglesias y catedrales. Estos grupos son La Grande Chapelle y Capella Prolationum. La pronunciación clásica no se plantea ni como posibilidad, pero fue usada en los ambientes más cultos del Renacimiento⁸.

6. Video 3: Como ejemplo de este fenómeno proponemos ver el video: [Popule Meus de Tomás Luis de Victoria](https://www.youtube.com/watch?v=RUXTObwQ9WQ) en interpretación *a cappella* de Música Ficta. Esta obra –que originalmente comienza en un Fa mayor–, en la grabación está un tono bajada –Mib mayor– conforme a algunas transcripciones que buscan acomodar la aguda voz del tenor. Pero conforme avanza la pieza, el diapasón se baja casi medio tono y acaba prácticamente en Re mayor. Música Ficta. “In Adoratione Crucis: II. Popule meus [Tomás Luis de Victoria]”. Video de YouTube, 1:52. Publicado el 24 de abril de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=RUXTObwQ9WQ>.

7. Sobre este tema consultar: Francisco Javier Estrada Ramiro, «Pronunciación de los textos latinos puestos en música: estudio práctico para la interpretación de la música española», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 24, n.º 1 (2008): 59-96.

8. Video 4: Como ejemplo de la pronunciación española proponemos este [Responsorium: Libera me, Domine](#) interpretado por La Grande Chapelle. Se alterna el responsorio –polifónico con ministriles y voces– con el versículo en canto llano –sostenida con bajón–. La Grande Chapelle. “Responsorium: Libera me, Domine [Tomás Luis de Victoria: Officium defunctorum]”. Video de YouTube, 8:32. Publicado el 12 de febrero de 2023.

Adornos o glosas. Era una práctica muy usada en el Renacimiento. Muchos tratados se escribieron en España dedicados al arte de adornar e improvisar sobre la melodía. Lo hacían tanto cantantes como ministriles. En la actualidad –salvo raras excepciones– es un elemento que no aparece en las propuestas vocales y raramente en las instrumentales, ya que los músicos no suelen estar formados en esta práctica. Los ministriles sí intentan tímidamente usar algún adorno o glosa sobre la melodía dada⁹. El único grupo vocal español que introduce los adornos en sus propuestas de interpretación es Capella Prolationum, en un intento por recuperar esta práctica histórica¹⁰.

Timbre. el trabajo de arqueología musical que intenta recuperar la sonoridad original que debió usarse en la polifonía del siglo XVI es un proceso que solo se ha realizado, parcialmente, en el caso de los instrumentos. El que corresponde a la parte vocal es aún muy incipiente. Como veremos más adelante, las fuentes nos hablan de una emisión de canto que llaman “rezo”, con mucho volumen, para poder llenar de sonido la catedral. Esto dista mucho de las tendencias actuales de interpretación en la polifonía que buscan un sonido ligero y cristalino. La mayoría de los cantantes actuales están formados en conservatorios que no forman en este tipo de cuestiones historicistas. Incluso entre los cantantes formados en centros de música antigua tampoco encontramos una búsqueda de un ideal sonoro parecido al que aparece en las fuentes documentales. Por otro lado, el timbre de los niños tiples es ya casi una quimera, muy infrecuente en las grabaciones discográficas de los grupos españoles. A nivel profesional, no hay niños cantores en España. Las escolanías de Pueri Cantores tampoco son muy abundantes –sobre todo fuera del ámbito escolar escasean los coros de voces infantiles–. Por su trayectoria y grabaciones discográficas en nuestro país, destacan la Escolanía de Monserrat y la del Valle de los Caídos, pero son formaciones muy

https://www.youtube.com/watch?v=9h_dpOXKC7w.

9. Video 5: Ejemplo de glosas: Ministriles Hispalensis interpretan el himno procesional para las festividades dedicadas a la Virgen María [Hanacpachap cussicuinin](#) de Juan Pérez Bocanegra. Podemos advertir los adornos, florituras e improvisación de la voz superior en chirimía y corneto. Arcadiantiqua. “Ministriles Hispalensis SACRA MUSICAE [Juan Pérez Bocanegra: Hanacpachap cussicuinin]”. Video de YouTube, 4:01. Publicado el 21 de abril de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=xH-Kww9oF2M>.

10. Video 6: Capella Prolationum y Ensemble La Danserye en la [reconstrucción de un oficio](#). Vemos como “se echa” la polifonía desde el facistol, se improvisa un fabordón y se glosa la polifonía en voces y ministriles. 9 La Loma TV. “Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza 2019 - Capella Prolationum y Ensemble La Danserye [Reconstrucción de un oficio litúrgico]”. Video de YouTube, 14:32. Publicado el 2019-12-11. <https://www.youtube.com/watch?v=2Duj2g-g0BU>.

numerosas. Cantar polifonía solo con seis niños seleccionados es un ejercicio que falta por hacer. Cabe mencionar el importante esfuerzo que en Sevilla llevan a cabo Ministriles Hispalensis de incorporar voces infantiles a su propuesta y en reintegrar esta música dentro del contexto sacro para el que fue compuesta¹¹.

Instrumentos. los grupos españoles se pueden dividir en tres categorías:

- a) Grupos vocales
- b) Grupos instrumentales
- c) Grupos mixtos

Actualmente no es difícil encontrar en España grupos exclusivamente vocales que graben *a cappella* este tipo de repertorio. Este concepto es típico de países anglosajones, muy aficionados a cantar sin acompañamiento instrumental. Esto no significa que a la hora de grabar no se apoyen en conjuntos instrumentales o incorporen algún instrumento para sostener el canto. En nuestro país no abundan las agrupaciones exclusivamente instrumentales dedicadas a la polifonía del siglo XVI: La Danserye, Ministriles de Marsias, Ministriles Hispalensis y Oniria, además de otros con menor recorrido discográfico como La Justa, Ministriles de la Rayna y La Caravaggia. El proyecto de Hespèrion XXI integra también a la Capella Reial de Catalunya y el de Música Ficta al Ensemble Fontegara. Si estos grupos de ministriles actúan solos, la polifonía que interpretan queda desvinculada de la palabra; esto hace que normalmente graben junto con otros grupos vocales. Por ello, suelen tener un amplio repertorio de música profana –danzas, chanzonetas y villancicos– a la que dedican la mayoría de sus repertorios. Lo más habitual es encontrar grupos vocales –desde cuarteto a grupo coral– que tengan un variado y flexible acompañamiento instrumental, que cambia en función de las necesidades del repertorio escogido. El grupo modelo es Hespèrion XXI –antiguo Hespèrion XX–. Cada uno de sus discos –más de cincuenta– está interpretado por un número distinto de cantantes o instrumentos; podemos encontrar piezas *a cappella*, piezas instrumentales o mixtas, todo con variadas combinaciones,

11. Video 7: *Música para la procesión del Corpus Christi* podemos apreciar la recuperación de las maneras, vestimenta y práctica performativa en las procesiones litúrgicas del siglo XVI. Arcadiantiqua. “Músicas para el Corpus. Ministriles Hispalensis. Arcadiantiqua [Coplas de ministriles y Chanzonetas]”. Video de YouTube, 3:27. Publicado el 16 de enero de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=EFckgtOzpZw>.

a gusto del director, que hace los consiguientes arreglos a las ediciones musicales, basándose en justificaciones supuestas musicológicas.

Colocación. Salvo La Danserye y Capella Prolatiunum, no hay grupos que opten por la forma de interpretación de todos los músicos juntos, en torno a un facistol. Esto va unido al hecho de que no se lea de la fuente original –cada uno toca desde su propia transcripción–. Ministriles Hispalensis ha probado también a tocar de una fuente sostenida por un cantorico, en la música procesional, pero no tocan de un facsímil sino de una transcripción. Tocar entorno a un único facistol –en caso de música procesional, lo sostiene un mozo de coro– sería la forma de interpretación histórica más correcta según las fuentes.

5.3. Aficionados... ¿amigos o enemigos?

Nuestro estudio está circunscripto a los grupos “profesionales”, como ya hemos comentado. Pero en nuestra búsqueda de documentación videográfica nos ha sorprendido la cantidad de grupos no profesionales que abordan el repertorio sacro del siglo XVI español. Y no es de extrañar, debido a la enorme calidad y cantidad de patrimonio musical renacentista. Como hemos visto con anterioridad, son más de 360 los grupos activos en España dedicados a la música medieval, renacentista y barroca. Es de justicia comentar algunos de ellos, dada la calidad de sus propuestas que, en algunos casos, no envidian a las de los grupos profesionales. Muchos de ellos se acercan de forma más veraz, históricamente hablando, en algunas de sus propuestas interpretativas. No es de extrañar que algunos de estos grupos tengan cabida en algunos festivales especializados en la música antigua, con el consiguiente enfado de los grupos profesionales, que ven cómo corren el peligro de no ser programados en favor de otros grupos más baratos o incluso gratuitos¹². En otras ocasiones no trascienden del ámbito local, pero nos sorprende la calidad de algunas propuestas. Tal es el caso del coro de cámara Alonso Lobo, que recupera la función litúrgica

12. Video 8: Sobre este tema recomiendo la visualización de la sesión 4 de [Webinar - El sector de las músicas históricas españolas en la era Covid-19](#). Al final del video se produce un interesante debate sobre este problema. Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB. “Webinar - El sector de las músicas históricas españolas en la era Covid-19 - Sesión 4”. Video de YouTube, 2:00:09. Publicado el 6 de diciembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=QU3wm_HhwtU.

de la música dentro de la liturgia y cantan a facistol¹³. El cuarteto vocal Timpanum de voces graves se dedica a la Edad Media y al Renacimiento y cantan a facistol desde la reproducción del facsímil¹⁴. El Conjunto Vocal Virelay – Capilla de Música de la Catedral de Cádiz, dirigido por Jorge Enrique García, sorprende por sus propuestas siempre bien informadas y por la recuperación del patrimonio musical. Tienen un proyecto satélite, La Real Capilla del Pópulo, con el que han actuado en importantes festivales¹⁵. Nos parece muy interesante la propuesta de Ottava Rima de sumar a Ministriles Hispalensis e incorporar las voces de niños cantores de la Escolanía de Sevilla, en esa búsqueda del timbre historicista de los niños-tples; es de los poquísimos ejemplos que tenemos de esto. Se produce así una gran capilla musical muy acorde –aunque de grandes proporciones de cantores– con una interpretación veraz¹⁶. The Labyrinth of Voices es un grupo vocal e instrumental de gran calidad especializado en la polifonía del siglo XVI¹⁷. Igual ocurre con Victoria Cantus, un pequeño grupo vocal de número variable según programa –con órgano positivo– con una grabación en el mercado sobre Guerrero y Victoria, en el que incorporan dos sacabuches. Es una propuesta veraz en muchos aspectos –menos en la pronunciación–¹⁸.

13. Video 9: En este video podemos ver un resumen de la [reconstrucción del Oficio de Tinieblas del viernes santo](#). La reconstrucción afecta al espacio, la vestimenta, las prácticas interpretativas a facistol y a la contextualización litúrgica de la música. Coro de cámara Alonso Lobo. “Oficio de Tinieblas. Coro Alonso Lobo”. Video de YouTube, 7:18. Publicado el 16 de julio de 2019. https://www.youtube.com/watch?v=AWY_4u4XBHI.

14. Video 10: Podemos escucharlos interpretando el [Credo de Guillaume de Machaut](#). Ensemble Timpanum. “Guillaume de Machaut - Credo. Ensemble Timpanum”. Video de YouTube, 6:15. Publicado el 11 de septiembre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=kX9vph4TCjQ>.

15. Video 11: Podemos ver a la Capilla Real del Pópulo con una [recuperación patrimonial de los maestros ubetenses del siglo XVII](#), concierto dentro del XXVI FeMAUB celebrado en 2022. Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB. “Maestros ubetenses del s. XVII - Real Cap. del Pópulo, J. E. García Ortega, dir. - XXVI FeMAUB 2022”. Video de YouTube, 1:09:11. Publicado el 3 de agosto de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=SB_efzGCnUY.

16. Video 12: Podemos escuchar el [Magnificat a 8v. de Tomás Luis de Victoria](#). Una interpretación que aúna cantores, ministriles, y seises. Una propuesta bien documentada a doble coro –uno grande con los ministriles y coro– y otro más pequeño con los solistas. Ottava Rima. “Magnificat primi toni (a 8) - VICTORIA - Escolanía de Sevilla, Ministriles Hispalensis y Ottava Rima”. Video de YouTube, 11:42. Publicado el 22 de diciembre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=r8uUPen2knE>.

17. Video 13: Podemos ver un concierto en directo celebrado en la colegiata de Pastrana donde reconstruyen un [oficio de difuntos](#). Ayuntamiento Pastrana. “The Labyrinth of voices. Un funeral de la casa de Eboli”. Video de YouTube, 8:11. Publicado el 16 de julio de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=GXCawK3xIEo>.

18. Video 14: Parte de este disco se puede escuchar: [Misa surge propera de Fº de Guerrero](#). Fundación Tatiana. “Victoria Cantus: Surge Propera - Polifonía Española”. Video de YouTube, 1:03:04. Publicado el 23 de diciembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=J6pWqLgJMxg>.

No faltan las propuestas de coros de gran calidad que siguen la línea de interpretación de estética anglosajona, cantando *a cappella*, pronunciación a la italiana y una búsqueda de un ideal sonoro basado en la transparencia de las voces, con un número de cantantes que oscila entre quince y veinte componentes. Con este perfil podrían citarse al Coro Victoria –con una grabación en el mercado sobre Alonso Lobo¹⁹, el Coro Victoria Musicae²⁰ y el Coro Tomás Luis de Victoria de Granada²¹.

Tras ver las propuestas de algunos de estos grupos aficionados, no podemos evitar que nos asalte la siguiente cuestión: si hay grupos no profesionales con calidad y con aproximaciones tan históricamente veraces... ¿por qué un grupo profesional no se preocupa de atender a los criterios históricos? Seguro que no es por desconocimiento. Quizá la explicación más sencilla sea el miedo a arriesgar, a salir de una zona de confort en la que llevamos años anquilosados cómodamente y que ha dado buen resultado estético, al gusto del público. Pero en un ejercicio de veracidad histórica agradecemos a estos grupos aficionados la valentía. Quizá esa condición de aficionados es lo que hace que no tengan nada que perder frente a los profesionales y no les importe el asumir riesgo de no gustar al público. O quizá sea el verdadero amor por esta música y su condición no profesional lo que convierte esta música en una pasión a la que acercarse con curiosidad historicista y no buscando la necesidad –nada reprochable, por otro lado– de un sustento económico.

- la pronunciación italiana del latín eclesiástico en el siglo XVI; nadie o casi nadie usa la pronunciación española que sería la más correcta
- la afinación temperada en los grupos *a cappella*; en raras ocasiones se usan temperamentos mesotónicos; lo más frecuente es la afinación temperada

19. Para más información visitar: <https://corovictoria.org/>

20. Video 15: *Caligaverunt oculi mei de Tomás Luis de Victoria*. Victoria Musicae. “Caligaverunt oculi mei (Tomás Luis de Victoria) - Victoria Musicae”. Video de YouTube, 5:29. Publicado el 1 de diciembre de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=gtamYFb_38I.

21. Video 16: Fundado en 1997 con más de 25 años de trayectoria: podemos escucharlos interpretando *Vadam et circuibo civitatem de Victoria*. Coro Tomás Luis de Victoria. “Vadam et circuibo civitatem - Tomás Luis de Victoria (c.1548-1611)”. Video de YouTube, 8:00. Publicado el 10 de enero de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=islUOsBHSI>.

- la no inclusión de la monodía en las reconstrucciones ni interpretaciones; es raro que en las grabaciones se incluya la parte correspondiente al canto llano
- frecuencia de grupos *a cappella* o de ministriles por separado
- ausencia de la voz infantil en el tiple
- la colocación de los intérpretes: prácticamente nadie utiliza la colocación en torno a un facistol, que sería lo más correcto
- ausencia de adornos, glosas e improvisaciones, salvo en los grupos exclusivamente instrumentales, que tímidamente adornan la melodía
- estilo de canto muy desvirtuado con respecto al histórico

Proponer un modelo de interpretación veraz basado en las fuentes documentales parece ser un trabajo aún por hacer. Ya lo decía Samuel Rubio hace más de medio siglo: “se trata, ni más ni menos, de recorrer un camino en medio de una oscura noche, sin el auxilio de la más débil luz”²². Es por ello por lo que, en el siguiente Capítulo, vamos a dar un paso más y proponer una interpretación basada en la luz que nos arroja las fuentes para que nuestra propuesta tenga una validez como reconstrucción histórica veraz.

Resumen del Capítulo V

En este Capítulo hemos pretendido identificar unas posibles líneas generales de interpretación en la polifonía sacra del siglo XVI a partir del análisis de las propuestas de los grupos españoles. En la actualidad existen más de 350 grupos, entre profesionales y amateurs, que se dedican a la interpretación de polifonía religiosa del “Siglo de Oro”, por lo que se hace imprescindible una selección de grupos. Los criterios de selección han sido los siguientes: grupos representativos o con carácter de referente, con una amplia trayectoria y alguna grabación discográfica. Hemos intentado obtener, mediante el análisis de sus trabajos discográficos, unas líneas generales de interpretación y averiguar si los intérpretes siguen unos criterios históricamente informados para su ejecución. Tras la recogida y análisis de los resultados obtenidos, deducimos que no existen unas líneas claras en los criterios que los distintos grupos utilizan en sus interpretaciones. Y las

22. Samuel Rubio, *La polifonía clásica*, Real Monasterio, Biblioteca «La Ciudad de Dios» 3 (El Escorial, Madrid: s.n., 1956), 183.

que hay –como la pronunciación o el estilo de canto– no obedecen a criterios históricos basados en las fuentes documentales. Nos sorprende encontrar grupos aficionados no profesionales que se acercan con un criterio más veraz en la práctica del repertorio que muchos de los profesionales. Finalmente, en el próximo capítulo desarrollaremos nuestra propia propuesta performativa, sustentada en las fuentes documentales, repasando lo que nos dicen sobre cada uno de los parámetros que afectan a una interpretación con criterios historicistas.

CAPÍTULO VI: UNA PROPUESTA INTERPRETATIVA: EL “CANTO A FACISTOL”

Este Capítulo condensa la finalidad última de la Tesis Doctoral: proponer una forma “veraz” de interpretar la polifonía sacra española del siglo XVI, basada en hechos, datos y prácticas históricas. Esta tercera parte puede también servir de pequeño manual para quien quiera acercarse, de una manera más metódica, la interpretación de este tipo de repertorio. En el primer capítulo de esta Tesis Doctoral analizamos las propuestas y las distintas corrientes que actualmente convergen, sin tregua alguna, en las llamadas interpretaciones históricamente informadas –HIP–, o en las más recientes propuestas de veracidad histórica. Siguiendo estos modelos, aquí nos proponemos recapitular y desarrollar una serie de cuestiones que, a nuestro juicio, deberían tenerse en cuenta para la interpretación “científica” de una obra de cara a su *revival*. Y es que la investigación sobre la práctica de la recuperación del patrimonio musical se ha vuelto cada vez más metódica y científica. Tras una aproximación al contexto histórico, social y religioso de la capilla musical de la Catedral de Granada que hicimos en la segunda parte de esta Tesis Doctoral, vamos a ofrecer en este tercer bloque un posible modelo veraz de interpretación de la polifonía de esa catedral. Esta propuesta está basada en los datos históricos –ya expuestos en la contextualización– y en las fuentes y tratados teóricos que veremos en este último capítulo. Pretendemos que este modelo sea extrapolable a otras catedrales y, en general, a la interpretación de la polifonía sacra del siglo XVI español. Puede servir como un estudio que ayude a tomar decisiones performativas a aquellos intérpretes interesados en este tema.

6.1. Hacia un modelo científico de interpretación historicista

Para interpretar una obra siguiendo un modelo de reconstrucción historicista debemos recorrer un camino, desarrollar una investigación reflexiva y atenernos a unas pautas que consideren todas las variables que pueden influir en la interpretación. Nosotros proponemos seguir estos pasos:

6.1.1. Búsqueda y crítica de la fuente musical

Actualmente no tenemos excusa para acceder a gran cantidad de fuentes originales gracias a Internet. Son cada vez más las instituciones, archivos y bibliotecas que ponen a disposición de la comunidad fuentes originales con óptima calidad de resolución gráfica, permitiendo el

acceso digital y la descarga para facilitar el estudio de nuestra obra. Siempre nos queda, si no disponemos de la partitura original o de la formación adecuada, acceder a la fuente a través de un estudio ya realizado y publicado por algún musicólogo. Pero en este caso, sí debemos tener la formación adecuada para saber someter a una crítica el estudio y la propuesta de edición musical. Internet se ha convertido en un arma de doble filo, ya que cualquiera hoy en día puede utilizar un programa de edición musical y difundir una edición o una transcripción más o menos fiable. De una obra podemos encontrar varias ediciones musicales y tendremos que someterlas a una crítica para identificar la que presenta una mayor fiabilidad.

Es imprescindible comenzar con una exhaustiva crítica de la fuente para asegurar que nos encontramos ante una edición apropiada. Aunque lo mejor sería dirigirnos directamente a la fuente original, es comprensible que esto no siempre sea posible; aunque cada vez existen en Internet más páginas con reproducciones de cantorales, manuscritos, etc., y están editados los facsímiles de los principales cancioneros españoles del Renacimiento. La fuente original es siempre la mejor opción. Si no se puede acceder a ella, existen indicios que nos ayudan a identificar si una partitura es fiable. También es habitual que los compositores que lograban imprimir y publicar sus obras –normalmente en Italia– revisaran y cambiara algunas partes, texto o alteraciones en publicaciones posteriores. Es decir, una misma obra puede aparecer en distintas fuentes manuscritas o ediciones impresas con variantes; la comparación entre todas las fuentes es obligada¹.

Son muchas las editoriales que ofrecen garantías de un buen estudio musicológico firmadas por prestigiosos estudiosos y que ponen a nuestra disposición la partitura para que sea tocada en tiempos modernos sin grandes complicaciones. Es una opción legítima fiarse del estudio que han hecho otros basándose en el prestigio de la persona o de la editorial que lo respalda y lo edita. Pero también es verdad que la musicología historicista ha evolucionado mucho en los últimos cincuenta años y las ediciones también han ido evolucionando. Una edición musical

1. Un estudio tipo sobre las revisiones que Francisco de Guerrero hizo sobre sus propias obras se puede consultar en Owen Rees, «Reworking in the Motets of Francisco Guerrero», *Revista de Musicología*, 40, n.º 1 (2017): 17-56, <https://doi.org/10.2307/24938853>.

de una partitura del Renacimiento de los años 80 del siglo pasado va a diferir mucho de una realizada en la actualidad. Para elegir una buena edición musical nos tendríamos que preguntar:

- ¿hay un estudio musicológico antes de la edición musical?
- ¿tiene un *incipit* musical la partitura? Es un primer signo que nos permite saber si la fuente ha sido transcrita directamente de una fuente original. Nos puede dar mucha información²
- ¿se cita la fuente musical? ¿de manera correcta? Es fundamental que el editor cite cuál ha sido su fuente, la signatura y la biblioteca donde se encuentra. En el caso de que una obra musical aparezca en varias fuentes, cancioneros o cantorales, se debe hacer referencia a si se ha usado una única fuente, o si la edición es el fruto de la revisión y comparación de todas las fuentes que contienen esa obra. En el estudio preliminar debe hacerse constar si se han tomado decisiones personales a la hora de transcribir las notas de una u otra fuente y hacer constar qué pertenece a una y qué pertenece a las demás
- ¿se distinguen –mediante corchetes []– los añadidos del editor? Que los añadidos del editor aparezcan destacados de la original es una garantía de que la partitura está bien editada. Nos permite realizar una crítica de la decisión que ha tomado el editor para así tomar nosotros las nuestras propias
- ¿se indica la música *ficta*?³. Es otro signo que nos puede indicar que el editor tiene una buena formación musicológica y que propone alteraciones que deberían de hacerse

Hay que huir de partituras que no tengan las suficientes garantías de fiabilidad. La proliferación de programas informáticos destinados a la edición musical –Sibelius, Finale, Encore, MuseScore, Personal Composer, etc.– permite que cualquiera tenga posibilidad de editar sus propias partituras. Con Internet, esas partituras que se hacen a nivel particular pueden ser compartidas en línea con todo el mundo; para esto además existen numerosas webs de intercambio que permiten encontrar

2. El *incipit* debe contener en cada pentagrama el nombre de la voz –*superius, altus, tenor...*–, la clave –antigua–, “armadura” –si la tuviera–, la mensuración –símbolo que nos indica el compás– y las primeras notas en su notación original. Esto nos da información de las decisiones que ha tomado el editor a la hora de transcribir la partitura: si se ha transportado, si ha reducido los valores, etc.

3. Entendemos por música *ficta* a las alteraciones propias que afectan a ciertas notas; estas alteraciones no se escribían, pero sí se hacían de acuerdo con ciertas reglas que todos los cantantes conocían de antemano, ya que formaban parte del estilo propio de la época. Estas alteraciones deben de aparecer en una transcripción, encima de la nota a la que afecta y en cursiva, fuera del pentagrama. Si se pone delante de la nota se da a entender que el compositor sí la escribió.

casi cualquier obra. Esta arma de doble filo hace que en nuestras manos puedan caer distintas ediciones de una misma fuente, y que entre ellas existan un gran número de diferencias, algunas de ellas primordiales, como la tonalidad, el texto, el compás, o incluso notas erróneas. Saber distinguir la edición buena de la mala es nuestra obligación antes de interpretarla.

6.1.2. Contextualizar la obra en su periodo artístico

Una vez elegida la edición, debemos entonces contextualizar la partitura en la época en la que fue creada; no se interpretará igual una obra si es del Clasicismo o del Renacimiento. Es lo que se conoce como el “estilo”, que a su vez engloba una serie de prácticas de gran variabilidad. Cada estilo lleva implícito una serie de características musicales que le son propias. Esto condicionará enormemente la interpretación. Por ejemplo: no se debe cantar el canto gregoriano –si se quiere hacer una interpretación historicista– con un *vibrato* belcantista, porque no estaría en su estilo, aunque sabemos que en el siglo XIX el canto llano podría interpretarse así. Conocer el estilo musical del Renacimiento nos puede permitir licencias enormes, como introducir instrumentos que doblen voces –aunque estos no estén escritos–, transportar una obra o modificar su *tempo*. Peter Walls sugiere una serie de preguntas con el fin de contextualizar la obra. Según él, antes de su interpretación, debemos preguntarnos:

- ¿Para qué tipo de voces o instrumentos fue escrita?
- ¿Cómo se deberían disponer (afinar, etc.) esos instrumentos?
- ¿Qué tipo de técnica se pretende y cuáles son las indicaciones de esta en cuanto a la articulación, el fraseo, el timbre, etc.?
- ¿Ha supuesto el compositor la existencia de un conocimiento de las convenciones rítmicas o sintácticas no explicitadas en la partitura?
- ¿Qué tipo de ornamentación, si la hay, es la apropiada?
- ¿Existen recursos expresivos que hubiesen parecido usuales cuando la música fue compuesta, pero que ya no forman parte del vocabulario del músico experto?
- ¿Existen aspectos de la expresividad moderna que no son adecuados para este repertorio?⁴.

A esto nosotros le añadimos: quién es autor; en qué etapa de su producción escribió la obra; si era música funcional –escrita para algún hecho concreto, celebración, etc.–; si disponía la catedral

4. Walls, «La interpretación histórica y el intérprete moderno», 42.

en esos momentos de capilla musical; cuántos cantores tenía a su disposición; cuántos músicos e instrumentos; en qué lugar se interpretaba; qué otras obras del autor se pueden relacionar con la obra en cuestión; si está basada en alguna otra obra musical –como parodia o *cantus firmus*.

6.1.3. El compás, el tempo y la dinámica

Fray Tomás de Santa María afirmaba en su *Arte de tañer fantasía*:

“el que bien supiere usar [el compás] tenga buen fundamento para cantar y tañer, porque el compás es cierta guía en toda música mensurable que por su certidumbre le decimos ser el freno de la música, porque nos detiene para no cantar ni tañer desatinada, y desconcertadamente [...] el compás es llamado el gouierno con que se conierta y rige toda la música, así del cantar como del tañer, dándole toda la gracia y ser”⁵.

Es un tema debatido, ya que en la época no se escribían las indicaciones sobre la velocidad del *tactus* –pulso–⁶. Muchos tratados que hablan sobre este tema a menudo intentaban prescribir reglas que nunca existieron en la práctica⁷. Incluso el sistema que proponían entraba en contradicciones con otros tratados y con las prácticas de los compositores y músicos⁸.

En la corriente humanista del Renacimiento, que asocia la música con la fisiología, se recupera una línea de pensamiento de la Antigüedad griega que establecía una relación natural entre la naturaleza humana y el pulso del hombre o el caminar –el paso de marcha–. Esto se convertía en el principal referente de los *tempi*, y todos los demás se derivan de este o tienen relación con él o con su proporción⁹.

El *tactus* –o pulso– era la unidad de tiempo que marcaba el maestro de capilla a todos los músicos con dos movimientos de la mano: uno abajo dirigido hacia el comienzo del *tactus* y otro hacia arriba durante el *tactus*. El *tactus equalis* es equivalente a nuestro compás binario y el *tactus inequalis* al ternario. En este último, el movimiento ascendente es en la tercera parte

5. Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasía*, 8.

6. Sobre este tema recomiendo consultar Ruth I. DeFord, «Tempo Relationships Between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century», *Early Music History*, 14 (1995): 1-51.

7. Uno de los autores que más espacio dedica en su tratado a este tema es: Ludovico Zacconi, *Prattica di Musica* 1592.

8. Ruth I. DeFord, «Zacconi’s Theories of Tactus and Mensuration», *Journal of Musicology*, 14, n.º 2 (1 de abril de 1996): 151, <https://doi.org/10.2307/763921>.

9. Dale Bonge, «Gaffurius on Pulse and Tempo a Reinterpretation», *Musica Disciplina*, 36 (1982): 167-74.

del *tactus*. Era fundamental para la coordinación de todos que el maestro de capilla se colocara en un lugar visible, ya que todos cantaban a partir de una misma fuente que, además, carecía de barras de compás.

El *tactus equalis* podía representarse de dos maneras que influyen directamente en la velocidad:

- C que en la actualidad llamamos compasillo
- \mathcal{C} que se llamaba *allá breve*; originalmente, al atravesar la C con una línea vertical, se indicaba que hay que duplicar la velocidad en comparación con la C; por tanto, los valores de las notas hay que reducirlos a la mitad en el caso de las transcripciones a notación moderna.

Esto en cuanto a teoría se refiere. En la práctica, la velocidad podía cambiar en función también de otros factores. Es más, una misma obra podía interpretarse a distinta velocidad dependiendo de la solemnidad de la celebración propia del día; cuanto más solemne es la festividad, más lento debía cantar la capilla musical. Los libros de actas capitulares de las catedrales suelen hacer referencia a este tema y aparecen reproches al maestro de capilla por no haber llevado el *tactus* con “suficiente solemnidad”.

Muchas interpretaciones actuales se basan en la retórica del texto para justificar cambios de tempo y calderones que no están escritos. ¿Tendría esto justificación científica? Praetorius sugiere que la velocidad del *tactus* dependía del texto y la armonía, y no tanto del seguimiento de los signos¹⁰. Incluso en Zacconi señala que “la velocidad del tacto debería elegirse siempre independientemente, de acuerdo con el lugar, el momento y la ocasión”¹¹. Estas referencias podrían justificar, hasta cierto punto, la elección de un pulso más o menos rápido, lento e incluso cambios en el tempo en función de un pasaje por cuestiones expresivas del texto, pero siempre dentro del estilo. Además, la velocidad del *tactus* puede verse supeditada al sitio donde se interpreta, es decir, a la acústica. El propio Harnoncourt se pronuncia sobre este tema recordando que

[...] Este es un criterio importante para la elección del tempo apropiado: una pieza solo se puede tocar con una rapidez que permita que la resonancia de la armonía precedente no llegue a enturbiar la siguiente. Sabemos que los buenos compositores incluían en sus obras, por decirlo así, la acústica de las salas, la reverberación,

10. Praetorius, *Syntagma Musicum*, III:50.

11. “Piu tatti possano essere quali piu presti, & quali piu tardi, secondo il loco, il tempo, & l'occasione, che questa varietà alla Musica non apporta verun difetto se pero chi regge il tatto, lo sa restringere, & allargare, & far che la sudetta alzata, & cadduta venghi in atto equale, & non alterato” Zacconi, *Prattica di musica*, cap. 33, f. 21v.

*los efectos de fusión de determinadas sonoridades, y muchas partituras del Barroco y también, sin lugar a duda, obras de la Edad Media y del Renacimiento, resultan totalmente incomprendidas si no se toma en consideración este aspecto*¹².

También Samuel Rubio es partidario de esta práctica y alega que “circunstancias de naturaleza más bien extrínseca no deben ser menospreciadas. El local y el número de cantores. En una iglesia de vastas proporciones hay que cantar más despacio que en otra pequeña”¹³. En música profana, esto se hace aún más patente, hasta el extremo de que Vicentino nos indica que:

*“la composición cantada, con el cambio de compás, es muy agradable, con esa variedad, que sin variar, [...] este procedimiento gustará más a todo el público, que el compás siempre continuo, y el movimiento del compás debe moverse, según las palabras, más lento y más rápido”*¹⁴.

Esta disparidad de criterios a la hora de escoger un *tactus* apropiado no es, por tanto, exclusiva de la actualidad, sino que era propia del siglo XVI. Ante la proliferación de signos orientados a marcar el compás y sus proporciones, y la confusión que estos mismos generaban, hubo una reacción negativa por parte de tratadistas, encabezados por Praetorius, que sentenció que todos estos signos deberían ser borrados y destruidos por completo, pues “son difíciles, sin ninguna utilidad real”¹⁵. Por el contrario, solo dan lugar a intrincados problemas. Esto demuestra que en la época existía gran incertidumbre y confusión y que no existe una única manera correcta de interpretar el repertorio, como tampoco la había en el pasado. Es a veces más una cuestión musical que científica para hacer que la música funcione. Y más si hablamos de las proporciones entre binario y ternario, que suponen una gran confusión antes y ahora. En las ediciones modernas, el editor decide qué proporción se da sin ofrecer herramientas para que el intérprete pueda cuestionarse otras posibilidades. Lo ideal, entonces, es tener acceso y revisar la partitura original, si es posible. Probar distintas posibilidades hasta encontrar un punto en el que la pieza fluya con musicalidad natural es una solución que también podría ser histórica.

12. Nikolaus Harnoncourt, *La música como discurso sonoro: hacia una nueva comprensión de la música*, trad. Juan L. Milán (Barcelona: Acantilado, 2009), 140-41.

13. Rubio, *La polifonía clásica*, 190.

14. “La compositione cantata, con la mutatione della misura é molto gratiata, con quella uarieta, che senza uariare, [...] tal procedere piacerà più a glo’ditori, che la misura continua sempre à un modo, et il moto della misura si de muouere, secondo le parole, piú tardo, et piú presto”. Vicentino, *L’antica musica ridotta alla prattica moderna*, lib. 4, cap. XLII, f. 92v.

15. “...infiniti sunt laboris, nullius verò utilitatis”. Praetorius, *Syntagma Musicum*, III: 48.

Con la dinámica y los matices de intensidad pasa lo mismo: no se escribían. Cuándo y cómo hacer un *crescendo*, *diminuendo*, *acellerando* o *ritardando* son cuestiones que quedan a la elección del intérprete, haciendo referencia a las citas históricas ya mencionadas. Es muy habitual, en la polifonía del siglo XVI, que la dinámica de la frase sea en forma de arco <>; es una forma natural de cantar una frase musical con coherencia. Las ediciones musicales modernas suelen sugerir muchas indicaciones, pero no olvidemos que todas son añadidos que pueden resultar discutibles. Lo que sí parece claro es que estas dinámicas se hacen cada vez más patentes y extremas conforme nos acercamos al siglo XVII y la música se vuelve más expresiva con el uso cada vez más frecuente de las alteraciones con carácter expresivo –semitonía *sub intelecta*–.

Al igual que el *tactus* puede cambiar según el contenido del texto, lo mismo ocurre con la dinámica. Hay tratadistas que recomiendan que se hagan partes fuertes o suaves según el texto. Cerone hace notar lo siguiente:

Ay también otras Figuras, las cuales por causa de las palabras, no tienen menester de acentos; más solamente requieren su natural y viua fuerça: como quando se ouiera de cantar, Clamauit, Ascendit Deus, Fuera fuera caualleros, y otras diuersas cosas que el cantor discreto las ha de juzgar. Assi por el contrario, también ay otras que de si mismo llaman los hermosos accentos, como es a dezir, Tristeza y muerte, Dolorem meum, misericordia mea; las quales sin que à los Cantores sean mostradas, les enseñan en que manera se hayan de cantar. Esto es que siendo ordinariamente las tales palabras vestidas con Musica melancolica aspera, el Cantante por dar satisfacción a los que se hallan presentes, procura siempre con sus dulces y hermosos accentos de templar y mitigar la dicha aspereza y melancolia. Aunque esto, como no acabo yo de consentir; porque si la letra significa tristeza y passion de animo, mas apropiado me parece que sea el cantarla con aspereza, que con dulçura: tanto más si el Compositor con su música la quiso conseruar en su natural; y bien considerado, es cosa impropia que la palabra llorosa y triste, sea pronunciada con voz jubilosa o regocijada, y con afectación¹⁶.

Nos permitiría, pues, justificar según las fuentes documentales un cambio de dinámica en determinadas partes, de ahí la importancia de un buen análisis y traducción del texto que, como vemos, tiene especial importancia en este tipo de música.

16. Cerone, *El melopeo y maestro*, 549.

6.1.4. Ornamentación e improvisación

Juan Bermudo afirma en su *Declaración de instrumentos musicales*:

*Hay hombres en ello tan expertos [en el contrapunto improvisado], de tanta cuenta, y erudición, que así lo echan a muchas voces, y tan acertado, y fugado, que parece composición sobre todo el estudio del mundo*¹⁷.

Hemos visto con anterioridad cómo el maestro de canto debía enseñar a sus estudiantes asignaturas de canto llano, canto de órgano y contrapunto. Es la práctica de cantar *super librum* o, como se diría en España, “echar polifonía”. Improvisación, ornamentación o glosas son algunos términos asociados a la interpretación de la polifonía sacra del siglo XVI. La improvisación podía hacerse sobre el canto llano o sobre la polifonía. Las fuentes documentales nombran prácticas de improvisación sobre los salmos, es decir, con el coro de canto llano en el facistol grande cantando en fabordón o “echando varillas”. Estas son dos prácticas habituales fuera de la música de facistol, en la que toda la capilla musical o parte de ella tendría que ir al facistol grande del canto llano para ayudar a “echar la polifonía”. Así, la práctica del fabordón es una de las más frecuentes en toda Europa. La técnica era simple, una forma muy elemental de armonización improvisada, usada sobre todo en los salmos, donde se duplicaba la voz principal –o *cantus firmus*– añadiendo una o dos voces –a distancia variable de sextas, cuartas, etc.–. Se podía hacer a tres o cuatro voces que hacen acordes en estado fundamental, sobre unos esquemas de intervalos predecibles y repetitivos. En España también se usaba mucho la práctica conocida como “echar varillas”, que permitía añadir voces más elaboradas¹⁸. En el caso de las “varillas”, los esquemas son indicativos, con más libertad y, además, se añaden ornamentaciones y pueden tener imitaciones.

Pero la improvisación del contrapunto requería de entrenamiento. Desde al menos el siglo XV se venía transmitiendo de forma oral y durante el siglo XVI las reglas de la improvisación se comienzan a escribir y a difundir gracias a publicaciones destinadas a la formación de los cantores, tanto en contextos religiosos como profanos. Ejemplo de ello son las “Artes de Canto”,

17. Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, f. CXXVIII.

18. Para esta práctica, consultar Giuseppe Fiorentino, «Una praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos: las varillas a través de las fuentes documentales (siglos XVII-XVIII)», *Revista de Musicología*, 45, n.º 1-2 (2022): 17-68.

que evidencian la práctica de estas técnicas destinadas al embellecimiento de las melodías¹⁹. Eran pequeños manuales o tratados de carácter divulgativo cuyo objetivo era difundir la práctica del canto y la improvisación en el ámbito privado o doméstico, y que tuvieron gran difusión por su carácter pedagógico.

Para improvisar el contrapunto se usan dos herramientas distintas: las tablas de intervalos consonantes –en las que se aprende qué nota suena correctamente sobre la melodía dada– y las tablas de sílabas de solmisación consonantes –que se pueden cantar sobre las sílabas que corresponden a las notas de ese canto dado–. España tenía su propia forma de ejecución: se usaban hexacordos y solmisación para improvisar contrapunto, pero no por medio de intervalos fijos, como se hacía en Italia, sino por deducciones completas que abarcaban todo el *gamut*, según su propiedad que podía ser “natura”, bemol o becuadro²⁰. En los tratados españoles se hace, además, la distinción en la altura de las voces del contrapunto, que se denominan “Contra alta” o “Contra baja”, pero esta denominación no siempre señalaba la posición de las voces resultantes que podían cruzarse²¹.

“Echar contrapunto”, pues, consiste en completar una pieza con otras melodías para embellecer el *cantus firmus*. Glosar es embellecer una melodía dada por el compositor, con notas fruto de la improvisación y el ingenio del intérprete. Esto dentro de una estética y unas reglas más o menos preestablecidas que primero se conocían, fruto de la práctica musical y de la transmisión oral, y que después los teóricos intentan establecer por escrito. La ornamentación de una melodía era, pues, frecuente y normal. El arte de adornar una melodía es recogido en numerosos tratados a lo largo del siglo XVI y continuará con gran fuerza en el XVII. Entonces, ¿por qué prácticamente nadie introduce en sus propuestas interpretativas glosas y adornos hoy? En el Renacimiento, saber improvisar se convierte en algo necesario, ya que con ello se podía conseguir un puesto

19. Para profundizar en este tema consultar Ascensión Mazuela Anguita, «Artes de Canto and Music Teaching in the Renaissance Iberian World», ed. Tess Knighton y Emilio Ros Fábregas, *New Perspectives on Early Music in Spain* (Kassel: Reichenberger, 2015), 340-55.

20. Santiago Galán Gómez, «Las tábulas de Urrede de Salamanca en su contexto: contrapunto improvisado y teoría musical del siglo XV español en el contexto europeo», en Javier Marín-López *et al.*, (eds.), *Musicología global, musicología local* (Sociedad Española de Musicología, 2013), 1831-48.

21. Santiago Galán Gómez, «Contrapunto en tiempos de los Reyes Católicos: Un tratado en catalán en el manuscrito 1325 de la biblioteca de Catalunya», *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, n.º 20 (2018): 220.

de prestigio y bien remunerado. Los concursos y oposiciones para ser seleccionado a una plaza de músico en la corte o en una catedral tenían como condición *sine qua non* las habilidades del opositor en relación con las más variadas disciplinas musicales, en particular con la ejecución improvisada²².

Algunos autores de la época se posicionan a favor o en contra de esta práctica. Así, Fray Juan Bermudo, aun mostrando algunas reservas, no se declaraba partidario de esta costumbre y señalaba lo siguiente:

Otra habilidad siento yo ser mucho mayor y mas difficultosa de poner en obra: la qual tambien es composicion de improviso y sin pensar...es echar remiendos que no se parezcan, es semejante al glosar coplas y alude, o parece al contrapunto forzoso²³.

Posteriormente, Bermudo hablaría de este arte con todo lujo de detalles, cuestión que nos confirma que glosar era una práctica habitual, en su caso aceptada con ciertas salvedades. Uno de los primeros en proponer ejemplos de improvisación fue Diego Ortiz en su *Tratado de Glosas*, donde escribe seis recercadas sobre “folías sobre la España” como ejemplo de cómo hay que embellecer la música²⁴.

Defensor de realizar variaciones es el teórico Tomás de Santa María, quien escribió un encomiable elogio del arte de la variación y de la glosa en particular, aunque en este caso lo aplique a los instrumentos de tecla²⁵. Cerone en su *Melopeo* incluye un “Libro Octavo en el cual se ponen las reglas para cantar glosado y de garganta”:

[...] las composiciones no caminan siempre de grado en sus partes [...] por esto será bien, para ganar la benevolencia de los oyentes; procuren de dar un gracioso acento a las Figuras. Que el compositor que las compuso, no dió obra a otra cosa mas que de ordirlas, según la conueniencia de las disposiciones harmónicas: pero el Cantor es tenido adornarlas según la propiedad de la letra. Por esso ha de saber que las dichas Notas, se acompañan con vnos acentos causados de algunas tardanças y sostentamientos de voz...²⁶.

22. Para conocer las destrezas requeridas para ser músico o maestro de capilla, véase Fiorentino, «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado».

23. Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, f. CXXVIr.

24. Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*.

25. Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasía*.

26. Cerone, *El melopeo y maestro*, 541-42.

Nos está diciendo que el compositor propone la obra como una estructura incompleta, solo con armonía, y que el cantor tiene que completarla mediante adornos y glosas. Cuando se trata de una composición con imitación nos indica que:

debe estar advertido el cantor; que cantando alguna fuerte de fuga o imitación, por no destruir la hermosa orden de las respuestas, que no se detener en figura ninguna; más cantarlas ha yguales, según que valen; digo sin ningún genero de ornamento; para que las dichas Fugas tengan su deuer: siendo cosa justa, que cada uno tenga lo suyo, y lo goce²⁷.

No debemos, pues, glosar o adornar con retardos las imitaciones, sino dejar espacio a las demás voces, no cantando todo fuerte. Además, nos recomienda que a la hora de glosar “el poco y bien es mas alabado que el mucho y mal”²⁸. En ocasiones, es el maestro de capilla el que tiene que mediar para poner orden en las glosas de los músicos para que la pieza no se convierta en un desconcierto. Reveladora en este aspecto es la conocida cita de Francisco de Guerrero para gobernar la capilla musical de la Catedral de Sevilla:

Primeramente que Rojas y López tañan siempre los tiples de las chirimías, y que guarden con mucho cuydado horden en glosar en sus lugares y tiempos, de manera que cuando el uno glosare el otro vaya con llaneza, aguardándose el uno al otro, porque glosando juntos se haçen disparates para tapar los oydos.

Ytem, que los mismos Rojas y López, cuando uviere cosa de cornetas, las tañan ellos guardando el mesmo horden cada uno, de moderarse en las glosas, esperándose el uno al otro, porque, como ya es dicho, glosar juntos es disonançia insufrible. Que Juan de Medina taña de ordinario el contralto, y dé lugar a los tiples, no turbándolos con exceder de la glosa que debe a contralto y que, quando el dicho Juan de Medina tañare solo el contralto por tiple con los sacabuches, se le dexa el campo abierto para hacer las galas y glosas que quisiere, que en este ynstrumento las sabe bien hacer²⁹.

En este mismo sentido, también Cerone advierte que:

Al nuevo discípulo que en todo caso dexa de glosar mientras otra parte glosa: que mas del agravio que se haze à la composición, haziendola parecer más dissonante que consonante, también se haze desplacer a su Compositor: de mas desto declarase tener poco respeto al que glosa primero; y quien no tiene respeto a otro

27. *Ibid.*, 458-549.

28. *Ibid.*, 549.

29. ACS, AACC, 1586-1587, ff. 46v-47r. Acuerdo tomado el 11 de julio de 1586.

descubrese por hombre villano y sin criança. Dexe pues acabar primero à quien esta en juego, y luego subintre y el à hazer la suya. Que si todos a un mismo tiempo quieren glosar (probalo y sentirlo has) parecerte ha de estar en una synagoga de Hebreos; ò entre una multitud de gansos y ansarones. Pero si las composiciones y sus Compositores no permiten que dos partes glosen juntamente, [¿]como permitiran despues que glosen todas quantas à vn tiempo? Con esto vemos y sentimos vnos vanos glosadores, los quales por punto de ambición (como á porfia) se mueven todos a vn mesmo tiempo a hazer desgracias en lugar de gracias. Y aueces para mostrarse mas valorosos, van tan apartados del Contrapunto contenido en la composicion (y por esto tan envueltos y embaraçados en las disonancias) que dan mala satisfacci3n, no solamente a los peritos de la profession, más assimesmo a los que no conocen ni saben, que sea Musica³⁰.

Vemos que es práctica habitual –mal considerada– que los músicos glosaran a la vez. Actualmente, es cada vez más frecuente que los instrumentistas glosen o adornen las melodías que acompañan fruto de la formación instrumental que reciben, sobre todo en cursos especializados. Sin embargo, no es habitual que nuestros actuales cantantes de polifonía adornen igual que lo hacen los ministriles. Esto se debe a que hay que hacerse una triple pregunta a la hora de improvisar: ¿qué, cuándo y cómo se improvisa? Tendríamos que valorar dónde vamos a introducir la improvisación, cómo la vamos a realizar y quién ornamenta en ese momento. Los editores no se atreven a publicar ediciones musicales con glosas propuestas, y los cantantes actuales no tienen experiencia en glosar, ya que no es algo que se enseñe en los conservatorios. Como resultado, casi ninguna interpretación musical con criterios historicistas responde fielmente a este aspecto que cambia por completo la obra. Estamos escuchando polifonía del siglo XVI sin que realmente se ajuste a la estética y práctica de su época³¹. Como solución a este problema solo hay dos caminos:

- el aprendizaje y práctica de los cantantes e instrumentistas de ejercicios de glosas basadas en tratados; aún estamos lejos de que esta práctica llegue de forma habitual incluso a los cursos de música antigua, donde no se suele desarrollar este tema
- la edición propia de la obra, donde se incluyan las glosas y adornos, de manera que los cantantes puedan así materializar la ejecución

30. Cerone, *El melopeo y maestro*, 550.

31. Al finalizar este Capítulo ofreceremos dos versiones de una misma obra: una respetando las notas de la fuente musical, y otra versión glosada. Es un buen ejercicio de comparación para poder hacernos una idea de lo que supone este apartado importante en la interpretación de la polifonía. Ver notas a pie n.º 123 y n.º 124.

Esta última elección supondría una estandarización de la obra que iría en contra del principio de flexibilidad e improvisación propio de este repertorio y de su interpretación.

A veces tendremos que tomar decisiones entre lo que nos dicen los tratados y lo que se hacía en la práctica. Y es que los tratados son también una manera de enmendar ciertas prácticas habituales que se consideraban malas:

[...] guárdese el Cantor discreto de no hacer en el fin del canto lo que muchos hazen: los quales sacan tan grande cantidad de glosas y flores, que todo quieren mostrar en el fin, dexando el medio vazio y muerto³².

Mas porque el cantar con accentos y affectacion, es una manera deleytosa y dulce, faltame aduertir a los Maestros, que en el enseña estos accentos y estas gracias, esten aduertidos de moderar a sus discípulos no lo hagan tan amenudo, que vengan a hazerlos casi siempre. Que assi como el endemasiado dulce echa a perder los preciosos mangiars: assi tantas afectaciones y tantas glosas (aunque delayten muy mucho el oydo) hazen fastidio, y no agradan siempre³³.

A esto le sumamos la práctica ya vista anteriormente de glosar varios a la vez. ¿Qué sería entonces lo históricamente más correcto? ¿Hacer muchas glosas, y varios músicos a la vez, como según las fuentes “hacían muchos”? ¿O hacerles caso a las recomendaciones de los teóricos? Lo más apropiado sería ser valiente y proponer ambas cosas: una versión reglada con glosas, y otra dejando que los músicos tengan más libertad, aun arriesgándonos a que la audiencia quede incómoda con la propuesta interpretativa. De cualquier manera, invitamos a los ejecutantes y especialistas a que sus propuestas interpretativas contengan glosas y adornos, como era habitual en la época, para que realmente nos acerquemos a una reconstrucción sonora más parecida a lo históricamente real. En conclusión:

- se glosaba mucho, tanto por ministriles como por cantantes
- se glosaba a la vez
- se intentaba enmendar estas prácticas
- se pedía que al principio de las fugas no se glosara
- se glosaban muchas notas en “el fin del canto”

32. Cerone, *El melopeo y maestro*, 550.

33. *Ibid.*, 542.

6.1.5. La voz

La polifonía religiosa del siglo XVI es sustancialmente vocal, ya que lo más importante es el texto, como forma de liturgia y elemento intrínseco e indisoluble del ritual religioso. Los instrumentos son un mero acompañamiento de la voz como refuerzo de las cuerdas, y en caso de necesidad, como reemplazo de alguna de las voces. Es por ello por lo que la interpretación de este tipo de polifonía realizada solo con un grupo instrumental, sin voces, creo que es un error. Es cierto que conforme avanza el siglo XVI empieza a ser habitual que haya ciertas secciones de algunas obras que se interpretan instrumentalmente –como puede ser el *Christe Eleison*, dentro del *Kyrie*–; pero el texto no debía perderse, por lo que se solía rezar “por lo bajo” de la música. Vamos a ocuparnos de este apartado que, como veremos, no está exento de polémica.

6.1.5.1. Pronunciación y técnica

El tema de la pronunciación del latín en el siglo XVI para aplicarlo a la interpretación de la polifonía en la actualidad es incómodo, ya que todo el mundo sabe que no se hacía “a la italiana”, pero todo el mundo lo hace. En general podemos distinguir el uso de tres tipos de latín, que se daban a la vez y que explica Estrada Ramiro en su artículo, que se centra en la pronunciación del latín en los grupos músico-vocales. Este autor explica que el latín

evoluciona hacia las lenguas modernas romances. Éste era el latín hablado, o vulgar. A la vez quedó un latín literario, cultivado por personas cultas, continuado por los científicos y humanistas hasta el siglo XVIII y parte del XIX en todo tipo de redacciones académicas (también retomado literariamente con gran nivel desde el Renacimiento), y otro latín, vivo en el uso durante toda la Edad Media, rezado, cantado, en el que se escribieron nuevas estrofas de cantos hasta el final de la Edad Media, el latín eclesiástico, que no se mantiene el mismo siempre, pues los escritores de la Edad Media escriben de una manera distinta a la de los del Renacimiento, y a su vez éstos distan bastante de los redactores de las actas de los concilios Vaticano I y II³⁴.

Si vamos a un caso práctico de reconstrucción musical, para escoger la pronunciación del texto en latín habría pues tres posibilidades:

34. Estrada Ramiro, «Pronunciación de los textos latinos puestos en música», 65.

- a. Pronunciación clásica del latín: no se usa. Fruto del espíritu universal y humanista del Renacimiento, los hombres cultos tienen la inquietud de recuperar el latín como la lengua franca que había sido hasta la Edad Media. Comienzan a surgir tratados para su restitución y para unificar la pronunciación³⁵. De ahí que también se le llame pronunciación restituta.
- b. Pronunciación española del latín: es muy poco utilizada. Según Erasmo era la más cercana a la pronunciación clásica. Hay que señalar que la pronunciación también siguió las pautas evolutivas de cada área. Por eso tiene la dificultad añadida de que, hasta el siglo XVI, se pronunciaban de forma distinta algunas consonantes, como la h –inicial aspirada– la j, g, c –ante los fonemas e, i.
- c. Pronunciación italiana del latín: la más utilizada. También se conoce como pronunciación romana o eclesiástica. No podemos olvidar que el latín fue la lengua oficial del Imperio Romano de Occidente desde la adopción de la religión cristiana hasta la actualidad. Pero la pronunciación italiana del latín no empezó a aceptarse hasta principios del siglo XX por iniciativa del Vaticano.

Tras el Cisma de Occidente –1380-1417– la sede papal se establece en Roma, que extenderá definitivamente la pronunciación italiana del idioma oficial de la Iglesia romana. Esto hace que en muchos sitios de Europa se empiece a hablar en el ámbito eclesiástico la pronunciación italianizada del latín. Pero, además, es una pronunciación que ha ido cambiando. Como señala Alfonso Traina, “no existe una sola pronunciación del latín, o sea, de una lengua que tiene veinticinco siglos de historia. Ha ido cambiando en el tiempo y en el espacio”³⁶. Vemos, pues, que la pronunciación italiana en la España del siglo XVI es históricamente errónea, tanto en la polifonía como en el canto llano. Pero más erróneo, aún si cabe, es la mezcolanza de pronunciaciones que encontramos en diversas interpretaciones sin ningún tipo de criterio. ¿Qué debemos hacer con la pronunciación? Recojo las palabras de Estrada Ramiro para elegir la mejor opción si queremos tener conciencia histórica:

35. Los más célebres son Nebrija y Erasmo, autores principales de la restitución de la lengua latina sobre pronunciación con sus respectivos tratados: Antonio de Nebrija, *Introductiones latinae* (Salamanca, 1481). Erasmus Rotterdam von, *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione* (Colonia, 1528).

36. Alfonso Traina, *L'alfabeto e la pronunzia del latino* (Bologna: R. Pàtron, 2002), 46.

Con un criterio histórico se puede adoptar una convención que no resulte demasiado arbitraria: Las obras de Tomás Luis de Victoria compuestas para el entorno español deberían seguir la pronunciación del latín a la española a partir del siglo XVI, y las compuestas en Roma para su utilización allí, podrían seguir la pronunciación del latín a la italiana³⁷.

Como el fin de este estudio es ser útil, me permito citar parte del artículo de Estrada Ramiro para despejar dudas fonéticas de esta pronunciación española del latín:

Los diptongos monoptongan, así ae, oe, suenan [e]

[θ] sonido interdental fricativo sordo, de las sílabas za, ce en cast. taza, cena

[ts] sonido alveolar africado sordo, como zz en it. ragazzo, y z en al. zeit

[l-l], doble l, como en francés e italiano.

[y] sonido palatal africado sonoro, y en cast. yo, reyes; y en ing. yard; g en it. àngelo

[ch] sonido palatal africado sordo, ch en cast. chopo, tx en vasc. etxea; en las sílabas it. ce, ci, en cena, ciao

[k] velar oclusiva sorda, como en cast. casa

[x] sonido velar fricativo sordo, como cast. ja, gi, en jarra, gigante³⁸

Ofrecemos también un práctico cuadro del mismo artículo citado, donde se resumen los tres tipos de pronunciación y que de forma rápida despejarán muchas dudas sobre este tema (véase Apéndice 12).

6.1.5.2. Tipos de voces

a. Los mozos de coro, cantorricos, seises y tiples. Cuatro formas distintas para referirse a la voz más aguda de la capilla. Generalmente son los niños que están bajo la custodia y tutoría del maestro de capilla. Este se encarga de su educación y formación como músicos profesionales. Ellos son los encargados de cantar la voz más aguda o *superior* de las piezas polifónicas. Se llamaban seises por ser seis el número que conformaban en una capilla normal, pero su número podía oscilar entre cuatro a diez. Si la voz superior la hacía un adulto –cantando de falsete– se le solía referir como tiple. Actualmente, el uso de sopranos está generalizado, ante la dificultad de encontrar niños con la preparación adecuada para

37. Estrada Ramiro, «Pronunciación de los textos latinos puestos en música», 86.

38. *Ibid.*

llevar a cabo interpretaciones de polifonía con la suficiente calidad –debido a su dificultad–. También estaba la posibilidad de contar con uno o dos “capones” –*castrati* en italiano–. Estos eran muy valorados y gozaban de gran prestigio, por lo que se solían dejar seducir por contratos más beneficiosos en el creciente campo de la ópera. No es frecuente encontrar en España interpretaciones con estas voces infantiles cantando de tiples. Esto sería lo más correcto, ya que, en la polifonía religiosa, las mujeres no cantaban. Pero ante la imposibilidad –o comodidad– se opta por voz de soprano. Además, es más fácil encontrar tiples que se han especializado en este tipo de repertorio y con una formación musical mucho más sólida. Pocos caen en la cuenta, al escuchar la mayoría de las interpretaciones que hay en el mercado, que originariamente esa voz la cantaban niños.

b. Los eunucos. La castración era una práctica que consistía en preservar la voz blanca del niño antes de la pubertad mediante la extirpación de los genitales. Esta práctica se prohibió a finales del siglo XIX. En España eran llamados capones y en Italia *castrati*. Hoy en día es un timbre perdido. Existen los sopranistas –hombres con timbre de soprano, más agudo que el contratenor– y están más especializados en repertorio barroco. Siguen careciendo de esa portentosa resonancia en las notas graves que sí podía desarrollar un castrado. Ser castrado no era una norma general, ya que eran elegidos solo unos pocos para conservar una voz maravillosa que se perdería con el desarrollo natural de la pubertad. El cuerpo adulto y una capacidad torácica excepcional hacen del castrado una máquina de cantar sin igual; las notas agudas necesitan menos aire para ser emitidas y podían mantenerlas durante largo tiempo. Arturo Reverter afirma lo siguiente:

Contratenor soprano o agudo –sopranista–: “desarrolla la voz en lo más alto”. En su día sería suplantado por el castrato soprano. Son voces claras, ligeras. Sus poseedores atienden hoy por el nombre de sopranistas. Con frecuencia alcanzan notas muy elevadas, incluso el si 4 o el do 5, pero con un sonido estridente, poco agradable, y perfilan con habilidad las agilidades. Tienen sin duda, de natura, una especial disposición para emitir esas sonoridades singularmente agudas, puede ser que por una suerte de atrofia de la laringe, lo que determina que sean individuos que tienen, incluso hablando, voz de mujer. Pero en caso contrario, si al hablar emiten un timbre varonil, está claro que ese colorido femenino que obtienen al cantar, deriva de un tratamiento muy específico de su técnica³⁹.

39. Arturo Reverter, *El arte del canto. El misterio de la voz revelado*, 2ª reimp., Libros singulares 547 (Madrid:

España fue una gran “fábrica” de cantantes “evirados” que exportaba a toda Europa. Según Gregori, hubo presencia de cantores castrados de origen español en centros musicales de muchísima importancia por toda Italia y por Europa. Aunque el centro que recogió un mayor número de cantores castrados de origen hispánico durante todo el siglo XVI, fue la Capilla Pontificia de Roma, hasta el punto de la desaparición de los “pueri cantores” –en 1441– en favor de los capones españoles⁴⁰.

c. Los falsetistas o contratenores. Son muy apreciados en la actualidad; basan su técnica en el falsete, por lo que su voz no es natural, si bien es lo más parecido actualmente al timbre de los antiguos eunucos. Para conocer las características de este tipo de voz, nos apoyamos en la siguiente descripción de Reverter:

***Contratenor.** Es una voz masculina que se apoya fundamentalmente en una ampliación de la resonancia de cabeza. Una voz de hombre más aguda que la voz de tenor; situada en el registro de la contralto. Se tiende a aplicar el nombre a cualquier voz masculina siempre que sea más elevada que la de tenor; lo que no es correcto [...]. Incluso entre los contratenores, por decirlo así, puros, hay diferencias sutiles.*

[...] El sonido de la voz de contratenor es el resultado de un trabajo sobre las frecuencias agudas de su registro de cabeza. Es en realidad una voz de falsete y en este sentido sus poseedores podrían, y pueden, ser denominados falsetistas, sin duda artificiales. Desde el punto de vista tímbrico se sitúa entre la soprano y la contralto femeninas. Su espectro es más bien claro, penetrante, dotado de pureza instrumental. A nota igual, la voz de un contratenor, o como a veces se le ha llamado, un contralto masculino, es más aguda, más clara, que la de una contralto femenina; lo que evidentemente, por matización de color, tiene una incidencia determinante sobre el repertorio a solo, la polifonía y la armonía⁴¹.

El continuo y creciente interés por estas voces durante el siglo XX ha derivado en un encumbramiento de estos cantores, muy solicitados tanto en grupos de cámara como a nivel solista. La mayoría de ellos se forman en centro especializados de música antigua –La Haya, Schola Cantorum de Basilea o ESMUC– siendo muy raro que estas voces

Alianza, 2010), cap. IX.

40. Josep Maria Gregori, «Falsetista y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de cantus y altus en el tránsito del Renacimiento al Barroco», *Revista de Musicología*, 16, n.º 5 (1993): 67, <https://doi.org/10.2307/20796892>.

41. Reverter, *El arte del canto. El misterio de la voz revalado*, cap. IX.

salgan de los conservatorios. Síntoma de su actualidad es la reciente publicación de Aguilar Rancel, que ofrece un recorrido histórico, procede a su clasificación, nos sumerge en la técnica vocal y destaca su importancia en el movimiento historicista para terminar con su gran importancia actual en la música más contemporánea⁴².

d. Los tenores. Es –junto con las sopranos/tiples– la voz más desvirtuada, debido a la formación lírica que reciben a través de las academias y conservatorios modernos. En estos centros, la técnica enseñada es casi exclusivamente *belcantista*, de tradición decimonónica. Es difícil encontrar hoy día tenores con una técnica más natural y no vibrada que estén especializados en la interpretación de este tipo de repertorio. Poco a poco emanan cantantes que han estudiado canto histórico a través de los grandes centros europeos de formación especializados en música antigua –como los citados anteriormente–.

e. Los bajos. Debió ser la voz más complicada de cubrir; esto se deduce de la importancia que dentro de los ministriles tenía el bajón, que era una de las plazas más apreciadas. España no es un país de voces muy graves, seguramente por las peculiaridades de nuestra lengua. Muchas de las partituras cantadas a cuatro voces tienen la melodía del bajo eminentemente instrumental, con difíciles saltos para la entonación del cantante y con pasajes de coloraturas que hacen pensar que se escribió para un instrumento al faltar las voces graves.

6.1.5.3. Técnica de canto

Este apartado, dedicado a la forma o estilo de cantar, puede ser el que más controversias desate. No es fácil hacer una reconstrucción del panorama sonoro, dado que la técnica de canto ha evolucionado mucho y a que las fuentes utilizadas en este apartado son escasas y deben ser interpretadas. No existen tampoco centros pedagógicos donde se impartan técnicas de canto histórico orientadas a cantar en una capilla musical, siguiendo las tradiciones renacentistas; más bien están orientadas a repertorio solista.

Subyace un problema histórico de fondo; y es que en España se perdió la tradición musical de las capillas catedralicias, especialmente tras la desamortización de Mendizábal –en 1836–,

42. Miguel Ángel Aguilar Rancel, *El contratenor: historia y presente de una tipología vocal* (Madrid: Akal, 2022).

y la inveterada transmisión de sus usos y costumbres de forma oral se vio interrumpida. Las catedrales se quedaron sin música durante toda la primera mitad del siglo XX. Además, las primeras interpretaciones y grabaciones discográficas sobre el patrimonio musical español del Renacimiento fueron realizadas por grupos ingleses. Poco a poco fuimos conociendo nuestro patrimonio a través de estéticas anglosajonas, con sus coros de numerosos niños formados en los *colleges*, muchos de los cuales no habían interrumpido su tradición coral litúrgica, como sí ocurrió en España. Esta tradición se basa en coros *a cappella* o con órgano y un gran número de voces y no sigue criterios historicistas. Esto hizo que nos acostumbráramos a escuchar polifonía española de una forma desvirtuada, con un sonido muy idealizado, transparente y totalmente alejado de lo que realmente fue una capilla catedralicia española.

Las fuentes documentales que nos dan más información sobre cómo se cantaba son los tratados de los teóricos y las actas capitulares. En ellas se contienen los exámenes al puesto de cantor y describen cómo es el proceso. Así, tratados como el de Cerone nos hablan de dos conceptos que se repiten en otras fuentes: “cantar rezio” y “cantar de garganta”.

*Al fin que todas las obras sean bien cantadas en quanto à la cantidad de la boz que se deue pronunciar, quiero advertir que cantándose en las yglesias, ò en lugares a donde conuenga cantar **ú llena boz y muy rezio**, han de intonar los Cantores los puntos ò figuras con justa fuerça y muy vehemente: Mas que por esso no sean tan forçadas, que les acompañen, y se conozca la fatiga. Mas habiendose de cantar con baxa y sumissa boz, las partes sean de vnir proporcionadamente; y entonces muestran de ser bien vnidas y proporcionadas, todas vezes que la vna no sobrepuje à la otra, y cantando no se hacen sentir de los vezinos: porque quien canta **tan rezio** y tan gallardo, se puede poner en el numero de los aldeanos, teniendo gusto y deleyte de gritar à do los demas cerca de dezir baxo. Adonde yo para corregir à vno que me dixo vna vez cantando conmigo, que dixesse más **rezio**, que no me sentia; le respondí que si el dixera mas baxo, facilmente me entendiera y que en semejante occasion, no era yo acostumbrado **cantar mas rezio** de lo que cantaua. Desta manera, con hacer mi excusa, encubiertamente le respondi, y le hize conocer el error que cometia en el cantar, cantando fuera de Choro, pues no cantaua con el oido; que el perfecto cantante mas canta con la oreja, que con la boca: porquanto la oreja es el freno, y es la rienda con que se han de guiar y domar los impetus y furias de la voz, la qual tambien es comun à los frutos⁴³.*

43. Cerone, *El melopeo y maestro*, 70.

Cerone explica que cada voz tiene su espacio, y que es fundamental escuchar la voz de los otros cantores. En este sentido va también Maffei cuando dice que “la novena [regla] que trate de conversar con los que cantan con mucha gracia y facilidad, porque al oírlos, quedan en la memoria ideas que nos pueden ser de gran ayuda. La décima [regla] que repitan este ejercicio muchísimas veces”⁴⁴. Zacconi distingue entre tres tipos de voz: la voz de cabeza –falsetistas–, la de pecho –tenor y bajo– y un tercer tipo de voz, media –mitad de cabeza y mitad de pecho–⁴⁵. También explica cómo cantar con el pecho y la garganta:

*Se necesitan dos cosas para el que desea asumir esta profesión: el pecho y la garganta. El pecho para poder conducir hasta el final una gran cantidad, un gran número de notas. Y por otro lado la garganta para poder expresarlas fácilmente*⁴⁶.

Cerone nos instruye en el “modo de cantar las figuras con mayor viueza y mayor fuerza”⁴⁷, y también nos habla de que hay dos cosas que se requieren para cantar de garganta:

*fuerza de pecho y disposición de garganta: fuerza de pecho para poder conducir a término justo una semejante cantidad, y un tanto el número de figuras: y disposición de garganta para poderlas pronunciar fácilmente y sin trabajo. Porque muchos no teniendo fuerza de pecho, en cuatro figuras conuienen interromper sus diseños, o con interrompido medio acaban los demás, y otros por defecto de garganta, no sueltan las figuras tan rezió (es a saber no las pronuncian están especificadas y claras) que sea conocida por glosa*⁴⁸.

Nos advierte que el final de las cláusulas ha de ser con voz viva y resonante:

*si guarden de no pronunciar la final de las cláusulas debilitada, enferma y casi muerta, como hacen algunos muy afeminados: los cuales imaginando hacerla muy dulce y muy galana, hacerla tan disforme y tan fea, que hacen atapar las orejas a los circunstantes por no la sentir*⁴⁹.

44. “La nona, che uoglia conuersare con quelli, che con molta leggiadria cantano di gorga, perch’ il sentire, lescia nella memoria una certa immagine et idea, la quale porge auto non picciolo. La decima è che debba fare queste essercitio espessissime fiata...” Maffei, *Discorso della voce*, 35.

45. Zacconi, *Prattica di musica*, 77.

46. “Due cose sono necessarie per chi vuole intraprendere questa professione: il petto e la gola. Il baule per poter portare fino alla fine una grande quantità, un gran numero di banconote. E d'altra parte la gola per poterli esprimere con facilità”. *Ibid.*, 78.

47. Cerone, *El melopeo y maestro*, 543.

48. *Ibid.*, 548.

49. *Ibid.*

Podemos traducir que los finales deban ser fuertes y resonantes. También habla de la importancia de que se entienda el texto:

Este atento el discreto Cantor en el pronunciar de las palabras de pronunciarlas claras, e inteligibles, y de nunca dezir vna cosa por otra: después aduierda de no replicar vna palabra si ay no esta puesto el inicio de la replica, ò repeticion, que es el que se puso y declarò. Y de ninguna manera de hazer lo que muchos hazen, y es que rompen las palabras, y assi quebradas las repiten; que en esto diera indicio de mucha ignorancia: [...] Tambien ha de estar aduertido de pronunciar bien y distintamente la postrera vocal de la palabra, quando en la mesma letra ò vocal comienza la palabra que se sigue, diziendo claramente⁵⁰.

Nos explica que cuando un cantor se encuentra entre cantores que no conoce

ocupa todo en glosar, echando lo resto de quanto sabe, no solamente es digno de reprehension por forçarse hazerlos creer que sabe algo: más assimesmo haze cosa para recibir della verguença y deshonra. [...] Más con prudencia y mucho auiso están escuchando a los demás para sentir lo que ellos hazen; siendo que en todo lugar y à todo tiempo pueda el hombre de [a]prender⁵¹.

Advierte también al maestro y lo señala como el culpable de muchos de los defectos de sus discípulos:

[...] solamente advierto al maestro que sea curioso en el enseñar, y tengan modo y manera de enseñar: ya los que cantan digales con que manera ande estar en pie; que no esten siempre derechos sin mouerse a manera de pilares, que no hagan meneos con el cuerpo, ni con la cabezça, ni con los pies; ni hagan viajes con la boca, ni con el rostro; que el cantar sea claro y distinto, no mezclando ni cantando entre dientes las palabras, las quales se han de poner debaxo del punto donde estan escritas, segun la voluntad del compositor, y no han de estar en albedrio de todos⁵².

Asimismo, Cerone nos da señales y consignas en torno a la colocación del cantante: que esté relajado, pero a su vez no se mueva la cabeza, y también hace referencia a que la boca debe estar abierta, sin cantar las palabras entre dientes. Hace alusión a la correcta colocación del texto por parte del cantante para que respete la voluntad del compositor y no coloque la letra donde le parezca. En la postura correcta y en la idea de no moverse hacen también hincapié Bermudo y Maffei:

50. *Ibid.*, 70.

51. *Ibid.*, 549.

52. *Ibid.*, 70.

Es gran dolor dezir la poca reuerencia de algunos. Vnos menean la cabeça, y son los dados de vanos: otros todo el cuerpo, y pierden la grauedad: otros hazen gestos con la boca, y mas parecen ximios: que hombres⁵³.

La cuarta [regla] es que el cantante no debe hacer movimiento alguno con ninguna parte del cuerpo [...] porque resultan ridículos ... La quinta regla es que debe tener un espejo frente a sus ojos, de tal manera que, mirándose en el, se de cuenta de cualquier expresión fea que hiciera al cantar [...]⁵⁴

Curiosamente este estilo de canto “rezo” no debió ser exclusivo del ámbito hispano e italiano, sino que en el inglés también encontramos fuentes que nos dan pistas de esta forma de interpretación. Así, Roger North, en un manuscrito de 1697, señala lo siguiente:

Por lo tanto, en cuanto a la práctica, haría que me enseñaran una voz o una mano [en el caso del violín], primero para prolongar un sonido largo, verdadero, constante y fuerte, cuanto más fuerte y áspero, mejor; porque esto adquirirá el hábito de llenar y dar cuerpo al sonido, que de lo contrario será suave y débil, como en aquellos que llegan a cantar en la madurez, cuando los órganos de la voz están rígidos e intratables [...]. Estos sientan una buena base, cuya aspereza y estridencia se suavizarán con el tiempo⁵⁵.

A la luz de las fuentes documentales y la investigación de la musicología —especialmente en las dos últimas décadas del siglo XX y hasta nuestros días—, se ha ido revelando que el paisaje sonoro de nuestras capillas musicales dista mucho de las interpretaciones inglesas —y sus copias ibéricas—. Poco a poco se va abriendo nuevas vías de investigación y encontramos propuestas basadas en las voces de tradición oral que interpretan polifonía con técnicas y timbres que se acercan a los cantos populares, más naturales, abiertos y llenos de armónicos⁵⁶. Toman como modelo la sonoridad de emisiones más abiertas y nasales de los cantos de Georgia, Bulgaria,

53. Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, f. XVII.

54. “La quarta è, che non había à far mouimiento alcuno altraparte del corpo, debbiamo parere brutti à gli altri. [...] La quinta regola è, che debbia tenere uno speccio inanza à gli occhi, accioche mirando in esso, sia ausato di qualsivoglia acento brutto che quando canta facesse”. Maffei, *Discorso della voce*, 34.

55. “Therefore as to the pratique, I would have a voice or hand taught, first to prolate a long, true, stedly and strong sound, the louder and harsher the better; for that will obtain an habit, of filling and giving a body to the sound, which else will be faint and weak, as in those who come to sing at maturity of years, when the organs of the voice are stiff and intractable [...]. These lay a good foundation, the roughness and harshness of which will soften in time”. Roger North, «As to Musick», en *Notes of me*, ed. Peter Millard (Toronto: University of Toronto Press, 2000), 149.

56. Video 6: Como ejemplo proponemos ver el video con una propuesta interpretativa de *reconstrucción de un oficio litúrgico* llevada a cabo en el Festival Música Antigua FeMAUB en 2019 a cargo de la Capella Prolationum y La Danserye. 9 La Loma TV. “Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza 2019 - Capella Prolationum y Ensemble La Danserye [Reconstrucción de un oficio litúrgico]”. <https://www.youtube.com/watch?v=2Duj2g-g0BU>.

Córcega o algunas regiones de Italia, lugares donde este estilo de canto ha sobrevivido en la música popular⁵⁷.

6.1.5.4. El vibrato en el canto histórico del siglo XVI

Vibrato, como tal, es una palabra que no aparece hasta el siglo XIX y, por tanto, hay que buscar con cuidado en las fuentes documentales referencias de lo que puede ser equivalente a este concepto. Zacconi, por ejemplo, utiliza la palabra *tremolo*. Nos dice que “el tremolo en música no es necesario, pero que cuando es usado, esto no solo demuestra sinceridad y pasión, sino que también embellece las canciones”⁵⁸. Además, afirma que la voz temblada es la verdadera puerta de entrada para cantar disminuciones. Debe ser leve y agradable, pues si es exagerado y forzado, cansa y molesta; su naturaleza es tal que, una vez que se usa, debe usarse siempre para que su uso se convierta en hábito. Por tanto, Zacconi admite el vibrato en favor de la belleza y la expresión. Luigi Zenobi detalla las habilidades del “músico perfecto” y habla de diversos ornamentos que deben usarse de forma general: *trillo*, *tremolo*, *ondeggiamento* y *esclamazione*. Este último lo menciona en el caso del cantante soprano, diciendo que el soprano debe tener un movimiento ondulante de la voz⁵⁹. El compositor alemán Georg Quitschreiber (1569-1638) sentencia que *tremula voce optime canitur* –con una voz ondulada se canta mejor–⁶⁰. E incluso

57. Video 17: En este peculiar *Canto a tenore* de los pastores italianos, se muestra las reminiscencias de un fabordón a octava y quinta para dar soporte armónico a la canción tradicional que adorna la melodía con floreos. UNESCO. “Canto a tenore, Sardinian Pastoral Songs”. Video de YouTube, 3:40. Publicado el 28 de septiembre de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=cWVCMvbGcPA>.

58. “Il tremolo nella musica non è necessario; ma facendolo oltra che dimostra sincerità, e ardire; abbellisce le cantilene...” Zacconi, *Prattica di musica*, f. 55r. “E per non lasciare in questa materia che dire, e per il zelo grande, & voglia che io ho di giovar al cantore dico ancora, che il tremolo, cioè la voce tremante è la vera porta d’intrar dentro a passaggi, e d’impatronirsi delle gorgie perche con più facilità se ne vā la Nave quando che prima è mossa; che quando nel principio la si vuol muovere: & il saltatore meglio salta, se prima che salta se promove al salto. Questo tremolo deve essere succinto, e vago; perché l’ingordo e forzato tedia, e fastidisce: Ed è di natura tale che usandolo, sempre usar si deve; accioché l’uso si converti in habito; perché quel continuo muover di voce aiuta, e volentieri spinge la mossa delle gorge, e facilita mirabilmente i principij de passaggi: Questa mossa che io dico non deve essere se non con giusta fretta, ma gagliarda, & vehemente.” *Ibid.* f. 60r

59. Bonnie Blackburn y Edward Lowinsky, «Luigi Zenobi and His Letter on The Perfect Musician», *Studi Musicali*, 22 (1993): 61-114.

60. Quitschreiber, *De Canendi elegantia*, f. 2v.

Praetorius, en un capítulo de su tratado dedicado a los niños cantores, afirma que “los requisitos son estos: que un cantante primero tenga una voz bella, dulce y temblorosa”⁶¹.

Por el contrario, otras fuentes no están a favor del uso del vibrato en la voz de los cantantes. En 1512, Václav Philomathes habla de “cantar como un ruiñeñor”, desde el fondo de la garganta, pero advierte contra una *lingua vibrante*⁶². Hermann Finck, en el libro V de su tratado *Practica Musica* (1556), nos habla sobre los defectos en los cantantes, especialmente “las bocas torcidas y abiertas de par en par, las cabezas echadas hacia atrás y temblando, y la vociferación salvaje”⁶³. El compositor y teórico Christoph Bernhard es contrario a esta práctica y la relaciona con los cantantes ancianos que ya no pueden sostener su voz:

*Es un vicio que no se aplica a los viejos cantantes como un arte, sino que les aparece porque ya no pueden retener su voz. Pero si quieres más pruebas de la maldad del trémulo, escucha a un viejo trémulo cuando canta solo; De esta manera podrá juzgar por qué el trémulo no es utilizado por los cantantes más ilustres*⁶⁴.

Gaffurius relaciona el sonido del trémulo con el de las cabras: “dicen que algunos italianos, como los genoveses y los que residen en aquella costa, balan como cabras.”⁶⁵. Y un poco más tarde, en 1695, Roger North describe de forma pedagógica, mediante dibujos de líneas –véase Ilustración I–, los distintos tipos de voces en sus escritos sobre cómo adiestrar la voz. Distingue tres tipos de voz, según el nivel del alumno:

61. “Die Requisita sind diese: daß ein Sänger erstlich eine schöne liebliche zittern- und bebende Stimme”. Praetorius, *Syntagma Musicum*, III: 229-30.

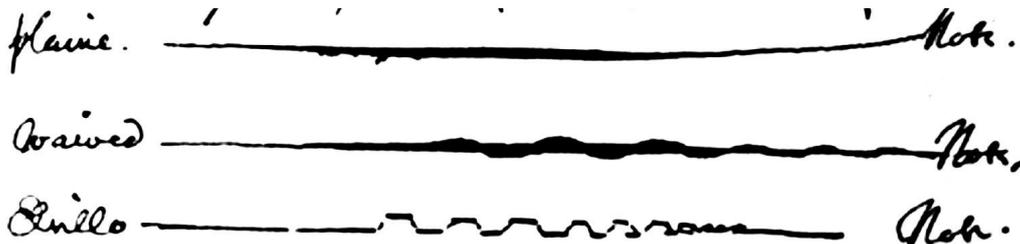
62. Devin Iler, «Václav Philomathes’ Musicorum Libri Quattuor (1512): Translation, Commentary, and Contextualization» (Tesis Doctoral, University of North Texas, 2015).

63. “ore distorto & hiante, capite resupino & fibrato, barbarica vociferatione”. F. E. Kirby, «Hermann Finck on Methods of Performance», *Music & Letters*, 42, n.º 3 (1961): 212-20.

64. “...ein vitium ist, welches bey den alten Sängern nicht als eine Kunst angebracht wird, sondern sich selbst einschleicht, weil selbige nicht mehr die Stimme festzuhalten vermögen. Wer aber mehr Zeugniß begehret vom Übelstande des tremulo, der höre einen alten tremulirenden zu, wenn selbiger alleine singet; so wird er urteilen können, warum das Tremulum von den vornehmsten Sängern nicht gebraucht wird”. Christoph Bernhard, «Von Der Singe-Kunst Oder Manier (ca. 1650)», trad. Sion M. Honea, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in Der Fassung Seines Schülers Christoph Bernhard*, 1963, 31.

“...no se aplica como arte a los viejos cantores, sino que se cuela porque ya no pueden contener la voz. Pero quien desee más testimonio de la maldad del trémulo, que escuche a un viejo cantante trémulo cuando canta solo; entonces podrá juzgar por qué el trémulo no es usado por los más ilustres cantores...”.

65. “Italorum nonnullos ut genuenses et qui ad eorum littora resident caprizare ferunt”. Gaffurius, *Theorica musicae*, f. 5.

Ilustración I. Dibujos sobre la voz. Roger North en *Notes of me* (ca. 1695), 149.

- Voz plena –*plaine*–: comienza con un sonido suave, y va aumentando progresivamente hasta tener intensidad para después de crecer de nuevo hasta desaparecer.
- Nota ondulada –*waived*–: se compone de una ondulación sutil y lenta, como la que suelen usar las trompetas cuando el instrumento se ve un poco agitado con el aire de su propio sonido, pero no tanto como para llegar a variar la nota, que debe mantenerse religiosamente en su lugar, como una columna en su base, sin el mínimo deterioro de la afinación.
- Trillo: vuelve a parecer este concepto; es evidente en el dibujo que la diferencia entre las notas y su afinación es notable⁶⁶.

Otras fuentes históricas que arrojan luz sobre el vibrato en la voz de los cantantes y que hay tener en cuenta están en el campo de la organería. Y es que desde comienzos del siglo XVI se da un rápido desarrollo en los registros de los órganos que imitan la voz humana⁶⁷. Es curioso cómo se inventan técnicas de “desafinación” de los tubos para que oscile la nota o incluso sistemas para que el aire fluctúe y aparezca un batido u ondulación en el sonido. Así, aparece en Italia registro como el *fiffaro* o *voce humana*, de sonido flautado. El registro de lengüeta *vox humana* se recomendaba ser usado junto con el registro *temblante*, y era usado para hacer solos. En 1636 Mersenne en su tratado nos explica que “se obtendrá un temblante perfecto si no se modifica

66. “Then next I would have them learn to fill, and soften a sound, as shades in needlework, insensatim, so as to be like also a gust of wind, which begins with a soft air, and fills by degrees to a strength as makes all bend, and then softens away againe into a temper, and so vanish. And after this to superinduce a gentle and slow wavering, not into a trill, upon the swelling the note; such as trumpetts use, as if the instrument were a little shaken with the wind of its own sound, but not so as to vary the tone, which must be religiously held to its place, like a pillar on its base, without the least loss of the accord. This waving of the note is not to be described but by example. But as wee often use odd similes to express our meaning and help the imagination, take these images of sound by lines, which represent the humour of sound judiciously managed. The latter is the trill, which, as you see, breaking the tone and mixing with another, is dangerous for a scollar to meddle with, till he hath the mastery of the sound, else it will make him apt to loose the principall tone; and that spoiles all”. North, «As to Musick», 149.

67. Lisandro Abadie, «Vocal Undulations And The Vox Humana Organ Stop», *Vox Humana*, 2019, <https://www.voxhumanajournal.com/abadie2019.html>.

mucho el sonido de los tubos [...] Y si bate de manera que los registros del órgano imiten el temblor de las voces humanas”⁶⁸.

Podemos concluir que los registros de los órganos creados para imitar la voz de los cantantes debían tener una ondulación para imitar a un buen cantante. Nos queda la duda de si los conceptos *ondeggiamento*, *tremolo* o *trillo*, que aparecen en las fuentes, se refieren a algún tipo de adorno realizado por el cantante o si, por el contrario, es una cualidad intrínseca de la voz. Lo que sí parece que queda claro es que el vibrato, nos guste o no, se daba en algunos cantantes del siglo XVI y que era del agrado de muchos. Lo que parece también generalizado es que es considerado cualidad del buen cantante, pero no se especifica si su uso en un conjunto de cantantes a la vez era lo habitual o no.

6.1.5.5. Conclusiones sobre la voz

Con todo lo expuesto hasta ahora, y una vez revisadas las fuentes documentales, podemos concluir algunos aspectos sobre la técnica de la voz:

- a. La reconstrucción del modelo sonoro de una capilla del siglo XVI es una labor que queda aún por hacer
- b. La voz de tiple la deben hacer niños –seis como número ideal– que también pueden ir acompañados de una o dos voces adultas –tiples o falsetistas–
- c. Cantar polifonía con un gran número de voces es una práctica que no está documentada históricamente en los siglos XV y XVI de manera asidua
- d. Se deben doblar las voces con instrumentos y no cantar *a cappella*
- e. Cantar fuerte –“rezo”– pero no tanto que no podamos oír a los demás músicos
- f. El texto se debe entender y no se deben cortar las palabras –tener mucho *fiato*–
- g. Hay que cantar relajado, pero sin moverse, abriendo la boca
- h. Cuidar la colocación correcta del texto y que no se interrumpen las palabras
- i. Existía el vibrato y, en ocasiones, era considerado cualidad del buen cantante

68. “l'on aura un parfait Tremblant s'il n'altère point trop les tuyaux [...] et s'il bat de telle sorte qu'il fasse imiter le tremblement des voix aux jeux de l'Orgue”. Mersenne, *Harmonie universelle*, 380.

6.1.6. El diapasón

El diapasón fue uno de los primeros temas tratados por el movimiento de recuperación de la música antigua con criterios historicistas⁶⁹. Desde el principio se aceptó que el diapasón actual La=440Hz –o La=435Hz en aquellos tiempos del siglo XIX– no resultaba apropiado en el uso de los “nuevos” instrumentos “antiguos”. Y es que hoy en día, tanto el diapasón como los intervalos son absolutos, ya que disponemos de la tecnología apropiada para medirlos de manera precisa y científica. Pero esto no ocurrió hasta bien entrado el siglo XIX. Históricamente se ha tomado el órgano como referencia para el estudio de los diapasones, ya que una vez construido su tamaño no variaba. Pero incluso en los tratados sobre órgano, nos damos cuenta de que la unidad de medida de los tubos –el pie– no era universal, sino que cambiaba según el sitio. Además, tenemos los problemas propios de la idiosincrasia de un instrumento como el órgano, cuya afinación puede variar sustancialmente según la temperatura del aire y la presión del fuelle, lo que lo convierte en una herramienta poco fiable en la búsqueda de la fidelidad.

El diapasón se inventó en 1711, pero no tenía asociado un número de hercios que lo convirtiera en universal. En la misma época se inventa un silbato-diapasón, un tubo de madera o metal; la nota de afinación que proporcionaba –a diferencia del diapasón– era muy inestable, ya que dependía de la fuerza con la que se soplabla⁷⁰.

Por tanto, si hablamos de afinación histórica siempre será de una forma relativa o aproximada, ya que no tendríamos una verdad objetiva con respecto a qué medirla. Podemos decir que estaba más alto o bajo, pero no cuánto. Uno de los tratados más citados como fuente de estudio de los

69. El tema ha sido objeto de diversos estudios. Quizá la publicación más completa que compendia todo lo estudiado sobre diapasones históricos es Bruce Haynes, *A History of Performing Pitch: The Story of «A»* (Londres: Scarecrow Press, 2002). También recomiendo el artículo que revisa algunos de los apartados de este libro, Clara Marvin, review of *Review of a History of Performing Pitch: the Story of «A»*, por Bruce Haynes, *Notes*, 60, n.º 3 (2004): 684-86.

70. “Para determinar el tono en el que deben afinarse las voces y los instrumentos de un conjunto, los intérpretes utilizan una especie de silbato de madera o metal hecho con una longitud determinada. Como pretenden que este tono sea siempre el mismo, piensan que el silbato siempre produce el mismo tono. Pero esta es una suposición que no siempre es cierta. 1. Un tubo de órgano de 4', que por su naturaleza es más preciso que un silbato corto, no siempre produce exactamente el mismo sonido. 2. El material con el que está hecho el silbato está bastante sujeto a alteraciones por el uso durante un período de tiempo, el clima y cien accidentes que pueden ocurrir cambian su tono notablemente después de varios años. 3. No hay duda de que al soplar más fuerte o suave en el silbato, el tono sube o baja, y no hay forma de estar seguro de soplar de la misma manera cada vez. Finalmente, si se pierde el silbato, ya no es posible localizar el tono que se utilizó”. Bernard de Fontenelle, «Sur la détermination d'un son fixe», *Histoire de l'Académie Royale des sciences Année 1700, 1701*, 137. Traducido en Haynes, *A History of Performing Pitch*, 19.

temperamentos es el de Praetorius, que en su segundo libro trata de la organología y la afinación pero, lejos de aportar claridad, plantea más problemas que soluciones⁷¹.

Deducimos que la reconstrucción de un diapasón histórico es imposible, ya que no disponemos de elementos estables de diapasones –el más estable que sería el tubo del órgano, que presenta los problemas ya citados–. Lo mismo ocurre con todos los instrumentos de viento. Desde el siglo XIX se han realizado muchos estudios sobre la búsqueda de posibles diapasones históricos, pero son contradictorios. Los tratados, además, no podían demostrar los temperamentos y afinaciones con instrumentos científicos de medición, con lo cual todo se complica aún más. Aparecen diapasones de medio tono, o tono más arriba o abajo, pero ¿con respecto a qué altura? Surgen diapasones como *Mezzo punto*, *Tono corista* en Italia o el *Chorthon* y *Cammerthon* en Alemania. La realidad es que no existía un único diapasón, sino que coexistían varios a la vez, incluso en un mismo lugar.

Los estudios científicos han comparado los supuestos diapasones históricos con el moderno $La=440\text{Hz}$ y, a partir de él, se han determinado posibles diapasones históricos a distancia de semitono arriba o abajo. Esto ha sido una solución práctica aceptada de forma general para poder construir y estudiar con réplicas de instrumentos históricos. Y es que el mundo de la lutería tiene algo que ver con el hecho que nos ocupa. Vimos en la primera parte de esta Tesis Doctoral que el pionero Arnold Dolmetsch fue también luthier y construyó flautas de pico usando un diapasón más bajo. En 1933, la Schola Cantorum Basiliensis comienza a usar también un diapasón más bajo – $La\approx 410\text{Hz}$ –, y para extender esta práctica entre el alumnado llegó a un acuerdo con tiendas de música para que vendieran instrumentos con diapasón bajo, con un descuento económico para los estudiantes. Pero será en 1973 cuando se introduce un sistema de trasposición de un semitono abajo en los instrumentos de tecla –clave–. Esto será fundamental para consolidar el semitono bajo como el diapasón histórico. Con este mecanismo se podía acompañar tanto instrumentos con $La=440\text{Hz}$ como con $La=415\text{Hz}$ y esto animó a muchos músicos a encargar instrumentos con el nuevo diapasón⁷². Se siguieron buscando nuevos diapasones históricos a distancia de

71. Praetorius, *Syntagma Musicum*, vol. III, lib. II.

72. Este sistema de trasposición existía en algunos conservados. El clavicémbalo más antiguo conocido con teclado móvil es de Hans Müller, 1537, y se encuentra en el Museo Nacional de Instrumentos Musicales de Roma.

semitonos y, por tanto, se siguió aumentando la transportabilidad del clave. En la década de los 80 aparece el diapasón francés –La=392Hz–, también llamado diapasón romano, y el diapasón clásico –La=430Hz–⁷³. En los 90 surge el diapasón veneciano –La=465Hz–.

Por lo general, vemos que el predominio de los instrumentos de viento durante el siglo XVI propicia que el diapasón sea más alto que el actual La=440Hz. Eso se deduce de los instrumentos que se conservan. Por ello, la reconstrucción moderna de los instrumentos originales emplee un diapasón de La=466Hz. Durante el siglo XVII, la preferencia y uso de instrumentos cambia en favor del desarrollo y expansión de los de cuerda frotada –con el desarrollo de la orquesta– y pulsada. Las cuerdas de tripa de animal –generalmente de tripa de carnero– no soportaban bien diapasones tan altos, y por esta razón se baja el diapasón.

¿Cómo lo hacían entonces? ¿Cómo conseguían amoldarse los músicos de la época a tanto diapasón distinto? Los instrumentos de cuerda lo tienen más fácil; basta con subir o bajar la afinación mediante la tensión de la cuerda. Los de viento se enfrentan a un gran desafío que se suplía con “oficio”. Los instrumentos de viento utilizados en las capillas son susceptibles de variar –como hemos mencionado– sustancialmente la altura variando la presión y la colocación del labio, lo que permitía a los ejecutantes con gran habilidad adaptarse a los distintos diapasones. También podría justificar la necesidad de los ministriles de tocar distintas familias instrumentales; cuando tienes la capacidad de tocar corneta, bajón, chirimía, flauta y sacabuche, también tienes más opciones de encontrar el instrumento que más se aproxime al diapasón que se usa en esa ocasión.

Por tanto, el tema de los diapasones es altamente controvertido. Se podría asegurar, sin riesgo a equivocarnos, que la afinación y el diapasón variaban casi tanto como órganos había en las iglesias. Por tanto, recordando a Kuijken –cuando habla de su propuesta de diapasón clásico–, hacemos nuestra su afirmación, extendiéndola a todos los diapasones históricos: elegir un diapasón es una “solución que no debe confundirse, bajo ningún concepto, con una verdad histórica”; es más bien un “compromiso práctico” que nos permite tocar a todos con réplicas modernas de instrumentos históricos⁷⁴.

73. El diapasón clásico fue introducido por Barthold Kuijken, como una aproximación de la media de dos supuestos diapasones –422Hz y 440Hz– existentes en la segunda mitad del siglo XVIII.

74. “However, this solution should by no means be confused with historical truth or be considered as the historical pitch for classical music”. Barthold Kuijken, *The Notation is Not The Music: Reflections on Early Music Practice*

6.1.7. La afinación o temperamento

Una vez que (no) sabemos de qué nota partir, ahora nos queda temperar el instrumento, es decir, afinar todas las demás notas. Y esto no va a resultar nada fácil⁷⁵. La pureza de los intervalos no viene determinada por la educación cultural o el gusto, sino por la frecuencia en que ambas notas vibran; si no están bien afinados aparecen los batidos –oscilación de la frecuencia–. Es una cuestión física del sonido. Los antiguos, para poder estudiar y teorizar sobre la afinación de los intervalos, usaron del mesolabio –que permite dividir un intervalo musical en partes iguales–⁷⁶. Hay que recordar que para hablar de afinaciones justas y precisas es necesario el uso de instrumentos precisos de medición que no existían en el siglo XVI.

Resumiendo el problema de la afinación: si afinamos con intervalos puros y hacemos un círculo de quintas puras: C-G-d-a-e’ llegamos a un Mi –e’– que no es el mismo que se partimos del C, afinamos dos octavas justas y añadimos una tercera mayor: C-c-c’-e’. Este Mi es más bajo; nos encontramos una diferencia de una *comma* sintónica. La búsqueda de una solución a este problema nos ha llevado siglos de experimentación y distintas propuestas. Esta búsqueda ha ido de la mano de la evolución de los estilos musicales. Nos hemos dado cuenta con el paso de los siglos que la búsqueda de un temperamento ideal es imposible, ya que no se puede tener en un mismo sistema de afinación quintas y terceras perfectamente afinadas –cuanto más afinadas estén unas, más desafinadas estarán las otras–.

En el Renacimiento fueron dos los sistemas de afinaciones más empleados por los músicos, según las evidencias históricas:

- a. Sistema pitagórico: las quintas son puras, pero las terceras son muy altas y suenan muy bien para las melodías, pero muy desafinadas en la armonía. Esto impide la modulación a otras tonalidades. Durante la Edad Media, la estructura armónica se basa en quintas y octavas, de ahí la búsqueda de la perfección en esos intervalos y que se use este sistema.

and Performance, Publications of the Early Music Institute (Bloomington, Indianápolis: Indiana University Press, 2013), 24.

75. La literatura científica en español sobre temperamentos históricos, es casi inexistente, con la excepción de J. Javier Goldáraz Gaínza, *Afinación y temperamentos históricos* (Madrid: Alianza, 2004), a nuestro parecer más cercana a un tratado matemático sobre el tema con difícil aplicación práctica para un músico.

76. Sobre este tema, véase Amaya Sara García Pérez, «El temperamento en las teorías musicales de Salinas y Zarlino: uso y aplicación del “mesolabio”», *Revista de Musicología*, 25, n.º 2 (2002): 347-61.

- b. Sistema mesotónico: se bajan las quintas $\frac{1}{4}$ de *comma* –o 5,4 cents– para que las terceras sean más justas. El problema está ahora en las quintas que han dejado de sonar puras. Con la polifonía del Renacimiento, las consonancias ahora pasan a ser las terceras y las sextas; de ahí que se busquen y proliferen multitud de sistemas de afinación que consigan que estos intervalos suenen más puros. Con este sistema puede modularse a otras tonalidades, aunque cada una tiene características propias en función de sus alteraciones⁷⁷.

Los tratadistas del Renacimiento, empapados de afán humanista, verán en este tema un lugar donde poder defender sus propuestas y surgirán numerosos tratados; entre ellos destacan los de autores como Schlick (1511)⁷⁸, Pietro Aron (1523)⁷⁹, Antegnati (1608)⁸⁰ y Praetorius (1619)⁸¹, entre otros, que se centran sobre todo en los instrumentos de tecla, lo que nos hace pensar que, en el mundo de los cantantes, no era un problema primordial. Todos coinciden, en general, en que las quintas deben de ser temperadas –aunque ninguno puede precisar cuánto–, que las alteraciones son terceras mayores de las notas diatónicas, y como tales deberán ser casi perfectas –aunque produzcan algunas quintas desafinadas–. Otra cosa llamativa es que ningún temperamento recibe nombre o denominación, y que el nombre de “mesotónico” apareció después.

Ramos de Pareja es uno de los tratadistas más citados y durante mucho tiempo fue considerado como el padre del temperamento igual. Pero esto no es cierto. Propuso una afinación para la escala diatónica propia ya de la justa entonación; pero en otros aspectos –sobre todo en la afinación de los semitonos cromáticos– sigue arraigado en la tradición pitagórica. Con Ramos de Pareja, se abandona el sistema hexacordal de Guido, ya que propone un nuevo campo de estudio en lugar del tetracordo: la octava, mediante una nueva afinación del monocordio más sencilla, y aunque el círculo de quintas presenta irregularidades –siendo una mezcla de afinación pitagórica y justa con quintas de distinto tamaño– las terceras cromáticas son pitagóricas⁸².

77. Sobre este tema, véase Amaya Sara García Pérez, *El concepto de consonancia en la teoría musical: de la escuela pitagórica a la revolución científica*, Bibliotheca salmanticensis 289 (Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 2006).

78. Schlick, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*.

79. Aaron, *Thoscanello de la musica*.

80. Antegnati, *L'arte organica*.

81. Praetorius, *Syntagma Musicum*.

82. Ramos de Pareja, *Musica practica*.

Gaffurius, el gran humanista musical, tuvo a su disposición los principales tratados musicales clásicos griegos. En sus escritos habla de la afinación pitagórica y sus defectos, la justa entonación y la posibilidad de convertir las razones pitagóricas en justas, pero todo dentro de un universo teórico, aunque abierto a las nuevas propuestas de los tratados emergentes⁸³. Ya utiliza el término *diminutio* por primera vez, haciendo referencia al temperamento en los teclados –la disminución de las quintas que hacen los afinadores para conseguir las terceras justas–. Sus escritos serán referentes para los tratadistas posteriores.

Ludovico Fogliano es el humanista que aúna el oficio y la experiencia musical –gracias a su formación como cantante y compositor– a una sólida formación humanística a través del conocimiento del griego, esencial para el acceso a las fuentes musicales de la época. Su tratado, aunque breve, marcará el camino para los futuros temperamentos mesotónicos⁸⁴.

Giuseffo Zarlino, maestro de capilla y organista de la Catedral de San Marcos de Venecia –y discípulo sucesor de Willaert– se constituye como uno de los teóricos musicales más destacados del Renacimiento. Es el primero que realmente teoriza sobre toda la octava cromática y da solución al tratamiento de la entonación natural y justa. Utilizó el mesolabio para dividir la *comma* sintónica en siete partes, lo que dio lugar al temperamento mesotónico. Esto es seguramente por su formación tanto humanístico-teórica como por su oficio musical que, de forma práctica, le permite llevar sus conocimientos al ámbito performativo. Fruto de esta investigación hizo construir en 1548 en Venecia –por Doménico de Pesaro– un clavicémbalo en el que cada tono está dividido en dos semitonos menores –Ilustración II–. Esto implica la división en 19 notas de la octava, aunque la afinación del instrumento no está claramente definida⁸⁵.

83. La principal fuente donde Gaffurius habla de la afinación será: Gaffurius, *Theorica musicae*, cap. II.

84. Fogliano, *Musica theorica Ludouici Foliani Mutinensis*.

85. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*.

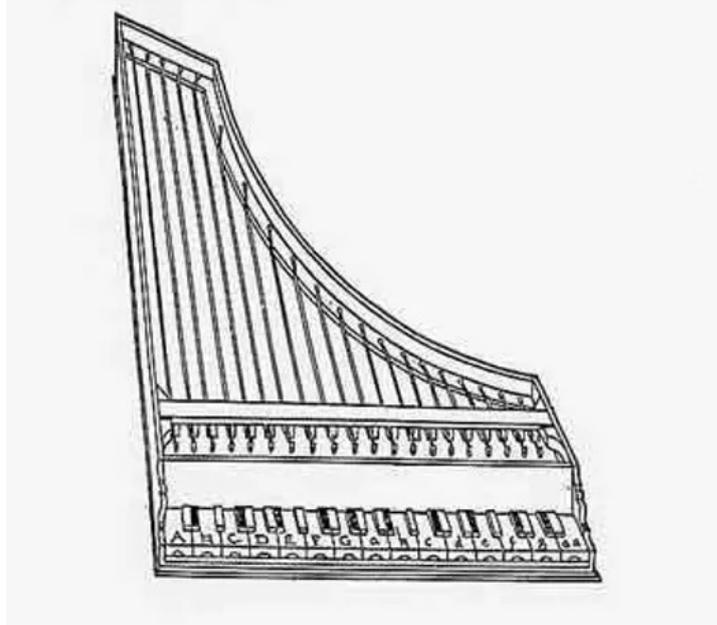


Ilustración II. Clavicembalo de 19 notas. Zarlino, *L'istitutioni Harmoniche*, 1558, 141.

Francisco de Salinas será el primer teórico en ofrecer de forma clara la división de la octava –utilizando el mesolabio– en doce partes iguales y proporcionales, lo que dio lugar al temperamento igual⁸⁶. Calculará la desviación de los intervalos en fracciones⁸⁷. El catedrático de música de la Universidad de Salamanca se erige, así, como el teórico que fundamenta realmente el temperamento igual; lo que nos queda es llevarlo a la práctica, pero habrá que esperar aún algunos lustros para que su teoría se imponga.

6.1.8. La entonación justa

Los temperamentos llevan aparejados, como hemos visto, la imperfección de los intervalos en los instrumentos de altura fija. Pero ¿es posible cantar *a cappella* con justa entonación? Es decir, ¿con todos los intervalos armónicos justos? En teoría no habría limitación, ya que la voz puede modularse de forma flexible y no sujeta a un temperamento determinado. Esto ya lo señala Zarlino como la forma más natural de cantar en oposición al artificio del temperamento⁸⁸. Pero esto supone un problema: al cantar solo intervalos justos, el diapasón se va moviendo a lo largo

86. García Pérez, «El temperamento en las teorías musicales de Salinas y Zarlino».

87. Salinas, *De musica libri septem*.

88. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, cap. 45, 157.

de la pieza. Además, supone un control de la micro-entonación de los cantantes a un nivel de perfección lejos del factor humano y un pormenorizado estudio de la pieza para señalar cuando hay que subir o bajar la afinación de la nota cantada. Lo más habitual, como ya hemos visto, era el canto sostenido con instrumentos, –órgano o ministriles– que suponían la base, o soporte, del temperamento sobre el que se cantaba.

La mayoría de las fuentes de origen teórico que tratan el tema están alejadas de la realidad práctica que imperaba en la época. En conclusión, podemos deducir que actualmente existe un consenso generalizado –en teoría– en interpretar la polifonía del siglo XVI con un sistema mesotónico de $\frac{1}{4}$ de coma sintónica, pero, al igual que ocurre con el diapasón, no deja de ser una normalización simplificada y aceptada generalmente. En la práctica actual, es raro que se haga uso de esta afinación, ya que nuestro oído no está acostumbrado a este tipo de temperamento y a los cantantes no se les enseña nada que no sea una purísima afinación dentro del temperamento igual occidental. Solo si hay un órgano con este tipo de afinación todos deben acomodarse a su temperamento. Esto ocurre en contadas ocasiones, ya que tampoco abundan las grabaciones de polifonía del siglo XVI con órganos históricos que mantienen este tipo de afinación.

6.1.9. La música *ficta* y la semitonía *sub intellecta*

Uno de los apartados más controvertidos en la recuperación de la música antigua es el de las alteraciones que no aparecen escritas en la fuente original. Las notas contenidas en el *gammut* –o en la mano guidoniana– eran consideradas como música *vera* –música *recta* o música *regularis*– y las que están fuera de él se conocían como música falsa o *ficta* –véase Ilustración III–. La nota Si, tanto bemolizada como natural, no es considerada música *ficta*, ya que está contenida en la mano.

Su aparición y uso se hizo necesario en el Renacimiento ya que, al desarrollarse enormemente la polifonía, los intervalos producidos entre dos o más melodías podían producir disonancias prohibidas. Hay que vigilar los intervalos aumentados y disminuidos, tanto en la melodía como en la armonía.

Existen dos causas para hacer uso de las alteraciones, tal y como se prescribió desde la teoría musical medieval. La *causa necessitatis* y la *causa pulchritudinis*. En la primera de ellas, el uso

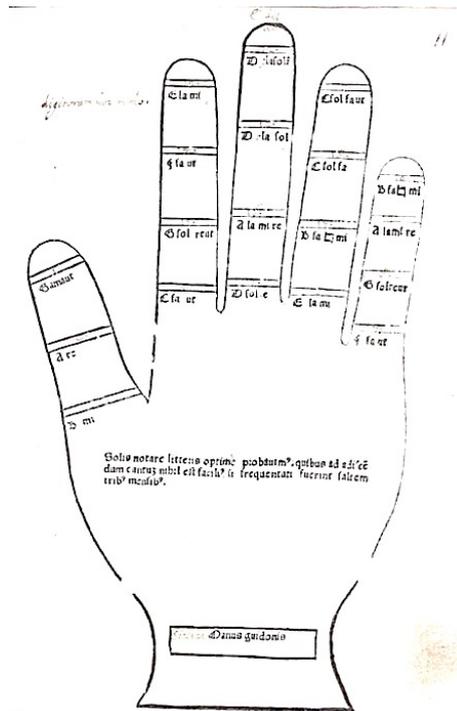


Ilustración III. Mano guidoniana. Bartolomé Ramos de Pareja, *Musica practica* (Bolonia: Baltasar de Hiriberia, 1482), 11.

se justifica por la necesidad de arreglar intervalos “malos” y prohibidos. En la segunda, el uso es estético y se justifica para embellecer la melodía. El problema, como suele pasar en otros ámbitos ya señalados, es que las fuentes no son claras e incluso pueden ser contradictorias. Las principales razones y circunstancias en las que se unan alteraciones no escritas en las fuentes son:

Causa necessitatis:

- a. Cuando procedemos de un intervalo imperfecto a uno perfecto se usa un semitono en una de las voces
- b. Las cuartas y quintas aumentadas y disminuidas hay que transformarlas en perfectas, tanto en la melodía como en armonía
- c. “Una nota *super La semper est canendum fá*”: esta regla está, en la mayoría de los casos, dirigida a la corrección de la cuarta imperfecta, ya que había que –en palabras de Pietro Aron– “dulcificar el tritono”⁸⁹

Si nos encontramos en un sistema transportado –o *cantus mollis*– con el Sib en la armadura, será Mi la nota bemolizada. Estas reglas no tenían nada que ver con el gusto de la época, sino que eran reglas de la armonía que había que aplicar y de ahí la importancia del conocimiento

89. Aaron, *Thoscanello de la musica*, cap. XXXIII.

de la literatura musical y de la tratadística. En el *cantus durus* –sin transposición– la alteración dominante será el Si bemol.

A pesar de las recomendaciones de los tratados, que hacen hincapié en que los compositores deben de indicar las alteraciones para evitar y facilitar el trabajo de los intérpretes, no hay consenso sobre cuándo y dónde podía o debía usarse alguna alteración. Esto es debido a la presunción de que el intérprete musicalmente formado tenía la experiencia y conocimiento suficiente para decidir dónde debían usarse. Imaginamos la dificultad de un cantante que dispone solo de su parte o partichelas y que no puede anticipar los choques que pueda producir su melodía con las demás. Solo cuando una pieza se ha interpretado varias veces y es conocida más o menos por todos se haría fácil y natural para los cantantes y ministriles⁹⁰.

Causa pulchritudinis

Las alteraciones añadidas por esa causa no están destinadas a corregir malos intervalos, sino que se usan para cambiar el carácter, el color o el afecto de la melodía. No obedecen, pues, a las reglas de la *causa necessitatis*.

- a. Las terceras y sextas menores se convierten en mayores o viceversa
- b. Los sostenidos se añadirían para “dar gracia y belleza a las melodías naturales y su uso depende del juicio y gusto del intérprete”⁹¹

90. A este respecto es reveladora la cita de Aaron: “Si muove fra alcuni de la musica desiderosi, dubii & disputationi circa la figura del b molle & diesis. Utrum se de necessita gli Compositori sono constretti a segnare ne gli canti da loro composti, dette figure, cioe b molle & diesis, o veramente se il cantore e tenuto a dovere intendere, & cognoscere lo incognito secreto di tutti gli luoghi dove tal figure o segni bisogneranno [...] tale intelligenza muta, sola appartiene a lui, & non a huomo mortale, perche sara impossibile a ogni dotto & pratico poter sentire in uno subito una quinta, ottava, duodecima, o quintadecima imperfetta, che non commetta primamente lo errore di qualche pocodi dissonanza... De laqual cosa dico, che coloro liquali non segherano il segno del b molle dove naturalmente altro si vede, commetteranno non poco errore, perche. Propositum in mente retentum, nihil operatur.” Traducción: “Se mueve entre algunos amantes de la música, dudas y disputas sobre la forma del Si suave y diesis [natural o sostenido]. Acerca de la necesidad de los compositores están obligados a indicarlo en las canciones que componen, las llamadas figuras, es decir, b suave y diesis, o realmente si el cantante está obligado a comprender y conocer el secreto desconocido de todos los lugares donde tales figuras o signos son necesarios [...] esta inteligencia silenciosa le pertenece sólo a él [Dios], y no al hombre mortal, porque será imposible que toda persona sabia y con práctica pueda percibir instantáneamente una quinta, octava, duodecima, o quintadécima imperfecta, sin cometer primero el error de alguna pequeña disonancia... Por lo cual digo, que los que no indican el signo de la b suave donde naturalmente parecería ser otra cosa, cometen no poco error menor, porque una intención que se retiene en la mente no sirve de nada.” Aaron, *Toscanello in musica*, 68-69.

91. Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasía*, 16.

- c. Muchas fuentes aluden a la necesidad de alterar las cadencias: con la progresión cadencial Re-Do-Re, Sol-Fa-Sol y La-Sol-La –salvo que esté sobre la nota Mi–, deberían cantarse como Fa-Mi-Fa –es decir, la nota de en medio sostenida–
- d. La tercera de picardía o acorde mayor en el acorde final de la obra es casi obligatoria
- e. El texto –con carácter expresivo– también podía ser condicionante a la hora del uso de la *ficta*

Estas alteraciones han podido ser estudiadas gracias a otras fuentes musicales coetáneas que sí expresan explícitamente el uso de las alteraciones. Se trata de las tablaturas –para laúd, vihuela, órgano, etc.– de obras vocales. Gracias a ellas hemos podido deducir las reglas de su uso. Conforme avanza el siglo XVI, las indicaciones sobre la música *ficta* se van haciendo más presentes. Pero lo que está claro es que es necesario para nuestras interpretaciones historicistas hacer un buen estudio de la obra en cuestión y someterla a un concienzudo análisis para determinar y justificar nuestras decisiones de la ejecución de las alteraciones.

6.1.10. Los ministriles y los instrumentos

Durante la Edad Media, los cantos dentro de las iglesias se realizaban *a cappella*, sin acompañamiento instrumental. La Iglesia condenaba la música instrumental que, al no llevar palabra, no servía para glorificar a Dios. Solo se permitió el uso del órgano, que acompañaba el canto. Con el nacimiento y desarrollo de la polifonía, se hace cada vez más difícil el canto litúrgico, lo que propicia el nacimiento de un grupo de cantores especializados que terminará en cantantes profesionales. Esta dificultad, unida a la necesidad de sonido en espacios cada vez más grandes, es la que hace que los instrumentos entren en el ámbito eclesiástico; pero siempre y cuando sea para doblar las voces y facilitar así la labor del cantante. Recordamos la necesidad del Cabildo de la Catedral de Granada de recibir a los ministriles con el cambio de la sede a la nueva Catedral. Es por ello por lo que se busca que el instrumento imite la voz humana, y se una a ella para reforzarla; nunca –en principio– para sustituirla. Los instrumentos que mejor empastan con la voz humana son los de viento. Cuánto más se parezca al timbre humano, mejor valorado es. El texto litúrgico es más importante que la música. Los rezos no se sustituyen en

ningún caso; solo pasan a ser cantados. Por eso, los cantantes tienen más consideración que los ministriles⁹², nombre que reciben los instrumentistas durante esta época.

En el Renacimiento, las iglesias y catedrales se llenan de músicos profesionales. Poseen buena formación musical. La mayoría de ellos han pasado antes por el ámbito musical religioso de las capillas musicales, como niños cantores. Tras estar durante su infancia cantando, son muy pocos los privilegiados que pueden permanecer como cantores tras la pubertad y el consiguiente cambio o muda de voz. Por tanto, la formación como ministril es una salida profesional óptima. Las catedrales, grandes colegiadas y monasterios tienen necesidad de ministriles para el canto de órgano. Se parecen mucho en el número de integrantes y su disposición en las distintas instituciones, aunque con frecuencia había casuísticas particulares. Debemos tener en cuenta que el número de ministriles en una capilla musical de esta época no es muy amplio. Como hemos visto, una capilla la componen habitualmente un maestro de capilla, entre cinco y ocho niños cantoricos o seises, tres o cuatro cantores que pueden cantores asalariados –se les llama para días especiales, pero no tienen ganada su plaza– o racioneros cantores –han ganado su plaza por oposición mediante examen– y, por último, cinco o seis “menestriles” o “ministriles” –generalmente un arpista y cuatro o cinco instrumentos de viento–. Por tanto, unos doce cantores y cuatro o cinco instrumentistas. Vemos que esta realidad histórica está muy alejada de las propuestas interpretativas polifónicas inglesas *a cappella* y con muchos cantantes.

En muchas ocasiones a los ministriles se les contrata por la necesidad que hay de cantores⁹³. También era frecuente que fueran requeridos para cumplir funciones de músicos extra-catedralicios, formando parte de desfiles, fiestas y comitivas, obteniendo así un sueldo extra. Así lo comenta Pilar Barrios:

92. El concepto de ministril se deriva del latín *ministerium* y *minister* (servicio y servidor, respectivamente) y derivó en lengua romance a *ministre* y *ministril*, con el sentido en este último término de la persona que sirve en un determinado oficio y, en nuestro caso, la que sirve tañendo un instrumento. Pedro Calahorra Martínez, *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII: polifonistas y ministriles* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977), 221.

93. “Juan Valera recibido por ministril. Viendo el Cabildo la falta que había de tiples, y que la Navidad estaba cerca, y no se hallaban voces, habiéndose leído una petición de Juan Valera, ministril corneta y chirimía, que pedía fuese servido [el Cabildo] de recibirle en su servicio, hombre de muchas partes, y habiendo informado todos los señores músicos y yo, el presente secretario, como maestro de capilla, el útil que se le sería a la capilla de recibirle, por ser aventajado, y que estando en la capilla Alonso de la Calle, ministril, era necesario tañese bajón grande, por la falta de contrabajos, y otras comodidades que representaron, se acordó por todos, nemine discrepante, que por estar la fábrica alcanzada y no podersele dar el salario que merecía [...]”. ACRG, leg. 130, pieza 6.

Reyes, nobles, iglesias, ciudades y villas reclaman la presencia de estos músicos que, acompañados de sus instrumentos habituales, acuden a distintos lugares, dando a cada auditorio el tipo de música que requiere el lugar y el momento. Así los hallamos: En las iglesias, tañendo música religiosa puramente instrumental, conjuntando con el órgano o acompañando a los cantores. [...] Estos instrumentistas también acuden a las casas frecuentadas por la aristocracia, ejecutando música profana. Igualmente, en las cortes los ministriles tenían por misión ejecutar la música profana de cámara en las fiestas cortesanas, cívicas y familiares.

Los ministriles asimismo actuarán en actos públicos tales como procesiones, acompañando a las danzas o tocando animadas fanfarrias en las carreras de caballos y en otras manifestaciones sociales y populares de la época⁹⁴.

Por tanto, los ministriles doblaban las voces de los cantantes en la polifonía y, además, era frecuente encontrarlos tocando chanzonetas instrumentales en las procesiones.

Sin duda, los instrumentos más usados en las capillas musicales son los de viento, pues eran los que más se asemejan a la voz humana. Cerone afirmará que “todos son fabricatos para imitar la voz humana”⁹⁵. Nasarre en la misma línea nos explica que “fueron inventados [los instrumentos] para unirse con las voces naturales, y todas hiziesen un cuerpo, como se experimenta en las Capillas de Musicos, donde se usan Baxones, Cornetas y Chirimías”⁹⁶. Es difícil –aunque no imposible– encontrar instrumentos de cuerda frotada hasta bien avanzado el siglo XVI, si bien son más propios del siglo XVII. Dentro de los instrumentos distinguimos dos grandes grupos:

- Instrumentos altos: sonaban con mayor intensidad; solían ser los instrumentos de lengüeta doble y los de boquilla: trompetas, sacabuche, chirimías, cornetas y orlos
- Instrumentos bajos: sonaban con una intensidad menor; se reservaban para lugares cerrados con menor espacialidad; los instrumentos de bisel y cuerda pulsada son los más numerosos

Como podemos observar, la clasificación no atiende a cuestiones como el material, la forma de producir el sonido, el tamaño o la forma, sino a la intensidad de sonido que se obtiene con ellos. Estaba más orientada hacia el lugar donde se tenía que tocar: si era un recinto cerrado,

94. Barrios Manzano M.^a P. *Historia de la música en Cáceres, 1590-1750* (Cáceres: Institución Cultural “El Brocense”, 1984), 49.

95. Cerone, *El melopeo y maestro*, 1038.

96. Pablo Nasarre, *Escuela música según la practica moderna: dividida en primera y segunda parte ...* (Madrid: Diego de Larumbe, 1724), 455.

abierto o directamente al aire libre. Como afirma Cerone, “de todo el número y cantidad de instrumentos, se saca vna cierta breue diuision; [...] se puede producir el sonido por via de viento, de traste, y de arquillo”⁹⁷. Nos clasifica los instrumentos en tres familias: los de viento, los de cuerda pulsada y los de cuerda frotada.

Otra dificultad que nos encontraremos en nuestras decisiones interpretativas es que, hasta principios del siglo XVII, los compositores no especifican qué conjunto instrumental debe doblar las voces. Incluso en las obras escritas específicamente para instrumentos tampoco se especificaban. A veces se puede deducir por la tesitura, la tonalidad o incluso por cuestiones técnicas de los instrumentos, aunque también encontramos que, a principios del siglo XVI, existían ciertos tipos de plantillas instrumentales usuales y recurrentes –como el formado por corneto, chirimía bajón y sacabuche, o el formado por tres sacabuches y un bajón–. A veces, la elección del instrumento era obligada por el diapasón del órgano. Es un aspecto importante la elección adecuada de los instrumentos y sus combinaciones. Pero, si no se especificaba en las partituras con qué instrumento se doblaba cada voz, ¿cómo podemos decidir el más idóneo? Para esto, una vez más, tenemos que acudir a las fuentes teóricas y a la iconografía de la época. Así, podemos encontrar en ellas con frecuencia combinaciones puras –una misma familia de instrumentos– o mixtas. Cerone nos dice que “para hazer una musica bien juntada, y un Concierto que sea perfectamente ordenado, conuiene se ha compuesto de instrumentos que sean de una misma especie”⁹⁸.

No debemos olvidar que el ministril tenía habitualmente una formación poli-instrumentista, y manejaba con soltura distintas familias de instrumentos para poder cambiar de sonoridad según las piezas a interpretar. Las actas capitulares de las catedrales son una buena fuente que nos detallan los exámenes para ministril y cómo se valoraba el saber tocar más de un instrumento⁹⁹.

97. Cerone, *El melopeo y maestro*, 1038.

98. *Ibid.*

99. “Que se pongan edictos para tiple corneta y toque bajoncillo. Atento que hay falta de un tiple corneta que toque bajoncillo acordóse se pongan edictos para elegir de los que se opusieren el mejor” Cabildo del 30 de junio de 1670. ACRG, AACC, vol. 8, f. 163.

“Han concurrido dos ministriles de bajón; el primero es don Manuel Gómez, ministril de la iglesia de San Andrés de Jaén, en quien concurren las partidas siguientes: es muy diestro, tiene admirable tono, que es lo que más se aprecia para el facistor, el que tiene a raya a las demás voces, y tiene muy clara y distinta la glosa, tiene el toque admirable y tiene la habilidad de tocar tenor de chirimía, que es de su obligación, para el juego de las chirimías,

Incluso dentro de la misma pieza era habitual cambiar la sonoridad: “Que en las salves los tres versos que tañen el uno sea con chirimías y el otro con cornetas y el otro con flautas porque siempre un instrumento enfada”¹⁰⁰.

Sin embargo, es frecuente encontrar en pinturas de la época conjuntos de ministriles tocando con instrumentos de distintas familias. En este contexto, resulta de utilidad otra ciencia auxiliar de la musicología: la iconografía. Es útil, ya que nos ayuda a encontrar –en pinturas, grabados y todo tipo de soportes– información relevante acerca de las agrupaciones o formaciones instrumentales más usuales en la época, así como cuántos, cuáles y cómo eran los instrumentos su colocación y su vestimenta, entre otras cuestiones. Si el pintor o autor de la obra figurativa es detallista, incluso podemos observar o intuir detalles sobre la práctica interpretativa o técnica usada para tocar el instrumento. Retablos, pórticos, capiteles, frescos, pinturas, tapices, grabados, tratados, libros y relieves pueden ser contenedores de una rica información, obviando su calidad artística o plástica.

Para que los datos que podamos obtener de una obra plástica sean fiables, necesitamos que el objeto de estudio pintado –instrumento, partitura o cantante– sea representado con mucho realismo y detalle, y esto no es siempre posible. Por tanto, todas las conclusiones que se propongan serán suposiciones y nunca verdades. Este problema se hace aún más patente cuanto más nos alejamos en el tiempo y las artes plásticas son cada vez menos figurativas o realistas. Si ya es complicado observar detalles en una pintura del siglo XVII, más lo es en una del Renacimiento y más aún en las fuentes de la Edad Media o incluso anteriores.

6.1.11. Las ediciones musicales

Hemos comentado la importancia que tiene la elección correcta de una buena fuente musical, ya que de ello dependerá en gran medida el resultado interpretativo. Las ediciones musicales no dejan de ser una transcripción, a nuestro sistema de escritura musical moderno, de una fuente

y toca con primor. El segundo es don Manuel González, ministril de la iglesia de Alcaudete; tiene las partidas de ser muy diestro, admirable glosa y muy gustosa, porque imita un violón con primor, pero tiene muy poco tono para el facistor y no tiene más instrumento que el bajón, aunque con facilidad, en que tiene buena habilidad, podrá tañer el tenor de chirimía, que es de su obligación”. Cabildo de 11 de julio de 1709. ACG, AACC, vol. 12, f. 40r.

100. Cabildo de la Catedral de Sevilla de 11 de junio de 1586. ACS, AACC, vol. 36, f. 617r.

musical antigua. Para poder realizar esa transcripción, el editor ha tenido que tomar una serie de decisiones personales basadas en su experiencia y en su formación académica.

En la primera parte de este estudio comentábamos cómo con el surgimiento del movimiento de interpretación historicista y su búsqueda de la fidelidad histórica comenzaron a producirse ediciones *Urtext* en las que solo se incluía, de forma más o menos fidedigna, la partitura original sin añadidos. Normalmente estaban precedidas de un estudio musicológico donde el editor explicaba las decisiones que ha tomado y que afectan a la partitura original. Pero es cada vez más frecuente que los intérpretes se acerquen con curiosidad a contrastar la edición musical con la fuente original. Actualmente, la facilidad de acceso a fuentes originales a través de Internet ha propiciado que muchos músicos prefieran hacer su propia transcripción¹⁰¹. Incluso existen músicos que prefieren tocar directamente de la fuente original a partir de una reproducción fidedigna, ya que poseen formación suficiente para ello. Esta práctica interpretativa es cada vez más frecuente y supone un paso más en el acercamiento a una interpretación veraz. Ya lo venían realizando con anterioridad los músicos de teclado y de cuerda pulsada, ya que las tablaturas en las que originalmente se escribía la música instrumental del siglo XVI no distan en mucho de una tablatura moderna.

Sin embargo, la música vocal del siglo XVI no resulta tan sencilla de interpretar. Para empezar, la notación mensural blanca –notación propia del siglo XVI– dista de nuestro sistema de notación actual:

- a. Las voces aparecen por separado, y en caso de que te pierdas leyendo la partitura no tienes como referencia visual el resto de las voces; el problema aumenta si se lee desde un librete que solo contiene una voz en cuestión
- b. El valor de las figuras de la notación blanca –y su forma rombooidal– no coincide con el valor de las figuras actuales, con lo que hay que hacer una reducción de tiempo o una equivalencia
- c. Las coloraciones o ennegrecimiento de las notas cambian el valor binario de las notas a ternario; no siempre están claras las proporciones y en los tratados también se contradicen

101. En el caso de las fuentes musicales de la Catedral de Granada, se pueden consultar las microfichas depositadas en el CDMA de forma analógica y digital.

- d. Los silencios son muy distintos; solo se indican con rayas verticales que, según su longitud, duran más o menos
- e. La falta de barras de compás dificulta llevar el compás y contar los silencios
- f. Se usan claves históricas:

- *Cantus* –soprano actual–: clave de Do en 1ª línea
- *Altus* –contralto actual–: clave de Do en 3ª línea
- *Tenor*: clave de Do en 4ª línea
- *Bassus* –bajo actual–: clave de Fa en 4ª línea

La situación se complica si la partitura presenta las denominadas “claves altas”. Estas claves fueron denominadas en el siglo XVIII como *chiavetta* y era frecuente que se transportaran al tocar¹⁰²

- *Cantus*: clave de Sol en 2ª línea
- *Altus*: clave de Do en 2ª línea
- *Tenor*: clave de Do en 3ª línea
- *Bassus*: clave de Fa en 3ª línea o Do en 4ª

- g. El texto, en la mayoría de los casos, no está colocado correctamente debajo de las notas; aparecen solo algunas sílabas de referencia, con lo cual el cantante tiene que ir encajando el texto a medida que va cantando y siguiendo algunas reglas –no romper las palabras, no repetir sílabas, no respirar en medio de la palabra, etc.–. Esto se complica aún más cuando son varios los cantantes que interpretan la misma voz y deben colocar el texto a la vez. Además, existe la práctica habitual –que se daba tanto en música religiosa como profana– del *contrafactum*, consistente en colocar un texto nuevo sobre una melodía preexistente sin realizar cambios significativos en la música original; esto complicaría aún más la colocación correcta del texto por parte de los cantores¹⁰³

102. Existen muchas fuentes que hacen referencia a estas claves altas y cómo debían de transportarse. Como suele ocurrir, son contradictorias entre ellas. Así, Ganassi dice que las claves altas deben ser transportadas una 5ª descendente. Ganassi, *Regola Rubertina*, cap. XXII. Banchieri nos explica que deberán transportarse en función de si tienen un bemol o no; si no lo tienen hay que transportarlas una 5ª descendente y añadirles un bemol. Y si tienen bemol hay que transportarlas una cuarta descendente y quitarles el bemol. También especifica que estas claves son para instrumentos y que las claves naturales son para voces. Banchieri, *La cartella musicale*, 146.

103. Sobre este tema, véase Andrea Puentes-Blanco, «El contrafactum en la música de tradición oral: aproximación a las melodías de romances en la era digital», en *Musicología en web. Patrimonio musical y humanidades digitales*,

- h. No siempre es fácil acceder a la fuente original, y aun pudiendo, su estado de conservación impide que se pueda interpretar directamente de ella
- i. La presencia de alteraciones es muy escasa o nula, por lo que hay que añadirlas mientras se canta; es lo que se conoce como *música ficta* que a diferencia de la *música recta* o *vera* había que improvisarla

Todas estas problemáticas hacen que muchos intérpretes prefieran optar por una edición musical moderna que presenta mucha menos dificultad, ya que las decisiones importantes las ha tomado un musicólogo. El problema es que normalmente el editor de las partituras modernas no da espacio ni herramientas para que los intérpretes puedan tomar nuestras propias decisiones al ver solo su edición. Además, la musicología en el ámbito de la música antigua ha avanzado mucho en pocos años y los criterios y las teorías han ido cambiando también rápido. Una partitura editada hace unos años –y que era correcta en ese momento– puede que hoy día esté llena de errores o de decisiones musicológicas discutibles. Por eso, debemos tener las herramientas, ser críticos con todo tipo de ediciones musicales modernas, por muy musicológicas que sean.

Aunque cada vez hay más músicos que comienzan a interpretar la polifonía del siglo XVI con la lectura directa de la fuente, aún estamos muy lejos de itinerarios académicos que doten a los futuros intérpretes de competencias en la lectura directa de las fuentes musicales, por lo que la formación de estos músicos pasa por ser prácticamente autodidacta¹⁰⁴.

6.1.12. El espacio: el lugar de interpretación

La acústica es un tema importante, ya que el espacio va a determinar la propagación y recepción del sonido y, como hemos visto, esta puede determinar y condicionar aspectos importantes, como la velocidad del *tactus*. El lugar histórico predilecto de interpretación del repertorio que

en María Gembero-Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas, eds. Colección «DeMusica» 29 (Kassel: Reichenberger Edition, 2021), 315-37.

104. En este sentido, cabe destacar la celebración de la Academia de Polifonía Española, que se celebra en el mes de junio en Pastrana, y que tiene como objetivo la divulgación de esta práctica de la lectura del facsímil al facistol. Estos cursos están organizados por la Universidad de Alcalá y se vienen celebrando desde 2019. Para más información visitar: <https://posgrado.uah.es/es/cursos-de-extension-universitaria/cursos-extension/02-02-Academia-de-polifonia-espanola-3.-Ed./>.

nos ocupa es el coro de la catedral, iglesia, o colegiata. Allí se siguen conservando órganos históricos, que servían para acompañar los cantos religiosos y hacer el continuo.

Nos hemos acostumbrado a escuchar polifonía religiosa casi en cualquier lugar: claustros al aire libre, calles, teatros o salas de concierto. Pero en estos casos, le falta un componente acústico fundamental para la comprensión estética de este repertorio: la reverberación. La polifonía se interpretaba en capillas, iglesias y catedrales, espacios que había que llenar con sonido. De ahí la justificación de “cantar rezio” y la necesidad de ser apoyados por instrumentos. Hay que tener en cuenta el espacio para el que fue concebido el repertorio que nos ocupa. En este caso, su funcionalidad litúrgica casi se ha perdido por completo, pero el espacio sí se mantiene en la mayoría de los casos: la iglesia o catedral. Es cierto que muchos conciertos y grabaciones se realizan en estos lugares. En realidad, es fácil darse cuenta de que, en cuanto se saca de su ámbito espacial natural –y acústico–, este repertorio no funciona. La polifonía está compuesta para ser cantada en un sitio específico, con una acústica específica, con un mínimo de reverberación. De lo contrario, las consonancias son difíciles de afinar y las voces difíciles de empastar; la reverberación ayuda a crear la tensión de las disonancias y a que se resuelvan. Es raro encontrar grabaciones donde se prescindiera de las propiedades acústicas naturales propias de esta música. Por eso, a la hora de programar un concierto se tiene en cuenta el sitio, y no es frecuente encontrar programaciones con repertorio litúrgico del siglo XVI en salas de conciertos, con acústicas mucho más “secas”.

6.2. Música en torno al facistol

Todas las fuentes iconográficas históricas señalan el facistol como el lugar donde se interpretaba el canto de órgano. Según la R.A.E. el término facistol hace referencia a un “atril grande en que se ponen el libro o libros para cantar en la iglesia y que, en el caso del que sirve para el coro, suele tener cuatro caras que permiten colocar varios volúmenes”¹⁰⁵. Se trata pues, de un mueble a modo de atril cuya función es situar el libro de polifonía desde el que se interpretará la pieza por parte de la capilla musical. Este atril puede variar su tamaño; desde ser relativamente pequeño, para uso de los ministriles, hasta ser un mueble de grandes dimensiones.

105. ASALE y RAE, «facistol», *«Diccionario de la lengua española»* - Edición del Tricentenario, accedido 1 de noviembre de 2023, <https://dle.rae.es/facistol>.

Según su tamaño o su finalidad, podemos distinguir distintos tipos de facistoles. Los más comunes son el facistol de lectura –soporte para colocar un libro, por lo general utilizado por lectores en coros o capillas para leer y cantar, pudiendo ser portátiles o fijos–; el facistol de órgano –se utiliza para sostener una partitura para el organista–; el facistol de escritorio –es un soporte utilizado en escritorios, diseñado para sostener libros, con una inclinación ajustable para facilitar la lectura–; y el facistol litúrgico –utilizado en ceremonias litúrgicas, como soporte para colocar los libros sagrados–¹⁰⁶. Los ministriles a menudo disponían de un facistol propio, más pequeño que los grandes facistoles destinados a soportar el enorme peso de los grandes cantorales de canto gregoriano. Con los inicios de la polifonía, cuando aún no existía la figura específica del cantante profesional y los más hábiles eran los que echaban el contrapunto, estos se tenían que trasladar al facistol de los ministriles para interpretar el canto de órgano. Con el tiempo, será frecuente denominar la polifonía como “canto de facistol”.

Lo que aquí nos ocupa no es tanto el factor estético del facistol ni sus características artísticas o su simbología. La verdadera importancia para nuestro estudio es que supone el punto de encuentro de toda la maquinaria musical polifónica catedralicia. Se trata de una manera de interpretar polifonía con un fuerte componente histórico y con relevantes implicaciones en la práctica performativa. Según Pérez Valera,

La interpretación de música directamente desde el facistol tiene connotaciones sonoras específicas y diferentes respecto a la manera moderna de afrontar el repertorio “de facistol”, aspectos que se hacen más patentes en el directo que a través de una grabación de audio. El hecho de estar todos los cantores y ministriles agrupados, prácticamente en contacto físico, permite una mejor sensación auditiva de las demás voces, a la vez que el sentido del compás implícito dentro de la propia capilla hace que la sonoridad tienda a ser muy compacta y rítmica, alcanzando niveles de volumen generalmente altos debido a la riqueza de armónicos, pero que el propio tejido polifónico se encarga de aliviar o densificar. Las voces, apoyadas por los ministriles, se encargan de expresar y comunicar el texto y el conjunto muestra una gran robustez y compacidad, en ocasiones “recio”. Estos resultados concuerdan con la numerosa documentación consultada, tanto científica (tratados), como en actas capitulares ibéricas e hispanoamericanas, de donde se deriva que la sonoridad de una capilla musical en el repertorio de facistol tendría más que ver con un sonido “fuerte y lleno” que con otro tipo de sonoridades más suaves y redondas como las que estamos acostumbrados a escuchar hoy día para este tipo de repertorio¹⁰⁷.

106. Véase “Facistol”, *Diccionario de autoridades*, vol. II (1732), <https://apps2.rae.es/DA.html>.

107. Fernando Pérez Valera, en “La interpretación del repertorio de facistol en el siglo XVII”, *Ensemble La*

De este importante testimonio –de uno de los pocos referentes de la interpretación de polifonía al facistol en España– podemos extraer varias conclusiones:

- a. Interpretar desde el facistol genera un sonido específico y distinto
- b. La disposición de todos los músicos y cantores hace que se oigan entre sí de manera más natural y efectiva
- c. El sonido es más compacto –empastado–
- d. Permite que los armónicos se multipliquen y se consiga una intensidad mayor
- e. Es la música la que –según cómo está compuesta– se encarga de que crezca o disminuya la intensidad de la pieza
- f. Aporta “robustez” y compacidad, lo que se asocia con el concepto “rezo” al que aluden algunas fuentes
- g. Es una forma de interpretación más histórica que la tendencia general idealizada de interpretación de la polifonía cantando desde atriles separados

Si sabemos que el facistol es el sitio para interpretar la polifonía litúrgica, y que la disposición en torno a él cambia la sonoridad y la forma de interpretar este repertorio, ¿por qué prácticamente nadie interpreta la polifonía del siglo XVI de esta forma? ¿por qué casi ningún grupo de los denominados “historicistas” utiliza una forma tan aparentemente sencilla de interpretar? Podemos aportar algunas posibles respuestas a esta cuestión y reflexionar sobre ellas:

- a. La falta sistemática y desaparición progresiva de facistoles, que fueron sustituidos progresivamente por atriles; los grupos que interpretan polifonía a facistol han tenido que fabricar facistoles *exprofeso*
- b. La pérdida de la función original de la interpretación del repertorio; la interpretación de nuestro patrimonio musical litúrgico del Renacimiento ha perdido la función para el que fue compuesto; salvo en raras ocasiones, el repertorio se despojó de su función litúrgica para uso del disfrute estético en las salas de concierto, patios o incluso en las mismas iglesias y catedrales donde se interpretaba; ahora es música de concierto, sujeta a las normas y reglas no escritas de etiqueta que el resto de música “cultura”

Danserye y Capella Prolationum, *Francisco López Capillas - Missa Re Sol / Missa Aufer A Nobis / Motetes*, CD (Sevilla: Lindoro, 2014).

- c. El cambio de lugar de la interpretación: ya no es el coro de las iglesias, que disponía de un facistol central y de la tribuna de los ministriles; esto condiciona que cada interpretación varíe su disposición según el lugar
- d. Las primeras grabaciones discográficas que llegan a España –de origen anglosajón– afianzaron un estándar interpretativo basado en un ideal de sonoridad lejos del histórico y que hemos tomado como modelo a imitar

Parece que, a pesar de las evidencias históricas –tanto iconográficas como documentales–, hemos ido consolidando un estándar de interpretación que dista de las fuentes documentales y que, aunque es cada vez más conocido, nos cuesta aceptar. Y es que la calidad de las composiciones de nuestros polifonistas es absolutamente incuestionable. Cantarla con un ideal de transparencia de voces profesionales de afinación casi perfecta constituye un placer estético innegable. Cambiar de paradigma implica un ejercicio de honestidad al que muchos intérpretes no están dispuestos y se prefiere sacrificar la verdad histórica a perder ventas discográficas –o contratos de conciertos–.

Aunque es una práctica que empieza a dar tímidamente sus primeros pasos en nuestro país, ya existen experiencias previas en otros lugares. Uno de los grupos pioneros en esta práctica de lectura de la polifonía renacentista a facistol desde la fuente original es el grupo holandés Cappella Pratensis¹⁰⁸. Otro ejemplo también holandés es el Ensemble Hermes de Ámsterdam¹⁰⁹. También existen propuestas en Portugal donde hay grupos, como Ars Lusitana, que vienen trabajando en esta dirección¹¹⁰.

108. Video 18: Actuación de Capella Pratensis sobre la [práctica de fabordón](#) con seises, a facistol y desde el facsímil. The Wild Project. “Cappella Pratensis & Flanders Boys Choir [Fabordón]”. Video de YouTube, 0:53. Publicado el 12 de diciembre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=hxAUV949I00>.

109. Video 19: de [Laudate pueri Dominum](#), Psalm 112 Adriaen Willaert. Ensemble Hermes. “Laudate pueri Dominum, Psalm 112 Adriaen Willaert (ca.1490-1562)”. Video de YouTube, 5:08, Publicado el 16 de octubre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=FmTvZ2Q0WoE>.

110. Video 20: Interpretación de [Ave Maria de Antonio de Ribera](#). Coro de voces femeninas con bajón, adornos de la melodía emisión de la voz abierta y lectura del facsímil desde el facistol. Ars Lusitana. “Ave Maria. Antonio de Ribera”. Video de YouTube, 1:12. Publicado el 26 de febrero de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=bdGfDcicBaE>.

6.3 Nuestra propuesta interpretativa

Para finalizar nuestra investigación, y justificadas nuestras razones una vez consultadas las fuentes y analizadas las propuestas interpretativas de los grupos especializados, aportamos una propuesta que se ajusta de una forma veraz a una interpretación con pretensiones historicistas. Esta serie de indicaciones pueden servir como guía para quienes quieran acercarse a una interpretación de la polifonía sacra del siglo XVI español con una intención históricamente informada:

- a. **Contextualización de la obra.** Es fundamental conocer el autor, la catedral o el espacio sonoro en que fue concebida la obra. En ocasiones hay repertorio muy difundido –como el de Victoria o Guerrero– que permite distintas posibilidades veraces; pero si conocemos bien el contexto de esa obra será más fácil acertar con muchas de las decisiones que tomemos como, por ejemplo, la composición de las capillas musicales; no es lo mismo cantar un motete de principio del siglo XVI que de finales de dicho siglo. Hemos hecho una contextualización histórica de la Granada tras la conquista de los Reyes Católicos, de la conformación de su Catedral y de su capilla musical. El estudio se ha extendido a otros ámbitos sociales, económicos y culturales. En la actualidad, es posible acceder a una gran cantidad de documentación y estudios que hacen posible que esta labor sea más sencilla. Como resultado del estudio de contextualización, hemos podido saber, de forma muy aproximada, el número de cantantes que conformaban la capilla musical, la falta que había de niños cantores, la intermitencia en la presencia de ministriles hasta mitad de siglo, etc.
- b. **Elección de la edición de la fuente.** Es uno de los pasos más importantes para nuestras propuestas interpretativas: el estudio crítico de la fuente musical que vamos a utilizar. Lo ideal es siempre localizar la fuente original y poder consultarla en línea, o conseguir una reproducción lo suficientemente fiable. Hemos visto cómo la consulta de la fuente musical original nos va a dar una información que, a veces, se omite en las transcripciones –transportes, equivalencia de figuras o colocación del texto–. Lo ideal es tener la formación suficiente como para poder interpretar la polifonía directamente de la fuente original. Como hemos dicho en nuestro estudio, hay cada vez más músicos que se apuntan a esta práctica y que no deja en manos de otros la toma de decisiones. Pero no siempre es posible acceder a la partitura original y nos toca elegir una edición. Ya hemos comentado que

para saber si una edición nos ofrece garantía de calidad debemos de fijarnos en varios puntos: presencia de un estudio crítico que explique la toma de decisiones, un *incipit* que nos ofrezca las primeras notas con notación y claves originales e identificación de los elementos añadidos modernamente por el editor. Para la interpretación en torno a un facistol, además es necesario una reproducción grande del facsímil, de cara a que todos los intérpretes puedan cantar desde la misma partitura desde una distancia de, al menos, dos metros. Señalamos, pues, la importancia de la cuidadosa elección de la fuente musical, su estudio y la toma de decisiones para una correcta interpretación.

- c. **Elección del número de cantantes.** Las catedrales están –en ocasiones– tan bien estudiadas que conocemos en muchos casos hasta los nombres de los músicos que componían sus capillas, su voz y si eran más o menos hábiles. No es necesario acercarse tanto a la fidelidad histórica –pues habría muchas variables–, pero sí sabemos que era habitual contar con una plantilla compuesta por un par de cantantes en cada voz que cantaban con buena técnica y que, en el caso de la voz superior, solía haber seis voces infantiles entrenadas y un par de tiples. No es fácil encontrar hoy día escolanías que dispongan de voces con experiencia en este tipo de repertorio de tan alto nivel musical y exigencia técnica. A veces podemos tener tres o cuatro voces y reforzarlas con alguna voz aguda adulta que cante en estilo historicista, o sopranistas –que equivaldrían a los capones de antaño–. Lo que tiene menos justificación es la tendencia a cantar polifonía con coros de treinta personas o con cuartetos vocales *a cappella*. El número ideal por tanto sería catorce componentes –dos bajos, dos tenores, dos altos y seis niños con dos tiples adultos–. Hemos visto que en ocasiones especiales –como conmemoraciones, grandes fiestas o grandes funerales– las capillas se reforzaban y podían duplicar su tamaño. La Catedral de Sevilla era considerablemente más grande que la del resto de catedrales. Podíamos justificar, entonces, tres voces por cuerda y diez niños cantores –una capilla de veinte cantores–. Pero no era lo habitual.
- d. **Elección de los instrumentos.** Ya hemos visto que lo normal era tener cuatro –o cinco– ministriles de viento y un organista. Algunas contaban con un arpista. Pero lo que a comienzo de siglo era algo ocasional, en pocas décadas se convierte en un hecho casi obligatorio:

contratar ministriles para que sostengan, ayuden o sustituyan –en caso de necesidad– las voces en espacios cada vez más grandes y polifonías cada vez más elaboradas. Para la elección del conjunto de ministriles acudimos a las fuentes iconográficas y encontramos que hay dos tipos de agrupaciones:

- ministriles puros: usan la misma familia de instrumentos: ensemble de flautas¹¹¹, cromornos¹¹², sacabuches¹¹³, etc. El hecho de pertenecer a la misma familia hace que la sonoridad y empaste entre instrumentos sea natural
- ministriles mixtos: usan instrumentos de distintas familias. En las fuentes documentales e iconográficas se nos muestra que era lo habitual. Hay que recordar que en las fuentes musicales nunca se señala si las voces deben ir acompañadas de instrumentos –y cuáles, en su caso–. Por tanto, debe ser una labor nuestra la de investigar qué instrumentos eran propios de la catedral en cuestión. Para buscar indicios recurrimos a las fuentes iconográficas: pinturas, grabados, esculturas o relieves. Un ejemplo es el famoso medallón del facistol de la Catedral de Sevilla¹¹⁴ –ver Ilustración IV–, donde se nos muestra al conjunto de ministriles de dicha catedral con una disposición de un corneto, dos chirimías –alto y tenor– y dos sacabuches.

Siguiendo este ejemplo, podemos encontrar otras formaciones mixtas que eran frecuentes en la época como corneto, chirimía, sacabuche y bajón¹¹⁵. Uno de los

111. Video 21: [Ensemble de flautas](https://www.youtube.com/watch?v=q4B3DU4JtjQ). Fundación Juan March. “El aire se serena. Las flautas de pico de Seldom Sene”. Video de YouTube, 13:07. Publicado el 14 de junio de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=q4B3DU4JtjQ>.

112. Video 22: [Ensemble de cromornos](https://www.youtube.com/watch?v=iapJayOO7hM). (Minuto 12:40). Este video es de especial interés debido al continuo cambio de instrumentos que realizan los ministriles y que nos muestra las distintas combinaciones sonoras. Fundación Juan March. “Carlos V y la música imperial | Capella Prolationum y La Danserye”. Video de YouTube, 52:20. Publicado el 26 de junio de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=iapJayOO7hM>.

113. Video 23: de [Ensemble de sacabuches](https://www.youtube.com/watch?v=wbWqKaSlzhw). Oniria Sacabuche. “ONIRIA - El Moro de Antequera [Anónimo sefardí]”. Video de YouTube, 2:46. Publicado el 21 de marzo de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=wbWqKaSlzhw>.

114. Medallón de los ministriles del facistol de la Catedral de Sevilla realizado por Bartolomé Morel en 1565, diseño de Hernán Ruiz y ejecución del maestro mayor de carpintería Alonso Ruiz, el ensamblador Magnus Homan, y los escultores Juan Marín y Juan Bautista Vázquez. Este detallado bajorrelieve nos proporciona una importante información gracias a su detallismo. En él se muestran cinco ministriles colocados dos delante y tres detrás, ante un facistol de ministriles. Los tres de atrás tañen sacabuches, y los dos de delante una chirimía alto y una corneta. También nos da información sobre la forma y el tamaño del facistol de ministriles finalmente elaborado. También podemos sacar información de la vestimenta típica de los ministriles de la época.

115. Video 24: Se puede ver un ejemplo de esta [formación de ministriles](https://www.youtube.com/watch?v=PWsy6kPUqF0) en: Ministriles de Marsias. “Pavana y gallarda - Luis Milán (a.1500- d.1561)”. Video de YouTube, 3:43. Publicado del 5 de marzo de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=PWsy6kPUqF0>.

mejores ejemplos iconográficos es el famoso cuadro de la procesión de Sablon del Museo del Prado –véase Ilustración V–¹¹⁶.

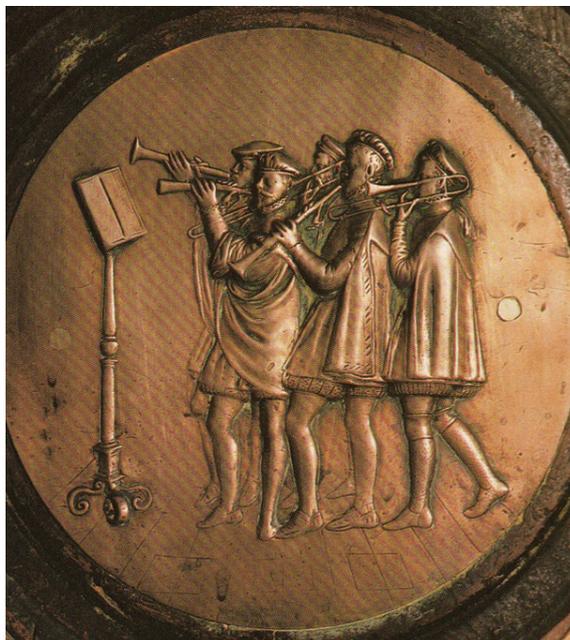


Ilustración IV. Medallón de los cantores del facistol de la Catedral de Sevilla. Obra de Bartolomé Morel, 1565. Fuente de la imagen: *Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna* (USAL). Dominio público.



Ilustración V. Detalle de los ministriles de la procesión de *El Festival de Ommegang en Bruselas: La procesión de Nuestra Señora de Sablon* celebrada el 31 de mayo de 1615. Autor: Denis van Alsloot, 1616. Museo del Prado.

116. Para ver la fuente y la imagen completa con alta calidad visitar: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fiestas-del-ommegang-en-bruselas-procesion-de/d0d8752d-b012-45d4-a1b1-93ac07c20c12>

Dos cornetos y dos sacabuches; tres chirimías y bajón o sacabuche, etc. Parece claro que, si está el bajón presente, siempre hace la voz del bajo, y si no lo está, lo hará el sacabuche. Si el corneto está presente, hace la voz del tiple, y si no hay lo hará una flauta o una chirimía. Lo que está claro es que un ministril debe dominar varios instrumentos para poder tener la versatilidad que estos músicos tenían antaño. Lo más normal es, por un lado, dominar los instrumentos de lengüeta –chirimías, y bajones– y, por otro, los de boquilla –corneta y sacabuches–.

- e. **Elección de la pronunciación.** Sugerimos emplear la pronunciación “a la española”. No tiene ningún fundamento histórico que la polifonía sacra española del siglo XVI se cante con pronunciación italiana. Podemos entrar en controversias en torno a los distintos dialectos de la península, pero *caeli* se pronuncia “celi”, y no “cheli”. Es frecuente encontrar con intérpretes que justifican que las obras de Guerrero o Victoria se pueden pronunciar a la italiana, debido a que sus libros fueron publicados en Italia. ¿Qué pasa con la gran mayoría de polifonistas “menores” que no tuvieron la suerte de publicar sus obras ni en Roma ni en ningún otro sitio? ¿Por qué también “a la italiana”? Es una elección que carece de sustentación histórica, al menos en el ámbito hispano.
- f. **Elección del timbre y tipo de voz de los cantantes.** Cantar “rezo” es un término que necesita ser interpretado. Pero llenar el sonido de una catedral con pocas voces debe darnos alguna pista de qué puede significar este concepto. Cantar fuerte, con voz plena y en un estilo de canto más abierto resulta muy revelador. Las prácticas experimentales realizadas en cursos de interpretación histórica como los celebrados en Pastrana –que van en consonancia con esta línea de interpretación– son un marco donde probar de forma práctica distintas formas y estilos de canto¹¹⁷. Soy partidario de seguir las fuentes que indican que

117. La [Academia de Polifonía Española](https://www.academia.polifonia.es/) es un proyecto organizado por la Universidad de Alcalá y en 2023 ha celebrado su cuarta edición. Su duración suele ser de una semana con sesiones teóricas y prácticas. En las sesiones prácticas se trabaja la lectura a facistol desde una reproducción fidedigna de la fuente original. Se trabaja la improvisación y se hacen ejercicios de echar contrapunto. Tiene entre sus objetivos la recuperación del paradigma sonoro de la polifonía del siglo XVI. Resulta un laboratorio experimental donde poder probar distintas formas y estilos de canto, poniendo en práctica las fuentes documentales. Como resultado de las sesiones de trabajo se ofrece un concierto que pretende ofrecer un resumen de lo trabajado: lectura a facistol, doble coro, contrapunto improvisado, glosas y nuevas propuestas en el estilo de canto. Video 25: Academia de polifonía española. “Concierto de clausura - Curso de Pastrana 2019”. Video de YouTube, 55:11. Publicado el 27 de agosto de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=juPSBJtRSeE>.

en una capilla vocal debe haber dos bajos –sostenidos por un bajón o un sacabuche–, dos tenores –sostenidos por un sacabuche–, dos altos –contratenores que cantan con voz de pecho y no voz de falsete, que es muy distinto, y sostenidos por sacabuche alto, corneto, o bajoncillo– y la voz del tiple por voces infantiles de seis a diez años –unas seis voces con un corneto– y dos triples adultos. En cuanto al timbre, un interesante e inspirador modelo lo encontramos en la música de tradición oral mediterránea que se mantiene, en esencia, con una emisión abierta. Como ejemplo tenemos los cantos de la isla de Córcega, que mantienen la emisión abierta llena de armónicos, la polifonía improvisada y los adornos con disminuciones¹¹⁸. También el estilo de canto abierto que se mantiene en países como Bulgaria o Georgia obedece a esta escuela de canto, tanto por su emisión abierta y rica en armónicos como por la tendencia a adornar con florituras la melodía. Son cánticos que se han transmitido de generación en generación y se han sabido preservar como un elemento de identidad nacional¹¹⁹. Creo que es un inicio en la búsqueda de un paisaje sonoro más aproximado a la realidad histórica de lo que debió ser la verdadera práctica interpretativa del Renacimiento¹²⁰. Lo que está claro es que va a ser una ardua labor despojarse de la pátina idealizada de las voces de tipo anglosajón, que aún siguen sirviendo de modelo a muchos grupos españoles.

- g. **Elección del diapasón.** ¿Se va a transportar? ¿La fuente original estaba en claves altas? Como ya hemos visto, el diapasón unificado era una utopía. Simplemente podemos deducir que, como el uso de instrumentos de viento en las capillas musicales era predominante, el diapasón debió ser más alto, pero no podemos saber cuánto. Quizá sea uno de los parámetros

118. Video 26: de [cantos tradicionales en la isla de Córcega](#): Sergio Barcellona. “El canto polifónico de Córcega”. Video de YouTube, 9:59. Publicado el 4 de abril de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Cn0JUFc0Klw>.

119. Video 27: del [misterio de las voces búlgaras](#): Iliá Mihaylov. “The great voices of Bulgaria - Pidence Pee”. Video de YouTube, 0:15. Publicado el 26 de julio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=7cAYqTKRRSI>.
Video 28: de cantos [tradicionales de Georgia](#): UNESCO en español. “Canto polifónico de Georgia”. Video de YouTube, 3:19. Publicado el 30 de abril de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=PdOfDwEmB0g>.

120. Video 29: En este sentido, tenemos un testimonio de una [reconstrucción de un oficio](#) llevada a cabo el 21 de noviembre de 2021 dentro del Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza, por Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, donde proponen este estilo de canto como ejemplo de emisión además de la improvisación de adornos. Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB. “Inviolata – Academia de los Nocturnos, Capella Prolationum & Ensemble La Danserye – XXV FeMAUB 2021”. Video de YouTube, 1:23:15. Publicado el 21 de noviembre de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=udxehaxf_TA.

que menos afecten a una interpretación historicista –al menos no tanto como el estilo–, pero sí que hay que estar de acuerdo para que todos los instrumentos puedan tocar en el mismo. Con frecuencia los ministriles emplean el diapasón en La=466Hz como estándar interpretativo de la música del Renacimiento. Pero si hay un órgano de por medio habrá que ajustarse, en la mayoría de los casos, a lo que permita este instrumento.

- h. **Elección del temperamento.** Solo sabemos con algo de certeza que en el siglo XVI aún no se usaba el temperamento igual y que estábamos en su búsqueda a través de los múltiples temperamentos mesotónicos. También que los tratados de teoría se centraban sobre todo en los instrumentos de tecla, y que la práctica interpretativa iba por otro camino. Por ser prácticos deberíamos unificar el criterio –al igual que ocurre con el diapasón– y optar por el sistema mesotónico de $\frac{1}{4}$ de *comma* sintónica, que busca más pureza en las terceras y las sextas, consonancias predominantes en la música modal del siglo XVI. Un comienzo puede ser acostumbrarnos a afinar los órganos positivos –muy usados en las grabaciones y concierto– en estos temperamentos mesotónicos; descubriremos un nuevo color en la polifonía, mucho más rico en armónicos debido a la pureza de sus consonancias.
- i. **Elección del *tactus*.** Como hemos visto en nuestro estudio, el tempo de una obra podía depender de factores como la acústica y la solemnidad del día, tal y como detallan los ceremoniales catedralicios. Los tratados dan muchas y contradictorias pautas interpretativas. Lo que sí está claro es que, si queremos hacer una reconstrucción historicista, el *tactus* lo debe llevar el maestro de capilla situado delante de todos frente al facistol y con una mano que se mueve en dos gestos: arriba y abajo. Con esto se dirigía de espaldas a la mayoría de los intérpretes y se elimina la posibilidad de que el director indicase matices de intensidad, expresión e incluso los retardos en los finales de obra o sección. Cada obra tendrá que ser interpretada en un tempo en el que, al cantarla, los intérpretes se encuentren cómodos. Habrá que tener cuidado si se trata de una transcripción, pues tendremos que saber qué equivalencia ha elegido el transcriptor a la hora de hacerla, ya que sin esta información corremos el riesgo de interpretarla al doble de rápida o de lenta de lo que correspondería.

- j. **Elección de la *musica ficta*.** El análisis de la partitura en general, y el de la música *ficta* en particular, es uno de los puntos más importantes. Confiar en una edición hecha sin someterla a una crítica personal es un error. Conocer las reglas y usos de las alteraciones propias del estilo polifónico renacentista no es una elección, sino una obligación si queremos ofrecer una versión historicista. Es más, si estamos cantando de la fuente original tendremos que hacer las alteraciones sobre la marcha. La práctica y el conocimiento de los procedimientos compositivos, las reglas no escritas, las cadencias, entre otros aspectos, es uno de los considerandos más relevantes y controvertidos. Pero es un error cantar polifonía sin agregar las alteraciones no escritas.
- k. **Elección de los adornos y disminuciones.** Como hemos visto, es una de las prácticas menos realizada por los grupos españoles, y otro los grandes problemas interpretativos. Hay que adornar la melodía de todas las voces de la pieza interpretada y hay que improvisar incluso con imitación de los adornos que se proponen en las otras voces. Para familiarizarse con los distintos tipos de adornos y disminuciones, hay que acceder a los tratados de glosas y tomarlos como ejemplo. Si no lo hacemos al cantar directamente sobre la fuente, tendremos que realizar una edición que incluya los adornos para que los intérpretes puedan realizarlos. Es una de las grandes asignaturas pendientes. Hay que atreverse a realizar propuestas interpretativas más acordes con las fuentes. No cabe ninguna duda que se improvisaba, se glosaba –en polifonía y en el canto llano– incluso sin un orden establecido, provocando el enfado del maestro de capilla, que tenía que poner orden; ¿por qué entonces –salvo contadas excepciones– nadie lo hace?
- l. **Elección de la colocación de los intérpretes.** Sin duda, la ubicación ideal de la capilla es en torno al facistol, como sostiene esta Tesis Doctoral. Si queremos interpretar la polifonía sacra del siglo XVI con criterios historicistas, hay que hacerlo de esta forma. Con ello seremos fieles a las fuentes, cambiará la sonoridad y empastarán las voces con los instrumentos de manera más natural. En el lado opuesto al medallón de los ministriles del facistol de la Catedral de Sevilla hay un relieve de los cantores entorno al facistol –ver ilustración VI–. En él se nos da información de la colocación: tres seises –o cantoricos– delante por razones prácticas, y los cinco cantantes adultos detrás.



Ilustración VI. Medallón de los cantores del facistol de la Catedral de Sevilla. Obra de Bartolomé Morel, 1565. Fuente de la imagen: *Identidad e imagen de Andalucía en la Edad Moderna* (USAL). Dominio público.

Debemos de suponer que los que cantan la misma voz se colocarán juntos y si se añaden los ministriles se colocan cada uno con los cantantes a los que va doblando. Como ya hemos dicho, el maestro de capilla también se sitúa en primera fila para poder llevar el *tactus*.

- m. **Elección del sitio de la interpretación.** El coro era el lugar natural para la realización del oficio litúrgico, y dentro de él el facistol en el centro era el sitio para el canto de órgano. En casi todas las catedrales, los ministriles ocupaban una tribuna elevada. Pero sacar la polifonía sacra de un lugar como la catedral o una iglesia y llevarla a una sala de concierto es un error. Pierde uno de sus requisitos sonoros esenciales de esta música, que es la reverberación natural. Hay que tener en cuenta este factor acústico para lograr una ejecución musical satisfactoria, ya que esta música está pensada para ser interpretada en este tipo de acústicas. Es frecuente que los programadores lleven este tipo de conciertos a iglesias, pero es igualmente frecuente encontrarnos conciertos de polifonía sacra en cualquier tipo de recinto sin las condiciones acústicas óptimas para su disfrute.
- n. **Elección de alternancia con el canto llano.** Por último, no hay que olvidar que en muchas ocasiones la polifonía va contestada con el canto llano. El coro que lo interpreta en alternancia debe ser distinto y estar conformado por voces iguales.

Como hemos visto, son muchas las decisiones que debe tomar un intérprete a la hora de abordar una propuesta con intenciones de la restauración de una sonoridad coetánea a la de la obra en el momento en que vio la luz. Y como consecuencia de nuestros condicionantes sociales, *la mayor parte de estas decisiones interpretativas tienen muy poco de “neutralidad histórica”, pues en buena medida están condicionadas a los irrenunciables y acuciantemente contemporáneos impulsos creativos de los intérpretes*¹²¹.

Para terminar, ofrecemos una posible interpretación para ejemplificar todo esto. Hemos elaborado dos ejemplos prácticos a modo de comparación. Se ha elegido la obra *Regina Caeli* del maestro de capilla de la Catedral de Granada Luis de Aranda. La partitura original se incluye en el Apéndice 9 y las propuestas de transcripción en los Apéndice 10 y Apéndice 11¹²². Es una antifona mariana a 4 voces mixtas. En el primer ejemplo, los instrumentos doblan las voces sin improvisación alguna¹²³:

En esta propuesta se ha optado por los siguientes criterios:

- pronunciación española del latín: la pieza es de un maestro de capilla español y su obra no fue editada en Italia. Por tanto, nada justifica el uso de la pronunciación italiana del latín
- una voz por cuerda: las voces agudas de *cantus* y *altus* son cantadas en falsete
- ausencia de adornos ni glosas, solo las notas que aparecen en la fuente original
- las voces son dobladas sin añadidos; se ha optado por un ensemble de flautas
- el diapasón es La= 466Hz; este era el diapasón histórico más frecuente de estos instrumentos en el siglo XVI
- no hay grandes cambios en dinámica ni en el *tempo* o *tactus* a lo largo de la pieza

En el segundo ejemplo, introducimos un elemento nuevo: la improvisación¹²⁴:

- pronunciación española del latín
- una voz por cuerda

121. Bernardo García-Bernalt, «El Ayre del Tañer. En torno a la interpretación de la música de Cabezón», *Scherzo*, n.º 253 (1 de junio de 2010), 119.

122. ACG LP, 1. Fol. 45v. a 47r. Véase Apéndice 9.

123. Video 30: Nacho Rodrigo. “Regina Coeli. Luis de Aranda”. Video de YouTube, 3:00. Publicado el 18 de agosto de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=7XVWwIBfDdg>.

124. Video 31: Nacho Rodrigo. “Regina Coeli. Luis de Aranda. Versión glosada”. Video de YouTube, 3:14. Publicado el 18 de agosto de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=kSZud-OmXZc>.

- uso del falsete en voces agudas
- las voces van glosando la melodía; en el caso de la parte cantada, los adornos sugeridos en la partitura aparecen en reducción de 70% de tamaño para diferenciar lo añadido del original
- las voces de *altus*, *tenor* y *bassus* son dobladas por un ensemble de corneto soprano y dos sacabuches tenores que sostienen la voz
- el acompañamiento de las voces también va glosado, improvisado sobre la marcha por el ministril
- pese a la cantidad de añadidos improvisados –a veces a la vez y en la misma voz– no se producen grandes choques armónicos
- se produce una versión mucho más rica y elaborada

Queda aún un largo camino por recorrer para la recuperación del paisaje sonoro de la polifonía sacra del siglo XVI en el ámbito hispánico con criterios históricamente informados. Para aportar nuestro pequeño grano de arena dejamos aquí esta propuesta. Es un intento de ayudar a todos los que quieran acercarse a la interpretación de este tesoro patrimonial español desde una perspectiva historicista, intentando ser veraz a las fuentes documentales. No va a ser fácil despojarse del peso de la tradición, de esa influencia anglosajona que ha venido siendo protagonista desde hace muchos años, de una estética que no se corresponde a lo que debió ser una capilla musical en la España del siglo XVI. Pero hay que ir sentando las bases para que esto pueda ser una realidad en unos años. También hay que hacer un ejercicio de humildad y de reconocimiento abierto a las evidencias históricas que, aunque no son muchas ni del todo concretas en algunos casos, nos dan pistas para iniciar un camino que merece la pena explorar.

Resumen del Capítulo VI

En este último capítulo, hemos propuesto nuestra propia metodología para la interpretación de la polifonía sacra del siglo XVI. La propuesta se basa en un amplio abanico de fuentes históricas y nos indique qué criterios se han de seguir para la recuperación e interpretación de la polifonía del “Siglo de Oro” español. Es por ello por lo que este estudio se encuentra integrado dentro de los estudios de análisis performativo, ya que tras el análisis de los grupos se ha propuesto un modelo de interpretación, en el marco de los estudios de *performance practice*. Creemos que

es posible proponer un método para la experimentación performativa que serviría como modelo de investigación científica; esto convierte la *performance* y su análisis en una epistemología o forma de conocimiento. A la luz de los tratados teóricos, fuentes musicales e iconográficas, hemos recorrido un proceso de toma de decisiones que confieren nuestra propuesta interpretativa unas bases fundamentadas en criterios historicistas. Este proceso pasa por los siguientes estadios: la contextualización de la obra en su época histórica, la crítica de la fuente y de la edición musical, elección del *tempo*, el compás y la dinámica de la obra, la ornamentación, elección de las voces y su timbre, la pronunciación del latín, la altura del diapasón, el temperamento, el estudio de la música *ficta*, elección de instrumentos, el espacio sonoro y la colocación del conjunto.

CONCLUSIONES

El interés por la recuperación e interpretación del repertorio de la música antigua no es exclusivo de los siglos XX y XXI. Hemos realizado un recorrido por algunos de los hitos más importantes en el movimiento de la interpretación historicista desde el siglo XVIII y hemos revisado las instituciones y grupos musicales que dieron un empuje definitivo en esta actividad de recuperación musical hasta llegar a la gran eclosión del siglo XX. En este contexto, la entrada del mercado discográfico –a mitad del siglo XX–, con las primeras grabaciones de música antigua, cambió las formas y disparó el interés por la interpretación con instrumentos históricos. Este hecho supuso, a su vez, un empuje definitivo para esta tendencia que recuperaba e interpretaba el repertorio temprano con criterios historicistas. También supuso la puesta en valor de la recuperación del patrimonio musical. En estos primeros años, la interpretación historicista era sinónimo de tocar con instrumentos antiguos y poco más. Aún quedaba el arduo trabajo de investigación que los musicólogos llevarían a cabo en la segunda mitad del siglo XX y que fue dotando de un marco teórico más rico, aportando datos científicos y evidencias históricas sobre la recuperación de instrumentos, la transcripción de las obras y el estudio de la técnica, entre otros muchos aspectos. Es un camino recorrido a la vez por intérpretes, musicólogos, lutieres, programadores de festivales, críticos y público. La aparición de un mercado de instrumentos musicales, de escuelas especializadas en el estudio de la técnica y ejecución con criterios y fuentes historicistas y la aparición de las ediciones críticas de las fuentes musicales antiguas son fruto de esta necesidad de medios creada por el movimiento historicista y supusieron un empuje definitivo. Las conquistas de las distintas propuestas y posiciones a favor y en contra de una supuesta reconstrucción histórica supuso la polarización de tendencias y la adopción de posturas que, conforme avanzaba el movimiento de la música antigua, se iban haciendo más radicales. Pero hacia finales de siglo parece que las posturas se suavizan. Y es que son muchos los factores técnicos, instrumentales, estéticos e históricos que intervienen en la toma de decisiones y que hacen que nos alejemos de una interpretación histórica veráz. Los más puristas van admitiendo que, cuanto más nos acercamos a una propuesta fiel y más investigamos sobre la obra y el periodo en cuestión, más nos damos cuenta de la imposibilidad de una interpretación totalmente fidedigna a la del momento de su composición. Esto se agudiza cuánto más atrás nos vamos en el tiempo.

En esta cuestión tiene un importante papel el concepto de autenticidad, que desde comienzos de la década de los 50 de siglo XX dio pie a una ingente producción de ensayos y a un crudo debate entre partidarios y detractores. Nos hemos adentrado en el apogeo de esta tendencia, que coincide con el movimiento modernista y sus ideales estéticos. Hemos concluido que, poco a poco, se van suavizando las posturas y volviéndose menos radicales conforme nos acercamos al siglo XXI y se da pie a nuevas terminologías que matizan o abren nuevas posibilidades, como la más aceptada: interpretación históricamente informada o históricamente veraz, para concluir con la última de las propuestas semiológicas: la verosimilitud. También hemos advertido el escaso eco que tuvo este fenómeno en nuestro país, en comparación con otros lugares europeos: el interés por la recuperación de la música antigua con criterios historicistas no se percibe hasta muy avanzado el siglo XX. Salvo unas excepciones, son muy pocos los autores que se dedicaron a la reflexión sobre este fenómeno y que impulsaron su recepción en nuestro país. Es a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando comienzan a aparecer los primeros intérpretes serios y las primeras propuestas de músicos –formados en otros países– que iniciaron el camino de la interpretación historicista en España. Esa semilla dará su fruto y en la segunda mitad del siglo XX, cuando proliferan en España las escuelas, los festivales, los cursos de música antigua y los grupos musicales que se lanzarán a la recuperación, grabación y difusión de nuestro patrimonio musical desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. Sin embargo, este creciente interés por la interpretación no ha ido acompañada de una reflexión y una producción científica autóctona materializada en trabajos bibliográficos y estudios importantes. En la actualidad existe una ingente literatura internacional, cuya tendencia general se concentra en la técnica de los instrumentos, aspectos muy específicos del el estilo o los adornos, lo que demuestra que sigue siendo un tema de actualidad.

También hemos podido comprobar cómo con el avance de la tendencia de interpretación de la música histórica es paralela a un cambio de paradigma: el intérprete se va viendo como el centro de la interpretación. Poco a poco va desplazándose el interés por el autor y su obra en favor del interés por el intérprete y su interpretación. Este nuevo foco de atención en el estudio de la técnica y la interpretación pone al intérprete en el centro del discurso. Nacen así nuevas disciplinas encaminadas al estudio de la práctica interpretativa, como son la *performance*

practice y el *performance analysis*. Estas dos disciplinas están plenamente integradas en los planes de estudio de países punteros como Alemania, Inglaterra y Estados Unidos, pero son muy incipientes en España, donde poco a poco se van introduciendo en los planes de estudio de algunos másteres y conservatorios. Es en el marco de los congresos donde más presencia parecen ganar. Estas disciplinas pretenden englobar bajo un marco de estudio todo lo referente a una ejecución musical, desde el estudio de la obra, el compositor, el contexto histórico, la técnica etc. A esto se le añade el público al que va a asistir al concierto, la acústica de la sala, el diseño y publicidad del evento, el efecto en la audiencia y todas las partes interesadas en el éxito del evento.

Tras esta primera parte, en la que situamos nuestro objeto de estudio en el marco de la literatura performativa y sus distintas corrientes y discursos de la interpretación historicista, ofrecemos un marco histórico de nuestro objeto de estudio en particular. En efecto, asistimos al nacimiento de la nueva Catedral de Granada y de su capilla musical, fenómenos que no son ajenos a los condicionantes sociales, económicos y culturales del contexto. Nos encontramos en un momento crucial en la historia de España, con el último reino musulmán reconquistado por los Reyes Católicos. Hay que crear una nueva ciudad cristiana y una nueva provincia eclesiástica; y la Catedral de Granada aspira a nacer perfecta desde el principio. Esto la convierte en objeto de estudio ideal para nuestra Tesis. La maquinaria musical necesaria para la celebración de los distintos actos litúrgicos catedralicios va ajustándose paralelamente a las etapas de construcción de la propia Catedral y al cambio de sus distintas sedes, hasta la finalización del nuevo edificio en sus partes fundamentales. Así, podemos comparar la evolución de los primeros años, donde el cargo de maestro de capilla lo ocupaba uno de los cantantes, hasta la creación del puesto de maestro de capilla/compositor. La estabilización de los cantantes y la integración de los ministriles en la capilla es un proceso que llevará años, al igual que en el resto de las catedrales vecinas. Tanto el número de integrantes como su funcionamiento general no difieren mucho de las capillas catedralicias vecinas. Todos estos elementos de nueva creación, unidos con la búsqueda de un ideal perfección desde su nacimiento, convierten la capilla musical de la Catedral de Granada en modelo de estudio paradigmático que nos sirve como base de nuestra propuesta interpretativa.

Para proponer un modelo de interpretación para la polifonía sacra del siglo XVI tenemos que partir de los estándares actuales. Para ello, hemos procedido al análisis de las grabaciones discográficas y hemos obtenido como resultado las siguientes conclusiones:

- El número de grupos españoles que se dedican a la interpretación de la polifonía sacra del siglo XVI es aún escaso. Solo hemos podido enumerar a veintiún grupos –de los cuales uno ya no está en activo–; de ellos, tres son instrumentales y quince se dedican más a la Edad Media o al Barroco, con poca presencia en la música litúrgica del siglo XVI
- La mayoría de estos conjuntos abordan otras épocas y estilos y hacen alguna incursión más o menos esporádica en el campo de la polifonía renacentista. Esto hace que no exista casi ningún grupo de referencia en la interpretación de este estilo. En otros países tenemos grupos que han hecho de la polifonía litúrgica su sello de identidad: The Sixteen, The Hilliard Ensemble, Stilo Antiquo o The Tallis Scholars, por mencionar algunos casos conocidos; en España esto no ocurre
- El número de grabaciones discográficas no es numeroso, coincidiendo además con que casi todos los grupos han grabado repertorios comunes
- Hay una tendencia a cantar en grupos muy reducidos; abundan los cuartetos *a cappella*: La Colombina, Vandalia, La Hispanoflameca y Cantoría. Hay cuatro conjuntos instrumentales: La Danserye, Oniria, Ministriles Hispalensis y Ministriles de Marsias. Dada la importancia y necesidad que había en todas las catedrales de ministriles, llama la atención la escasez de este tipo de agrupaciones, que propicia que los grupos vocales tengan que cantar *a cappella* o solo con órgano. Esto se explica por la escasez en España de centros especializados en la formación de músicos “antiguos”
- Hay una gran necesidad de formar canteras de músicos ministriles y arpistas en centros de formación especializada, cursos o, por qué no, en los conservatorios. Solo hay tres arpistas principales en toda España que puedan acompañar polifonía del siglo XVI: Manuel Vilas, Laura Puerto y Sara Águeda. El papel del arpa como instrumento de acompañamiento se va convirtiendo en esencial conforme avanza el siglo XVI

Desde el punto de vista técnico, con los datos obtenidos en los autoinformes, y tras escuchar las grabaciones y visionar los vídeos, podemos llegar a las siguientes conclusiones:

- Nos está costando mucho despojarnos de la estética interpretativa de los grupos anglosajones que ofrece un ideal sonoro que dista de lo que fue la “escuela hispana de polifonía”
- La gran mayoría prefiere la pronunciación italiana del latín cuando interpretan polifonía española
- El diapasón mayoritario es La = 440 Hz. En la mayoría de los casos no se tiene en cuenta los diapasones históricos
- El temperamento lo marcan los instrumentos –si los hubiere–, pero la gran mayoría opta por el temperamento igual; es raro encontrarse con temperamentos mesotónicos
- Prácticamente nadie lee desde la fuente original o edición facsímil; optan por transcripciones modernas
- Muy pocos grupos adornan la polifonía, echan glosas o improvisan con prácticas como el fabordón; esta técnica solo es frecuente en los grupos de ministriles
- Es casi anecdótico el número de grupos –como Capella Prolationum– que optan por la interpretación “a facistol”, con todo lo que ello implica en términos técnicos, estilísticos y sonoros
- Llama la atención la aproximación a esta práctica historicista de grupos aficionados que recrean con más acierto las prácticas historicistas que los grupos “profesionales”
- La mayoría sigue una disposición clásica de concierto, con un director en el centro
- El lugar natural de interpretación de la polifonía se ha desplazado, por cuestiones prácticas, al presbiterio de las iglesias o catedrales, o directamente ha salido de los templos para aparecer en ámbitos como las salas de conciertos o patios al aire libre
- Se ha desconectado, en la mayor parte de las veces, la polifonía del canto llano
- Se ha desconectado también, de su función litúrgica
- Muchos grupos cantan *a cappella* sin ningún tipo de acompañamiento o, a veces, solo con órgano

Hemos encontrado grupos aficionados con más criterio historicistas que los grupos profesionales. Lanzamos la hipótesis que quizá sea el miedo a arriesgar, a salir de una zona de confort en la que llevamos años anquilosados cómodamente y que ha sido fruto de un ideal estético –poco original y poco histórico– muy al gusto del público lo que hace que sigamos el modelo anglosajón de interpretación de la polifonía.

En resumen: la mayor parte de las prácticas performativas de los grupos españoles que abordan la polifonía sacra del siglo XVI no obedecen a criterios historicistas. Al menos, no es lo que nos indican las evidencias históricas disponibles y que se analizan críticamente en esta Tesis Doctoral. Esta desalentadora conclusión nos hace dar un paso más y proponer un modelo de interpretación verosímil que pretende soportar una crítica performativa. Para esto, nos hemos acercado a las fuentes documentales con el fin de arrojar luz sobre decisiones que nos den solidez en nuestra propuesta. Esta propuesta se fundamenta en las conclusiones que hemos recopilado tras cotejar diversas fuentes y que resumimos:

- Interpretación al facistol. Es importante la colocación en torno a un único facistol y que todos los intérpretes cantantes, ministriles y maestro de capilla, se sitúen entorno a única fuente musical
- En la medida de lo posible, usar una reproducción de calidad de la fuente original; o en su caso, una buena edición sometida a una buena crítica
- El estudio de la fuente es fundamental para determinar importantes decisiones como: la colocación del texto, la música *ficta*, el *tactus*, expresividad y fraseo, etc.
- Si la música fue compuesta en España por un compositor español, la pronunciación correcta de latín es la española
- La polifonía litúrgica del siglo XVI debe ir siempre doblada, acompañada y sostenida por instrumentos propios del siglo XVI y de estas capillas musicales
- El uso de los adornos, glosas e improvisación de las melodías, es una práctica obligatoria, tanto para ministriles como para cantantes
- La recuperación del timbre sonoro propio de las capillas musicales hispanas del siglo XVI es un trabajo que queda aún por hacer. Aquí hemos propuesto las tradiciones musicales europeas de algunos países que siguen realizando prácticas polifónicas improvisadas con un estilo de canto abierto y lleno de armónicos
- Ofrecemos así una nueva propuesta que pueda ser de utilidad a aquellos que deseen profundizar en la interpretación del gran patrimonio musical renacentista hispánico. Hemos abarcado un gran número de cuestiones técnicas para intentar elegir la mejor opción con un respaldo científico. Solo queda que esta propuesta pase del papel a la

práctica y que cada vez sean más los grupos que se animen a acercarse, de una forma veraz y comprometidamente creativa, a la búsqueda de un paisaje sonoro más acorde con la verdad histórica, por inalcanzable que esa idea parezca.

APÉNDICES

Apéndice 1:

Revistas internacionales de música antigua orientadas a la *performance practice*

Nombre	Identificador	País	Editor
<i>Alte Musik Aktuell</i>	ISSN: 0942-9034	Alemania	DT Deutsche Stiftungstreuhand
<i>American Musical Instrument Society Journal</i>	ISSN: 0362-3300	Estados Unidos	A-R Editions
<i>American Recorder</i>	ISSN: 0003-0724	Estados Unidos	American Recorder Society
<i>BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute</i>	ISSN: 0005-3600	Estados Unidos	Baldwin-Wallace College
<i>Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis</i>	OCLC: 637984977	Suiza	Amadeus
<i>Boston Early Music News</i>	OCLC: 16504815	Estados Unidos	Boston Recorder Society
<i>British and International Music Yearbook</i>	ISBN-13: 978-1904226130	Reino Unido	MA Music, Leisure and Travel
<i>British Performing Arts Yearbook</i>	ISSN: 0951-5208	Reino Unido	Muso Communications Ltd.
<i>Chanter</i>	ISSN: 0269-7939	Reino Unido	The Bagpipe Society
<i>Chelys: The journal of the Viola da Gamba Society</i>	ISSN: 0952-8407	Reino Unido	Viola da Gamba Society
<i>CIMCIM</i>	OCLC: 6723417	Canadá	International Committee of Musical Instrument Collections
<i>Common Stock</i>	ISSN: 1352-3848	Reino Unido	The Lowland and Border Pipers' Society
<i>Consort</i>	ISSN: 0268-9111	Reino Unido	The Dolmetsch Foundation
<i>Continuo</i>	ISSN: 0705-6656	Estados Unidos	Redsell
<i>Dulcimer Players' News</i>	ISSN: 0098-3527	Estados Unidos	Fiona Potts
<i>Early Keyboard Journal</i>	ISSN: 0899-8132	Estados Unidos	Southeastern Historical Keyboard Society
<i>Early Music</i>	ISSN 0306-1078	Reino Unido	Oxford University Press

<i>Early Music America: EMAG</i>	ISSN: 1083-3633	Estados Unidos	Early Music America
<i>Early Music History</i>	ISSN: 0261-1279	Reino Unido	Cambridge University Press
<i>Early Music Yearbook</i>	ISSN: 0967-6619	Reino Unido	National Early Music Association
<i>Early Music Review</i>	ISSN: 1355-3437	Reino Unido	King's Music
<i>Early Music performer</i>	ISSN: 1477-478X	Reino Unido	National Early Music Association
<i>English Dance and Song</i>	ISSN: 0013-8231	Reino Unido	English Folk Dance and Song Society
<i>The Flutist Quarterly</i>	ISSN: 8756-8667	Estados Unidos	National Flute Association
<i>Folk Music Journal</i>	ISSN: 0531-9684	Reino Unido	English Folk Dance and Song Society
<i>FoMRHI Quarterly</i>	OCLC: 611043555	Reino Unido	Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments
<i>Fontes Artis Musicae</i>	ISSN 0015-6191	Estados Unidos	A-R Editions
<i>Galpin Society Journal</i>	ISSN 0072-0127	Reino Unido	Galpin Society
<i>Harpa-Piano</i>	ISSN: 1421-7007	Suiza	International Erard Society
<i>Harpichord & Fortepiano</i>	ISSN: 0953-0797	Reino Unido	Ruxbury Publications
<i>Historic Brass Society Journal</i>	ISSN: 1045-4616	Estados Unidos	Historic Brass Society
<i>Historic Brass Society Newsletter</i>	ISSN: 1045-4594	Estados Unidos	Historic Brass Society
<i>Historical Performance: Journal of the Early Music of America</i>	ISSN: 0898-8587	Estados Unidos	Early Music America
<i>Hortus Musicus</i>	ISSN: 1129-4965	Italia	Ut Orpheus Edizioni
<i>Imago Musicae: International Yearbook of Musical Iconography</i>	ISSN: 0255-8831	Italia	Libreria Musicale Italiana (LIM)
<i>Journal for Seventeenth Century Music</i>	ISSN: 1089-747X	Estados Unidos	Society for Seventeenth-Century Music
<i>Journal of Lute Society of America</i>	ISSN 0076-1526	Estados Unidos	Lute Society of America
<i>Journal of Musicological Research</i>	ISSN: 0141-1896	Reino Unido	Gordon and Breach Science
<i>Journal of Musicology</i>	ISSN: 0277-9269	Estados Unidos	University of California Press
<i>Journal of the American Musicological Society</i>	ISSN: 0003-0139	Estados Unidos	University of Chicago Press

<i>Journal of the Australian Association of Musical Instrument Makers</i>	ISSN: 0815-9793	Australia	Australian Association of Musical Instrument Makers
<i>Journal of the Royal Musical Association</i>	ISSN: 0269-0403	Reino Unido	Oxford University Press
<i>Journal of the Violin Society of America</i>	ISSN: 0148-6845	Estados Unidos	City University of New York Queens College
<i>Journal of the Viola da Gamba Society of America</i>	ISSN: 0507-0252	Reino Unido	Viola da Gamba Society of America
<i>Lute Society Journal</i>	ISSN: 0460-007X	Reino Unido	Lute Society
<i>Lute News: Lute Society of America newsletter</i>	ISSN: 0882-0155	Estados Unidos	Lute Society of America
<i>Music & Letters</i>	ISSN: 0027-4224	Reino Unido	Oxford University Press
<i>Music & practice</i>	ISSN: 1893-9562	Noruega	Norwegian Academy of Music
<i>Musica antiqua: Quarterly early music magazine</i>	ISSN: 2049-1514	Reino Unido	Musica Antiqua
<i>Musica Hodie</i>	ISSN: 1676-3939	Brasil	Universidade Federal de Goiás
<i>Musick: Early music Vancouver</i>	ISSN: 0226-8620	Canadá	Vancouver Society for Early Music
<i>Notes</i>	ISSN: 0027-4380	Estados Unidos	Music Library Association
<i>NPS Magazine</i>	ISSN: 0261-5096	Reino Unido	Northumbrian Pipers Society
<i>Organ: Journal für die Orgel</i>	ISSN: 1435-7941	Alemania	Schott Musik International
<i>Pan (hoy llamada Flute)</i>	ISSN: 2045-4074	Reino Unido	The British Flute Society
<i>Performance Practice Review</i>	ISSN: 2166-8205	Estados Unidos	Claremont Graduate School
<i>Plainsong and Medieval Music</i>	ISSN: 0961-1371	Reino Unido	Cambridge University Press
<i>Recercare: Rivista per lo studio e la pratica della musica antica</i>	ISSN: 1120-5741	Italia	Libreria Musicale Italiana (LIM)
<i>Recorder Education Journal</i>	OCLC: 1114161330	Reino Unido	European Recorder Teachers' Association
<i>Recorder Magazine</i>	ISSN: 0961-3544	Reino Unido	Peacock Magazines
<i>RMA Research Chronicle</i>	ISSN: 0080-4460	Reino Unido	The Royal Musical Association
<i>Traverso: Historical Flute Newsletter</i>	ISSN: 1041-7494	Estados Unidos	Folkers & Powell

Apéndice 2:

Revistas españolas de musicología

Nombre de la revista	Identificador	Editor	Observaciones
<i>Anuario musical</i>	ISSN: 0211-3538	Consejo Superior de Investigaciones Científicas	
<i>AV Notas</i>	ISSN: 2529-8577	Conservatorio de Jaén	
<i>Boletín DM</i>	ISSN: 1888-4814	Asociación Española de Documentación Musical	
<i>Cairón: Revista de ciencias de la danza</i>	ISSN: 1135-9137	Universidad de Alcalá	
<i>Consonancias: Revista del Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha</i>	ISSN: 2530-8866	Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha	
<i>Cuadernos de investigación musical</i>	ISSN: 2530-6847	CIDoM, Universidad de Castilla-La Mancha	
<i>Cuadernos de Música Iberoamericana</i>	ISSN: 1136-5536	Instituto Complutense de Ciencias Musicales	
<i>Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga</i>	ISSN: 1886-0559	Conservatorio Superior de Danza de Málaga	
<i>Diferencias: Revista de música del Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo de Sevilla”</i>	ISSN: 1135-3104	Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo de Sevilla”	
<i>Espacio sonoro. Revista Trimestral de Música Contemporánea</i>	OCLC: 436463023	Taller sonoro	Electrónica en línea
<i>Eufonía: Didáctica de la música</i>	ISSN: 1135-6308	Graó	Didáctica de la música
<i>Hispanica lyra</i>	ISSN: 1698-9120	Revista de la Sociedad de la Vihuela	
<i>Itamar: Revista de investigación musical</i>	ISSN: 1889-1713	Universidad de Valencia	
<i>LEEME: Lista Electrónica Europea de Música en la Educación</i>	ISSN: 1575-9563	Universidad de Valencia	Electrónica en línea
<i>Leitmotiv: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Granada</i>	ISSN: 2254-5360	Real Conservatorio Superior de Música de Granada	

<u>MAR: Música de Andalucía en la red (Universidad de Granada)</u>	ISSN: 2172-9336	Universidad de Granada	Electrónica en línea
<i>Mina III. Revista del Conservatorio de Cádiz</i>	ISSN: 2171-1410	Conservatorio de Cádiz	
<i>Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid</i>	ISSN: 0541-4040	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid	
<i>Música Oral del Sur: Revista internacional / Papeles del Festival de Música</i>	ISSN: 1138-8579	Centro de Documentación Musical de Andalucía	
<i>Musiker: Cuadernos de Música</i>	ISSN: 1137-4470	Sociedad de Estudios Vascos	
<i>Nassarre: Revista aragonesa de musicología</i>	ISSN: 0213-7305	Institución Fernando el Católico	
<u>Popular Music Research Today. Revista online de divulgación musicológica (Universidad de Salamanca)</u>	ISSN: 2659-6482	Universidad de Salamanca	Electrónica en línea
<u>Quadrivium. Revista digital de musicología</u>	ISSN: 1989-8851	Associació Valencia de Musicologia	Electrónica en línea
<i>Quodlibet: Revista de Especialización Musical</i>	ISSN: 1134-8615	Universidad de Alcalá	
<i>Revista catalana de musicología</i>	ISSN: 1578-5297	Institut d'Estudis Catalans	
<u>Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical (RECIEM)</u>	ISSN: 1698-7454	Universidad Complutense de Madrid	Electrónica en línea
<i>Recerca Musicològica</i>	ISSN: 0211-6391	Universidad Autónoma de Barcelona	
<i>Revista de Musicología</i>	ISSN: 0210-1459	Sociedad Española de Musicología	
<i>Roseta</i>	ISSN: 1888-8305	Revista de la Sociedad Española de la Guitarra	
<u>TRANS, Transcultural Music Review / Revista Transcultural de Música</u>	ISSN: 1697-0101	Sociedad Ibérica de Etnomusicología	Electrónica en línea

Apéndice 3:

Noticias sobre los músicos de la Catedral de Granada en el siglo XVI

Fuente: ACG, AACC

Año	Acta Capitular	Nombre	Voz	Nota marginal
1521	21 enero	Peralta, cantor		Sirva en la catedral
1524		Mansilla		Libramiento
	1 agosto	Najara, cantor		Libramiento
	2 septiembre	Mansilla y Najara		Obligados a venir
	7 septiembre	A° de la Torre, cantor		Salario
	9 septiembre	A° de la Torre y Cervantes	Alto	Salario de Cervantes por maestro de capilla y cantor
	1 octubre	Cervantes	Alto	Libramiento a Cervantes por maestro de capilla y cantor
	14 octubre	Najara		Obligado a venir
1525	7 de enero	Peralta, Segovia, Bernal, Cervantes, Cueva y Mansilla		Aguinaldos
	28 julio	San Juan, cantor		Que sirva de cantor
	24 octubre	Luis de Ribera		Recibimiento por cantor y tañer los órganos
1526	3 diciembre	Juan Ruiz, cantor acólito		Tañer los órganos
	31 diciembre	Torrecitas, cantor acólito	Seise?	Recibimiento por tener buena voz
1528	9 octubre	Alorca	Tenor	Libramiento
	9 octubre	Pastrana		Sirva en el coro
	9 octubre	Domingo Nicolás de Mazueros	Contralto	Sirva de cantor
1529	6 febrero	San Juan, cantor		Que ya no gane como tañedor de órganos
	12 febrero	San Juan, cantor		Que sirva de cantor
1531	26 julio	Álvaro de Cervantes	Alto	Recibimiento como maestro de capilla
	30 diciembre	Gerónimo de Morales, cantor		Probanza por estar enfermo
1533	10 octubre	Cantores		Advertencia a los cantores que no puedan cantar fuera de esta iglesia
1535	12 febrero	Luis de Cózar	Maestro de capilla/contralto	Concierto como maestro de capilla

1537	12 noviembre	Santiago, cantor		Cobrar sus pagas
1538	20 noviembre	Torres, cantor		Licencia 6 días
	10 diciembre	Santiago, cantor		Licencia que no venga en 2 meses a vísperas
1539	17 abril	Luis de Cózar	Maestro de capilla/contralto	Licencia un mes para ir a su tierra por enfermedad
	2 junio	Sochantre y Santiago, cantores		Que ganen. Concierto
	17 junio	Cantores		Reparto a cantores por las honras tras la visita de la Emperatriz
	11 julio	Luis Jiménez		Remisión por 8 o 9 días perdidos
	11 julio	Sochantre y Santiago, cantor		Pagar al sochantre salario de Santiago
1540	12 julio	Luis de Cózar	Maestro de capilla/contralto	Licencia por un mes
	17 agosto	Caravaca, cantor		Licencia por enfermedad
	17 agosto	Pedro Cornejo, cantor		Presentía
1542	11 abril	Cantores		Licencia oficiar misa
	8 abril	Luis de Cózar	Maestro de capilla/contralto	Licencia para ir a su tierra
	26 mayo	Pedro Cornejo y Barreda, cantores		Reforma de salarios cantores y recibir a dos
	26 mayo	Cózar	Maestro de capilla/contralto	Provea 10 mil maravedís
	11 septiembre	Morales y otros colegiales		Que vayan a cantar misa a Fiñana
	11 septiembre	Torres, cantor		Licencia un mes
	7 noviembre	Barreda, cantor		Salario de la fabrica
1543	12 febrero	Biana y Bustamante, cantor opositor	Contralto	Ración vacante de Biana
	12 febrero	Juan de Najara y Barreda		Examinadores
	14 febrero	Bustamante, cantor opuesto Luis de Cózar	Contraltos	Bustamante desiste en favor de Cózar
	16 febrero	Luis de Cózar, Bustamante y Mazueros, cantores opuestos	Contraltos	Ración para Cózar
	3 diciembre	Cantores		Licencia para ir a cantar a San Jerónimo
1544	4 julio	Torres, cantor		Libros de canto llano
	15 septiembre	Cózar y cantores	Maestro de capilla/contralto	Que deje una lista con los cantores
	30 diciembre	Cózar	Maestro de capilla/contralto	Oficio de coadjutor

1545	15 diciembre	Cózar	Maestro de capilla/contralto	Limosnas
1546	11 agosto	Cózar	Maestro de capilla/contralto	Honras muerte de su hermano
1547	12 marzo	Cózar	Maestro de capilla/contralto	Reparen la casa de Cózar
	30 abril	Cózar	Maestro de capilla/contralto	Puntador
	9 de septiembre	Jiménez, cantor		Proveer 2 mil maravedís de ayuda para ir a la iglesia de Jaén
	30 diciembre	Cantores		Aguinaldo a los cantores
1548	28 abril	Cantores		Que hablen a su señoría sobre los cantores
1549	13 febrero	Maestro de capilla	Maestro de capilla/contralto	Se le pague al maestro de capilla
	12 diciembre	Seises		Vestir a los seises
	12 diciembre	Cantores		Que se les pague
1551	10 abril	Flores, cantor		Se le de salario para que no se vaya
	24 abril	Flores, cantor		Carta del Cabildo de Toledo quiere a Flores
	12 junio	Sochantre		Reprendido por las faltas
	27 diciembre	Cantores: Luys Jiménez, Mazueros Mansilla, Barreda, Robledo y Canalejo		Despedidos
1552	5 enero	Cantores		Reciben a los cantores excepto a Barreda y Mazueros
	15 enero	Cantores		Que Jiménez, Robledo, Mansilla y Canalejo se retornen
	29 enero	Cantores		Que se les devuelva las horas a los cantores
	16 febrero	Cantores		Bula de los cantores
	16 febrero	Hernando, seise Cózar	Seise	Ayuda para vestido
	14 abril	Barreda, cantor Mazuelos		Recibimiento de Barreda
	13 agosto	Jiménez, cantor		Licencia de un mes
	8 octubre	Cuatro raciones para cantores		Poner edictos para tiple
	8 octubre	Edicto para contrabajo		Que se ponga mejor para contrabajo
	25 octubre	Álvaro de Torres		Limosna
	9 noviembre	Cantores		Censo para los cantores
31 diciembre	Edicto ración de tiple		Prorrogación	

1553	7 febrero	Provisión ración de tiple por la muerte de Juan Fernández. Talamantes	Tiple	Que se escriba a algunos tiples para la ración. Carta de Talamantes tiple de la Cámara del rey
	10 febrero	Talamantes, tiple	Tiple	Parecer de su señoría Reverendísima sobre acrecentar
	13 febrero	Cantores		Reparto de aniversario
	7 marzo	Cózar	Maestro de capilla/contralto	Dejar los seises
	10 marzo	Cózar racionero y Luis de Cózar su sobrino	Maestro de capilla/contralto	Dejar los seises. Que su sobrino le ayude
	7 abril	Luis de Cózar	Maestro de capilla/contralto	Licencia de 40 días
	26 mayo	Alonso, seise Cózar	Seise	Que se le dé vestido
	13 junio	Cantores		Reparto aniversario
	22 junio	Cantor contrabajo		Su señoría pide que se reciba a un mancebo contrabajo
	22 junio	Provisión de la ración de Juan Fernández para cantor		Poner edictos. Ir a Plasencia a por un buen tiple
	27 junio	Juan Pérez, cantor contrabajo	Contrabajo	Salario
	27 junio	Ración de tiple		Hay necesidad
	7 julio	Oposición a la ración de tiple: Antonio del Ormo		Se presenta a oposición
	22 julio	Tiple de Guadix, Jiménez, tiple	Tiple	Que se reciba al tiple de Guadix y que a Jiménez se le pague de la fábrica
	29 julio	Antonio Portillo, o tiple de Guadix Jiménez, cantor	Tiples	Se le dé prebenda vaca y se obligue a residir. Jiménez que vaque su salario
		Asiento de Antonio Portillo	Tiple	Asiento de obligación
	1 agosto	Canonjía de Pedro de Arze, capellán de su majestad y cantor del príncipe		Institución al dicho Pedro de Arze de la canonjía que al presente estaba vaca por fin y muerte del Canónico Pedro de Orduña
	11 agosto	Bustares, tiple	Tiple	Sobre traer a Bustares tiple que residía en León y se le de la ración
	12 agosto	Pedro de Bustares, tiple		Negociación
	12 agosto	Oposición de Antonio Portillo, Alonso de Baena	Tiple	Se presentan a oposición
	12 agosto	Examen de cantores: Pedro de Bustares, Antonio Portillo, Alonso de Baena y Jiménez. Cózar	Tiples	Luis de Cózar los examina a cada uno de ellos canto de por si en un libro de <i>lamentationes</i>
	12 agosto	Nombramiento de Pedro Bustares y segundo Antonio de Portillo	Tiple	Fueron nombrados por más hábiles suficientes
	12 agosto	Nombramiento de las raciones		Nombramiento para las dichas raciones
	12 agosto	Pedro de Bustares clérigo de Toledo		Muy hábil y buena voz
	12 agosto	Antonio de Portillo		Tiple de edad de diez e ocho años
	23 agosto	Cózar		Escándalo en el pueblo por no hacer Chanzonetas el día de Ntra. Señora
	25 agosto	Bustares, tiple		Que se le pague al colegial Vallesteros lo de traer al tiple
	12 septiembre	Robledillo, cantor		Suelta de faltas a Robledillo, cantor
	13 septiembre	Bustares, tiple		Pide dinero para sustentarse
	13 septiembre	Portillo, tiple		Pide que se le ayude con dineros
	15 septiembre	Joan Pérez, cantor		Licencia 10 días

Apéndice 4:

Nombres de cantores en la capilla musical de la Catedral de Granada en el siglo XVI

Fuente: ACG, AACC

Año	Maestro de capilla	Cantores	Observaciones o nota marginal
1519	Luis Can de Roa ¿-1521	Alonso Gutiérrez, Bernal Díaz, Juan de Peralta, Francisco de Segovia, Fernando de Carvajal, Bartolomé del Arca, Alonso de Santarén, Juan Criado, Pedro de Guzmán, Melchor de Vargas, Marcos Ramos, Andrés de Talavera, Martín Jofre	Nombres de capellanes y cantores
1520		Luis Jiménez, Mazueros, Mansilla, Barreda, Robledillo, Canalejo Can de Roa, maestro de capilla y cantor	Se despiden por las faltas que hacen
1521	Francisco de Tovar 1521-1522	Francisco de Tovar, Miguel Armisén Peralta, capellán y cantor	
1522		Álvaro de Cervantes, cantor	En 1524 pasa a ser cantor maestro de capilla
		Miguel Armisen, Vílchez	Se nombra maestro de capilla
		Cuevas, Vílchez maestro, licenciado Cuevas, Jerónimo de Morales, Antonio Mansilla, Miguel Armisén	
1523	Bartolomé de Vílchez 1522-1523	Hernando de la Cueva, cantor-sochantre, Jerónimo de Mansilla	Recibimiento de cantores
1524	Bartolomé Ramírez 1524	Bartolomé Ramírez	Recibimiento por cantor y maestro de capilla
		Juan de Çaballos	Cantor y organista
		Antonio de Mansilla	
		Juan de Nájera	
		Juan de Tarifa	
1525	Álvaro de Cervantes 1524-1525	Peralta, Segovia, Bernal, Cervantes, Cuevas, Mansilla	
		Francisco de Segovia, Juan de Peralta, Luis del val, Cervantes, Cuevas Sochantre y Mansilla	
		San Juan	
		Velán Núñez, Cuevas sochantre, Peralta, Bermudo Yáñez, Francisco de Segovia, Mansilla, Juan Nájera, Luis del val	
		Luis de Rivera	Presbítero cantor ayudante de sochantre
1527	Juan de Nájera 1525-1531	Juan de Peralta Mansilla, Gerónimo, Nájera, San Juan, Segovia, Piñero, Luis del Val	
1528		Lorca, tenor	
		Nicolás de Mazueros, contralto	
1529		San Juan	Recibimiento como cantor

1531	Álvaro de Cervantes 1531-1535		Segunda vez que sirve como maestro de capilla
1542	Luis de Cózar 1535-1557	Piñero y Barreda, Bartolomé	Recibimiento como cantores
1551		Barrera y Mazueros	Cantores despedidos
		Jiménez, Robledillo, Mansilla, Canalejo	Vuelven a ser admitidos
1553		Alonso de Baena	Ha servido de este niño en esta Catedral. Que se le ayude
		Juan Pérez, contrabajo	
		Jiménez, tiple	
		Pedro de Bustales, tiple	
1554		Antonio del Portillo, tiple	
1554		Alonso de Baena	Seise regresará en 1566 como racionero cantor
1555		Juan de Segura, contrabajo	
	Francisco de Ureña, tenor		
	Sancho López	Cantor de León	
	Álvaro de Torres		
1557	Santos de Aliseda 1557-1580	Valenzuela, cantor	
1560		Gonzalo Martínez, tenor	
		Villalobos, cantor	
1561		Pedro Maldonado, tenor	
		Bernardino Montalvo, contralto	
		Sevilla, contralto	
1562		Manuel García, contralto	
		Juan de Segura, contrabajo y sochantre	
1563		Antonio Hernández, tenor	
		Contrabajo de Sevilla	
		Antonio de Santa María	
1564		Jerónimo de Gante	
		Pedro de Velasco, colegial cantor	
1565		Francisco López, tiple	
		Villalobos, contralto	
		Narváez, contralto	
1566		Miguel Aler, racionero contrabajo	
1568		Alonso de Narváez, contralto	Marcha a Salamanca
		Ortega, tiple	
1571	Alonso de Narváez, contralto	Tomó posesión de la ración de contralto	
1573	Melchor de Falces, contrabajo		
1575	Juan de Salazar		
	Liguizamon, contralto		
1581	Jerónimo de Aliseda 1580-1591	Navarrete, cantor-sochantre	
1586		Juan Pretel, tiple	
1587		Pedro Pérez Tenllado, sochantre y cantor	
1588		Francisco Rodríguez, sochantre-cantor	
1589		Núñez, Aliseda, Espínola, Navarrete, Magaña, Juan Vázquez, Ortega, Reyes	
		Juan Díaz, tenor	Tenor de Oviedo
		Garzón Racionero, cantor	
1590		Juan Fernández, tiple	
1591		Diego de Ojeda, seise y cantor	
1592		Luis de Aranda 1592-1627	Juan de Salazar, contrato
1593	Gaspar Ruiz, contralto		
1598	Lasso, tiple		
	Navarrete, sustituto del sochantre		
1599	Pérez Tenllado, sochantre cantor		

Apéndice 5:

Nombres y sueldos de los músicos contenidos en los Libros de Cuentas

Fuente: ACG, LC

Libro 1 (1531 a 1537)		
Signatura / fecha	Motivo	Nombres / sueldo
ff. 7v-8r. sábado 18 noviembre 1531	Repartimiento de seis mil maravedís que dieron a los muy Reverendos señores Deán e Cabildo de esta Sta. Iglesia por el enterramiento del honrado Bartolomé Díaz q haya Sta. Gloria, el cual se enterró	Sochantre, 50 Mansilla, 34 Santiago, 34 Biana, 34 Domingo, 34 Basanto, 34 Alzedo, 34 Colegiales Seises: Torres, 8 y medio Juan Ximénez, 8 y medio Baltasar, 8 y medio Andrés, 8 y medio
f. 9 r. domingo 23 noviembre 1531	Aniversario de la católica Reyna doña Isabel	Maestro de capilla, 34 Cantores, 136 Campanero, 20 Seises, 17
f. 10v. martes 23 enero 1532	Aniversario del católico Rey don Fernando. Ganaron los siguientes tienen cinco mil maravedís	Maestro de capilla, 34 Cantores, 136 Campanero, 20
f. 12v. sin fecha	Enterramiento del lobo	Torres cantor, 34 Najara, 34 Cuatro seises, 34
f. 14r. 25 noviembre 1532	Aniversario de la católica Reyna	Maestro de capilla, 34 Cantores, 136 Campanero, 20
f. 14v	Aniversario del católico Rey	Maestro de capilla, 34 Cantores, 136 Campanero, 20
f. 18v. sábado postrero de diciembre 1533	Aniversario de la católica Reyna doña Isabel	Maestro de capilla, 34 Cantores, 136 Campanero, 20
f. 20r. viernes 23 enero 1534	Aniversario del católico Rey don Fernando	Maestro de capilla, 34 Cantores, 136 Campanero, 20

ff. 20v-21r. sábado postrero de febrero 1534	Repartimiento de seis mil maravedís, enterramiento de don Alonso Venegas	Cervantes, 50 Najara, 34 Mansilla, 34 Santiago, 34 Villada, 34 Barreda, 34 Domingo, 34 Torres, 34
ff. 21v-22r. 8 marzo de 1534	Repartimiento de seis mil maravedís, honras de don Alonso Venegas	Cervantes, 50 Najara, 34 Mansilla, 34 Santiago, 34 Villada, 34 Barreda, 34 Domingo, 34 Torres, 34
ff. 24v-25r	Repartimiento de 22.542 a la mesa capitular de lo que monto el vino...	Najara, 126 Villada, 126 Seises, 252 <i>f. 25r</i> Luis de Coçar, VI
ff. 25v-26v. sin fecha	Repartimiento de 10 mil	Velan Núñez, 136 Najara, 27 Alzedo, 12 Barreda, 3 Tres seises, 20
f. 16v. sin fecha	... del pan de 1533	Najera, 30 Villada, 30 Seises, 9
f. 28r. 26 noviembre 1534	Aniversario de la Reyna	Maestro de capilla, 34 Cantores, 136 Campanero, 20
f. 29r. 23 de enero de 1535	Aniversario del Rey católico	Maestro de capilla, 34 Cantores, 136 Campanero, 20
f. 29v. sin fecha	Repartimiento de mil cuatrocientos maravedís de resto de cierto vino vinagre...	Peralta, 2 Segovia, 2 Castillo, 4 y medio Najara, 7 y medio Villalda, 7 y medio Seises, 15
f. 31v. 1 de agosto de 1535	Repartimiento de tres mil y cuatrocientos maravedís de las honras del señor abad de Santa Fe	Cantores, 136

ff. 33r-33v. 25 septiembre de 1535	Repartimiento de 30 ducados honras del Cavallero don ¿? de Córdoba	Bernal Díaz, 34 Peralta, 34 Segovia, 34 Castillo, 34 Dueñas, 34 Mendoza, 34 Luis del Val, 34 Maestro de capilla, 50 Villada, 34 Mansilla, 34 Santiago, 34 Lorca, 34 Ximénez, 34 Mazueros, 34 Torres, 34
f. 35v. 26 de noviembre de 1535	Aniversario de la Reyna de 1534	Maestro de capilla, 34 Cantores, 136 Campanero, 20
f. 38r. 2 de enero de 1535	Aniversario del Rey de 1535	Maestro de capilla, 34 Cantores, 136 Campanero, 20
f. 39r. lunes postrero de enero de 1536	Repartimiento de seis mil maravedís que dio el racionero Viana por el enterramiento de su hermana[?] donde fue el cabildo presente a enterrarla con los capellanes colegiales y cantores lunes por la mañana	Maestro de capilla, 51 Cantores, 232 Seises, 51
ff. 39v. 40r. viernes 17 de marzo 1536	Repartimiento de ocho mil maravedís, enterramiento de misas del contador Juan Franco	Maestro de capilla, 51 Cantores, 234 Seises, 51
f. 41rv. miércoles 14 junio 1536	Repartimiento 8 mil maravedís, enterramiento	Najara, 34 Luis del Val, 34 Ximénez, 5 Mazueros, 34 Santiago, 34 Torres, 34 Seises, 51 Mansilla, 34
f. 43v. 26 de noviembre de 1536	Aniversario de la Reyna de 1534	Maestro de capilla, 34 Cantores, 136 Campanero, 20
f. 44r. 2 de enero de 1535	Aniversario del Rey	Maestro de capilla, 34 Cantores, 136 Campanero, 20
ff. 44v-45r. 21 enero 1537	Repartimiento 8 mil 700 maravedís, honras de doña María de Córdoba en la iglesia de San Francisco	Najara, 64 Luis del Val, 51 Ximénez, 51 Mazueros, 51 Santiago, 51 Torres, 51 Seises, 68 Mansilla, 51

f. 46r. 1 de abril de 1537	Repartimiento de 4mill maravedís, enterramiento del señor maestrescuela don José de Torres	Maestro de capilla, 25 y medio Cantores, 68 Seises, 24 Campanero, 17
f. 46r. lunes 28 de mayo de 1537	Aniversario del maestrescuela don José de Torres	Órganos, 6
f. 48v. 12 de agosto de 1537	Honras del maestro Clemente, repartimiento de doce ducados que los señores albaceas el abad de Sta. Fe y el prior Núñez dieron de limosna a los señores Deán y Cabildo por la vigilia y misas que se dijo por el señor doctor Clemente, que haya gloria	Cantores Najara, 17 Santiago, 17 Luis del Val, 17 Torres, 17 Mansilla, 17 Ximénez, 17 Cuatro Seises, 24 Campanero, 17
f. 52v. sin fecha	Repartimiento 10 mil maravedís, honras de doña Mencía	Najara, 34 Santiago, 34 Torres, 34 Mansilla, 34 Ximénez, 34 Cuatro Seises, 24 Campanero, 17
f. 54r. 26 de noviembre de 1537	Aniversario de la Reyna	Maestro de capilla, 34 Cantores, 136 Campanero, 20
f. 54v. martes postrero de noviembre de 1537	Repartimiento 37mil maravedís, enterramientos del providente y de doña María	Cantores Najara, 102 Santiago, 102 Torres, 102 Mansilla, 102 Ximénez, 102 Villada, 102 Mazueros, 102 Rector, 102 Orozco, 102 Cuatro seises, 34 Campanero, 17
f.55v. 22 diciembre de 1537	Aniversario del racionero Hernaldo de Torres	Órganos, 4 Campanero, 4
f. 56r. 23 de enero de 1538	Aniversario de la rey de 1535	Maestro de capilla, 34 Cantores, 136 Campanero, 20

f. 56v. jueves 24 de enero 1538	Repartimiento ocho mil maravedís, enterramiento reverendo Cristóbal de Torres	Sochantre, 51 Maestro de capilla, 51 Nájera, 51 Cantores, [tachado] Riba de Neyra, 34 Campanero, 12 Santiago, 34 Ximénez, 34 Mazueros, 34 Torres, 34 Mansilla, 34 Seises, 51
f. 59r-v. sábado 12 septiembre 1538	Repartimiento de 18 mil maravedís, limosna enterramiento de Álvarez de Sevilla	maestro de capilla, 68 Cantores [con firma] Najara, 51 Santiago, 51 Mansilla, 51 de otro enterramiento 34 a Mansilla Torres, 51 Ximénez, 51 Villada, 51 Mazueros, 51 a los seises, 102
f. 60v-61r. 21 de agosto	Repartimiento de 8 mil 40 maravedís, honras por la mujer de Alonso Núñez	Maestro de capilla, 51 Cantores [con firma] Najara, 34 Santiago, 34 Mansilla, 34 Torres, 34 Ximénez, 34 Villada, 34 Mazueros, 34 a los seises, 68
f. 62r. 25 de noviembre de 1538	Repartimiento 5mil maravedís del aniversario de la católica Reyna doña Isabel	Maestro de capilla, 34 Campanero, 20 Cantores, 136
f. 63v. 22 de enero 1539	Aniversario del católico Rey don Fernando	Maestro de capilla, 34 Campanero, 20 Cantores, 136
f. 64 r. 10 febrero de 1539	Tres mil maravedís que le dieron enterramiento	a los seises 34 ocho cantores a 29 cada uno 232
f. 66r. 16 de junio de 1539	Repartimiento de 9 mil maravedís que dio el racionero Torres por enterramiento de su padre	Maestro de capilla, 51 Cantores [con firma] Santiago, 34 Mansilla, 34 Torres, 34 Ximénez, 34 Villada, 34 Mazueros, 34 Seises, 68

f. 69v. 26 de noviembre de 1539	Aniversario del católico Rey don Fernando	Maestro de capilla, 34 Campanero, 20 Nota: los cantores no llevan nada porque lo llevaron en el aniversario del chantre
f. 70r. 3 de diciembre de 1539	Repartimiento de 3 mil quinientos maravedís que dio el Deán por las honras del canónigo de la Catedral	Cantores, 150 Campanero, 10
f. 71v. 23 de enero 1540	Repartimiento de 5 mil maravedís, aniversario del católico rey don Fernando	Maestro de capilla, 34 Cantores, 34 Campanero, 20
f. 72r-v. 27 de febrero 1540	Repartimiento de 18 mil 50 maravedís, honras de Juan Álvarez Zapata	Cantores [con firma] Najara, 51 Mansilla, 51 Villada, 51 Torres, 51 Mazueros, 51 Ximénez, 51 Valenzuela, 51 a los seises, 102
Libro 2		
En este volumen hay pliegos con cuentas entre 1582-85. No se corresponde.		
Libro 3 (1565 a 1569)		
Signatura / fecha	Motivo	Nombres / sueldo
f. 1r. enero 1565	Libro de los maitines y extraordinarios y decimas de 1565. Lo que se gana en los maitines del mes de enero de 1565	Coçar, 400 reales y medio 32 maravedís
f. 1v	Lo que se gana en los maitines mes de febrero de 1565	Bustales 65 reales 5 y medio maravedís Magaña, 614 reales 69 y medio maravedís Cozar, 569 reales 65 y medio maravedís
f. 2r. marzo	Maitines de marzo	Magaña, 576 reales 43 maravedís Cozar, 78 y medio reales 5 y medio maravedís
f. 39r. 27 marzo de 1565	Repartimiento de enterramiento del Dean Pedro de Bivero	Cantores, 200 reales
f. 40v. 27 de octubre 1565	Enterramiento de don Pedro Venegas, repartimiento de 56 ducados	Maestro de capilla, 102 reales Campanero, 34 reales Seises, 51 reales
f. 41r. lunes 26 de noviembre 1565	Aniversario de la Reyna Católica	Maestro de capilla, 34 reales Cantores, 250 reales Campanero, 10

f. 42r. 12 de enero 1566	Aniversario del Rey Católico, martes	Maestro de capilla, 34 reales Cantores, 250 reales Campanero, 10
f. 43v. 2 de agosto de 1566	Repartimiento de 50 ducados, enterramiento del licenciado Frías oidor de su Majestad	Maestro de capilla, 51 reales Seises, 51 reales Campanero, 34
f. 48v. lunes 20 de enero de 1567	Procesión de san Sebastián	Maestro de capilla, 102 reales Cantores, 600 reales Ministriles, 408 reales Campanero, 68 reales
f. 49r. jueves 23 de enero 1567	Aniversario del Rey Católico	Maestro de capilla, 34 reales Cantores, 250 reales Campanero, 10
f. 52v. miércoles 26 de noviembre 1567	Aniversario de la Reyna Católica	Maestro de capilla, 34 reales Cantores, 250 reales Campanero, 10
f. 54v. martes 20 de enero de 1568	Procesión de san Sebastián	Cantores, 600 reales Ministriles, 408 reales Campanero, 68 reales
f. 55r. viernes 23 de enero 1568	Aniversario del Rey Católico	Maestro de capilla, 34 reales Cantores, 250 reales Campanero, 10
f. 56v. 13 de enero de 1568	Enterramiento de la marquesa de Villanueva, 50 ducados	Maestro de capilla, 102 reales Seises, 51 Campanero, 3
f. 58v. jueves 25 de noviembre 1568	Aniversario de la Reyna Católica	Maestro de capilla, 34 reales Cantores, 250 reales Campanero, 10
f. 60r. domingo 23 de enero de 1569	Procesión de san Sebastián	Cantores, 600 reales Ministriles, 408 reales Campanero, 68 reales Maestro de capilla, se le pagaron dos reales en los aniversarios
f. 60v. lunes 24 de enero 1569	Aniversario del Rey Católico	Maestro de capilla, 34 reales Cantores, 250 reales Campanero, 10
f. 61r. 17 de febrero de 1569	Repartimiento de 100 ducados enterramiento de Luis Ponce de León que se trajo de las Angustias	Maestro de capilla, 136 reales Seises, 102 reales
f. 62r. sábado 26 de noviembre 1569	Aniversario de la Reyna Católica	Maestro de capilla, 34 reales Cantores, 250 reales Campanero, 10
f. 63v. viernes ¿? de enero de 1569	Procesión de san Sebastián	Maestro de capilla, 68 reales Cantores, 600 reales Ministriles, 408 reales Campanero, 68 reales

Apéndice 6:

Modelo de cuestionario para grupos de música antigua

FICHA TÉCNICA				
Nombre del grupo musical:				
Ciudad:				
Director:				
Datos de Contacto				
Grupo:	¿Profesional o aficionado?			
Año de fundación:				
N.º de componentes:	N.º de cantantes:		N.º de instrumentistas:	
Grabaciones discográficas:				
Repertorio:	Época:	Compositores:	Temáticos:	Por países:
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsímiles	Transcripciones	Ediciones <i>urtex</i>	Propias/arreglos
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica		
		Temperada		
	Diapasón:	La= 440Hz <input type="checkbox"/> La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:			
Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana <input type="checkbox"/> española <input type="checkbox"/>			
	Uso de la retórica: si <input type="checkbox"/> no <input type="checkbox"/>			
	Improvisación:	Glosas <input type="checkbox"/>	adornos <input type="checkbox"/>	
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica <input type="checkbox"/> italiana belcantista <input type="checkbox"/>			

Cuestiones instrumentales:	Instrumentos cuerda frotada:	N.º de instrumentos:		
		Lista de instrumentos		
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico <input type="checkbox"/>		
		Cuerdas: entorchadas <input type="checkbox"/> tripa <input type="checkbox"/> mixtas <input type="checkbox"/> sintética <input type="checkbox"/>		
		Glosas:	Si <input type="checkbox"/>	No <input type="checkbox"/>
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>
	Instrumentos cuerda pulsada:	N.º de instrumentos:		
		Lista de instrumentos		
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico <input type="checkbox"/>		
		Cuerdas: entorchadas <input type="checkbox"/> tripa <input type="checkbox"/> mixtas <input type="checkbox"/> sintética <input type="checkbox"/>		
		Glosas:	Si <input type="checkbox"/>	No <input type="checkbox"/>
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>
	Instrumentos viento madera:	N.º de instrumentos:		
		Lista de instrumentos		
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico <input type="checkbox"/>		
		Glosas:	Si <input type="checkbox"/>	No <input type="checkbox"/>
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>
		Instrumentos viento metal:	N.º de instrumentos:	
	Lista de instrumentos			
	Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico <input type="checkbox"/>			
	Glosas:		Si <input type="checkbox"/>	No <input type="checkbox"/>
	Técnica:		Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>
	Instrumentos viento tecla:		N.º de instrumentos:	
		Lista de instrumentos		
Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico <input type="checkbox"/>				
Registros:				
Electrófono <input type="checkbox"/> viento <input type="checkbox"/>				
Instrumentos de percusión:		N.º de instrumentos:		
	Menbráfonos:			
	Idiófonos:			
	Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico <input type="checkbox"/>			
Comentario sobre el grupo:				
Ejemplos:				

Apéndice 7:

Fichas de los grupos analizados

FICHA TÉCNICA: AMYSTIS				
Nombre del grupo musical:		Amystis		
Ciudad:	Valencia			
Director:	José Duce Chenoll			
Datos de Contacto	NOTES & WORDS Teléfono: 546 452 852 Correo electrónico: email@notesandwords.es Página web: https://amystis.com/			
Grupo:	semiprofesional			
Año de fundación:	2010			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: sopranos 2, altos 1, contratenores 1, tenores 1, bajos			
Grabaciones discográficas:	Amystis y José Duce Chenoll, <i>Juan Bautista Cabanilles (1644-1712): Mortales que amáis. Complete vocal music</i> , CD (Brilliant Classics, 2014). Amystis y José Duce Chenoll, <i>Juan Bautista Comes: O Pretiosum. Music for the Blessed Sacrament</i> , CD (Brilliant Classics, 2016). Amystis y José Duce Chenoll, <i>Ecos del parnaso. Spanish madrigals</i> , CD (Brilliant Classics, 2019). Amystis, Ministriles de la Reyna, y José Duce Chenoll, <i>De Ribera & Navarro: masters of spanish Renaissance</i> , CD (Brilliant Classics, 2022).			
Repertorio:	Época: si	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsímiles	Transcripciones: si	Ediciones <i>urtex</i>	Propias/arreglos: si
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica: si		
		Temperada: si		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:	normal de concierto		

Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana X española <input type="checkbox"/>	
	Uso de la retórica: si X no <input type="checkbox"/>	
	Improvisación:	Glosas: no Adornos: no
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica X italiana belcantista <input type="checkbox"/>	
Cuestiones instrumentales:	Se echa mano de otros grupos de ministriles como Ministriles de la Reyna	
Comentario sobre el grupo:	Amystis es el proyecto personal de José Duce Chenoll. En principio es un ensemble vocal de cantantes profesionales o semi profesionales. Pone en valor el repertorio ibérico en busca de la recuperación de obras de importantes compositores.	
Ejemplos:	<p><i>O vos Omnes</i> de Tomás Luis de Victoria¹. Cuarteto <i>a cappella</i>, pronunciación italiana del latín. Resulta raro ver a un director dirigir solo a un cuarteto.</p> <p><i>Ave María a 8</i> voces de Victoria². Se acerca de manera más clara a una interpretación con carácter historicista. A pesar de la pronunciación italiana del latín, aparecen dos coros enfrentados, no hacen canto a facistol, pero cada cantante sostiene su partitura y es sostenido en el canto por un ministril. En este caso se trata del grupo Ministriles de la Reyna. Vemos como ello si glosan y echan disminuciones, pero los cantantes no. El director se sitúa en el centro a modo de maestro de capilla, aunque no “echa el compás” marcando con la mano arriba y abajo –un gesto por cada gesto– sino que da un <i>tactus</i> por pulso.</p>	

1. Amystis. “TOMÁS LUIS DE VICTORIA - «O vos omnes» - Amystis - José Duce Chenoll [Officium Hebdomadae Sanctae]”. Video de YouTube, 3:32. Publicado el 26 de abril de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=HiYbMluN064>.

2. Amystis. “TOMÁS LUIS DE VICTORIA - «Ave María a 8» - Amystis - José Duce Chenoll”. Video de YouTube, 4:14, Publicado el 21 de septiembre de 2018, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=IjzUJR2S2_U.

FICHA TÉCNICA: ARS ATLÁNTICA				
Nombre del grupo musical:		Ars Atlántica		
Ciudad:	Madrid			
Director:	Manuel Vilas			
Datos de Contacto	Manuel Vilas Rodríguez			
	Teléfono: 636 962 214 / 981 588 836			
	Correo electrónico: diapentes@hotmail.com			
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	2000			
N.º de componentes:	N.º de cantantes:		N.º de instrumentistas: 1	
Grabaciones discográficas:	Marta Infante y Ars Atlántica, <i>Cantate Contarini</i> , CD (Enchiriadis, 2009).			
	Mercedes Hernández <i>et al.</i> , <i>The Guerra Manuscript</i> , CD, 6 vols., Early Music Collection (Naxos, 2017).			
	Vandalia y Ars Atlántica, <i>Cancionero Sablonara</i> , CD (IBS Classical, 2020).			
Repertorio:	Época: Edad Media, Renacimiento y Barroco	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsímiles si	Transcripciones: si	Ediciones <i>urtex</i>	Propias/arreglos: si
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica: si		
		Temperada: si		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz X La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		

Cuestiones instrumentales:	Instrumentos cuerda pulsada:	N.º de instrumentos:	4		
		Lista de instrumentos	Arba medieval, renacentista, ibérica y de dos órdenes		
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X			
		Cuerdas: entorchadas <input type="checkbox"/> tripa <input type="checkbox"/> mixtas X sintética <input type="checkbox"/>			
		Glosas:	Si X	No <input type="checkbox"/>	
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>	
Comentario sobre el grupo:	Ars Atlántica es el proyecto personal del arpista Manuel Vilas, un reconocido intérprete de arpa ibérica especializado en la interpretación de la música del Renacimiento y Barroco y uno de los grandes recuperadores de este instrumento de nuestro país. Realiza grabaciones con cantantes solistas o con grupos vocales e instrumentales –como Vandalia– y colabora asiduamente con otras agrupaciones ajustándose a la demanda de cada director del proyecto. Los proyectos que dirige se centran más en la música cortesana y de cámara del siglo XVII y XVIII, pero es un asiduo colaborador de grupos de polifonía del siglo XVI.				
Ejemplos:	<p>Cancionero Sablonara¹. Junto con Vandalia, Manuel Vilas nos habla en este video sobre la recuperación del Cancionero de la Sablonara, la importancia del texto y la elección de los instrumentos apropiados para la música que se recupera.</p> <p>Enamoradito está². Junto con la soprano Verónica Plata interpreta tonos del Barroco iberoamericano.</p>				

1. Dreamersclassic. “Cancionero Sablonara. Vandalia, Ars Atlántica”. Video de YouTube, 17:01. Publicado el 2 de febrero de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=16wp6MgpTvk>.

2. Fundación Teatro Nacional Sucre. “Ars Atlántica (España) - Festival de Música Sacra 2017 [Carlos Subias: Enamoradito está]”. Video de YouTube, 5:09. Publicado el 24 de abril de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=-4SuHZPSfk>.

FICHA TÉCNICA: ARS COMBINATORIA				
Nombre del grupo musical:		Ars Combinatoria		
Ciudad:	Ourense			
Director:	Canco López			
Datos de Contacto	Asociación ArsactuS Teléfono: 633 088 673 Correo electrónico: info@arsactus.org Página web: https://mvse.es/ars-combinatoria/			
Grupo:	Director profesional que según proyecto cuenta con músicos aficionados o profesionales			
Año de fundación:	1991			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: variable según proyecto		N.º de instrumentistas: variable según proyecto	
Grabaciones discográficas:	Ars Combinatoria, <i>T. L. de Victoria: de punto por letra</i> , CD (Musaris S.L., 2020). Ars Combinatoria, <i>T. L. de Victoria: misas y motetes</i> , CD (Musaris S.L., 2018).			
Repertorio:	Época: Edad Media, Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Música Contemporánea	Compositores: si	Temáticos: no	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: no	Transcripciones: si	Ed. <i>urtex</i> : no	Propias/arreglos: si

Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica: no	
		Temperada: X	
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>	
	Colocación:	De concierto	
Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana X española <input type="checkbox"/>		
	Uso de la retórica: si X no <input type="checkbox"/>		
	Improvisación:	Glosas: no	Adornos: no
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica X italiana belcantista <input type="checkbox"/>		
Comentario sobre el grupo:	<p>Ars Combinatoria nace como un proyecto muy amplio donde tiene cabida la música desde el Medioevo hasta el Barroco. Han preparado diversos programas de polifonía del siglo XVI. Es un grupo no profesional. Destaca la grabación en 2020 de un monográfico sobre T. L. de Victoria: Misas y Motetes. Canta un coro reducido con pronunciación italiana <i>a cappella</i>, uso de contratenores y temperamento igual.</p>		
Ejemplos:	<p><u>Motete O Magnum Mysterium de Victoria</u>¹: texto teatralizado cortando a veces la duración de las notas a la mitad de su valor para separar el texto. Usa un ensemble vocal de once voces <i>a cappella</i>. Usa diapasón a 415Hz para el Renacimiento y pronunciación italiana del latín. Cambia de tempo a mitad de motete y luego lo va acelerando progresivamente. Voces femeninas como tiples, y contratenor y altos para la segunda voz. Usa una articulación del texto y de las corcheas dobles de dos en dos –como ligaduras de dos corcheas en un arco propio del Barroco–. Una versión muy personal y poco acertada desde el punto de vista historicista pero estética y a gusto del siglo XXI.</p>		

1. Canco López. “Canco López. Missa O magnum mysterium: Motete [Tomás Luis de Victoria]”. Video de YouTube, 3:19. Publicado el 22 de marzo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=uhOHWJZxvJ0>.

FICHA TÉCNICA: CANTORÍA				
Nombre del grupo musical:		Cantoría		
Ciudad:	Murcia			
Director:	Jorge Losana			
Datos de Contacto	Teléfono: 659 26 14 94 Correo electrónico: lacantoriaensemble@gmail.com Página web: http://www.cantoriainmusic.com			
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	2016			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: 4		N.º de instrumentistas:	
Grabaciones discográficas:	Cantoría, <i>Ensaladas - Mateo Flecha</i> , CD (Ambronay, 2022).			
Repertorio:	Época: Renacimiento	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: no	Transcripciones: si	Ed. <i>Urtex</i> : no	Propias/arreglos: no
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica		
		Temperada X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:	Cuarteto tradicional		

Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana X española <input checked="" type="checkbox"/>		
	Uso de la retórica: si X no <input type="checkbox"/>		
	Improvisación:	Glosas: no	Adornos: no
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica X italiana belcantista <input type="checkbox"/>		
Comentario sobre el grupo:	<p>Cantoría es un joven grupo vocal emergente dirigidos por Jorge Losana, grupo residente del Festival de Música Antigua de Sierra Espuña. Cuarteto vocal <i>a cappella</i> que utiliza en sus interpretaciones diapasón actual, afinación temperada y pronunciación italiana del latín. Solo una grabación discográfica con las ensaladas de Mateo Flecha en 2022. Existen grabaciones de video de sus conciertos con polifonía religiosa del siglo XVI, en plataformas más importantes, aunque no han realizado ninguna grabación discográfica sobre este estilo. El grupo base es un cuarteto vocal, pero si el concierto lo requiere recurren a más cantantes. No siguen criterios historicistas en pronunciación, en temperamento, en el uso de instrumentos ni en el número ni tipo de voces.</p>		
Ejemplos:	<p><u>Gloriose confessorum Domini</u> de Francisco Guerrero¹. Para su interpretación en concierto se doblan las voces con otro cuarteto y se acompañan de órgano positivo. Afinación La 440Hz y temperamento igual. Colocación de concierto con dos cuartetos separados por el positivo.</p> <p><u>Laetatus sunt</u> de Santos de Aliseda². Alterna solista gregoriano en latín con pronunciación italiana del latín. Igual que la anterior.</p> <p><u>Kyrie de la Misa Mille Regretz</u> de Cristóbal de Morales³. Seis voces <i>a cappella</i> sin ningún tipo de acompañamiento, colocación de concierto.</p>		

1. Cantoría. “GLORIOSE CONFESSORE DOMINI - Francisco Guerrero (1528-1599) - EL MANUSCRITO DE TOTANA”. Video de YouTube, 4:07, Publicado el 10 de diciembre de 2021, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=7DIAIjPKPFs>.

2. Cantoría. “LAETATUS SUNT - Santos de Aliseda (¿?-1580) - EL MANUSCRITO DE TOTANA!”. Video de YouTube, 3:24. Publicado el 1 de octubre de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=OoF9shhm_VA.

3. Cantoría. “Cantoría - Kyrie I, Missa Mille Regretz [Cristóbal de Morales]”. Video de YouTube, 1:12. Publicado el 1 de octubre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=IbcNDkjin5VY>.

FICHA TÉCNICA: CAPELLA DE MINISTRERS				
Nombre del grupo musical:		Capella de Ministrers		
Ciudad:	Barcelona			
Director:	Carles Magraner			
Datos de Contacto	Ángela García Villanueva			
	Teléfono: 961 780 015 / 616 015 301			
	Correo electrónico: capelladeministrers@gmail.com			
	Página web: www.capelladeministrers.es			
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	1987			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: variable según repertorio		N.º de instrumentistas: variable según repertorio	
	<p>67; destacan 4 para nuestro estudio:</p> <p>Capella de Ministrers y Carles Magraner, <i>Canticum Nativitatis Domini - Tomás Luis de Victoria</i>, CD (Licanus S.L., 2011).</p> <p>Capella de Ministrers y Carles Magraner, <i>Nunca fue pena mayor</i>, CD (CdM, 2000).</p> <p>Capella de Ministrers y Carles Magraner, <i>Requiem: Officium Defunctorum. 1605 - Tomás Luis de Victoria</i>, CD (CdM, 2006).</p> <p>Capella de Ministrers y Carles Magraner, <i>Super Lamentationes - Cristóbal de Morales</i>, CD (Licanus S.L., 2020).</p>			
Repertorio:	Época: si	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles	Transcripciones: si	Ed. <i>urtex</i> : no	Propias/arreglos: si
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica: X		
		Temperada: X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:	Variable		
Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana X española <input type="checkbox"/>			
	Uso de la retórica: si X no <input type="checkbox"/>			
	Improvisación:	Glosas: si	Adornos: si	
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica X italiana belcantista <input type="checkbox"/>			

Cuestiones instrumentales:	Instrumentos cuerda frotada:	N.º de instrumentos:	4
		Lista de instrumentos	consort de violas da gamba
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico	
		Cuerdas: entorchadas <input type="checkbox"/> tripa X mixtas X sintética <input type="checkbox"/>	
		Glosas:	Si X No <input type="checkbox"/>
	Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/> Histórica <input type="checkbox"/>	
	Instrumentos viento madera:	N.º de instrumentos:	4
		Lista de instrumentos	cornetos, bajones y chirimías
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X	
		Glosas:	Si <input type="checkbox"/> No X
	Instrumentos viento tecla:	Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/> Histórica <input type="checkbox"/>
		N.º de instrumentos:	1
		Lista de instrumentos	órgano
		Construcción: original de luthier X copia de histórico <input type="checkbox"/>	
		Registros:	¿?
	Instrumentos de percusión:	Electrófono <input type="checkbox"/> viento X	
N.º de instrumentos:		1	
Membráfonos:		tambor	
Idiófonos:			
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X	
Comentario sobre el grupo:	<p>Capella de Ministrers es el gran proyecto de Carles Magraner –67 discos en su web– uno de los grandes grupos referentes en el panorama español de la música antigua. A pesar de la fama y calidad profesional del proyecto, no encontramos evidencias de interpretación con carácter historicista –más allá del uso de instrumentos históricos–. Parece más enfocado a la reconstrucción de paisajes sonoros de inspiración poética que en la búsqueda de unos criterios historicistas. No se usa la pronunciación española; no se usan temperamentos históricos, no hay técnica de canto histórica y caen en la interpretación muy personal de piezas de polifonía litúrgica con percusiones y otros elementos. Dentro de la gran cantidad de discografía dedicada a la música antigua de todos los tiempos, destacan como de interés para nuestro estudio de la polifonía del XVI dos dedicados a T. L. de Victoria: <i>Canticum Nativitatis</i> (2011), y la grabación en 2006 del <i>Requiem</i>, –junto con el Coro de la Generalidad Valenciana– <i>Nunca fue Pena Mayor</i> –donde un ritmo de tambor acompaña al <i>Kyrie</i> y con tambores que acompaña al <i>Taedet anima mea</i>–y uno dedicado a las <i>Super Lamentationes</i> de Cristóbal de Morales (2020).</p>		
Ejemplos:	<p>Super Lamentationes de Cristobal de Morales¹. Hace una introducción instrumental con un consort de cuatro violas da gamba y laúd Barroco sustituyendo –no acompañando– las voces con lo que se pierde el texto. Usa pues instrumentos propios del Barroco, pero diapasón a 440Hz y temperamento igual. Luego aparece el cuarteto solista –con voz tiple soprano femenina y contratenor en el alto–. Pronunciación italiana del latín.</p> <p>Ave Maria a 8v. de T. L de Victoria contenido en el CD <i>Canticum Nativitatis Domini</i>². Alterna el doble coro: coro I con cuarteto de solistas –con soprano y contratenor en las voces agudas– que cantan <i>a cappella</i> –pero a veces también con ministriles– y el coro II con un coro –de tres voces por cuerda– acompañados de órgano y ministriles –corneto, flauta de pico contralto, sacabuches y bajón–. Pronunciación italiana, diapasón 440Hz. No sigue una proporción entre el ritmo binario y el ternario –del <i>ora pro nobis</i>–.</p> <p>Responsorio Libera me del Requiem de Victoria³. Lo primero que llama la atención es el ritmo de un tambor con un <i>ostinato</i> que acompaña la introducción instrumental pero que continúa incluso con las voces. La alternancia con el gregoriano destaca porque la solista es una mujer. Luego hay partes solo instrumentales de los ministriles donde se pierde el texto. Es decir, una reconstrucción muy personal pero muy poco historicista.</p>		

1. Capella de Ministrers. “SUPER LAMENTATIONES - CRISTÓBAL DE MORALES [Jerusalem surge et exue te]”. Video de YouTube, 2:35. Publicado el 12 de febrero de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=_JUfD5qT_fc.

2. Capella de Ministrers. “CAPELLA DE MINISTRERS - CANTICUM NATIVITATIS DOMINI [Tomás Luis de Victoria: Ave María a 8v.]”. Video de YouTube, 4:59. Publicado el 11 de mayo de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=edQt7Jvdk6Q>.

3. Capella de Ministrers. “Responsorium [Tomás Luis de Victoria: Requiem]”. Video de YouTube, 11:26. Publicado el 3 de marzo de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=iqumZuIxoGc>.

FICHA TÉCNICA: CAPILLA PEÑAFLOIDA				
Nombre del grupo musical:		Capilla Peñafloida		
Ciudad:	Barcelona			
Director:	Josep Cabré			
Datos de Contacto	Ya no siguen en activo			
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	1985			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: Variable según el programa		N.º de instrumentistas: Variable, pero colabora con grupos instrumentales como Ministriles de Marsias, Ensemble Baroque de Limoges	
Grabaciones discográficas:	<p>14 de los cuales 2 son importantes para nuestro estudio:</p> <p>Capilla Peñafloida, <i>Agenda Defunctorum - Juan Vásquez</i>, cd, Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía (CDMA, 1997).</p> <p>Capilla Peñafloida, <i>Francisco de Guerrero -Misa «Puer Natus Est» - Canciones y Villanescas Espirituales</i> (CDMA, 1998).</p>			
Repertorio:	Época: Renacimiento y Barroco	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: no	Transcripciones: si	Ed. <i>urtex</i> : no	Propias/arreglos: no
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica		
		Temperada X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:	De concierto		

Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana X española <input type="checkbox"/>			
	Uso de la retórica: si X no <input type="checkbox"/>			
	Improvisación:	Glosas: no	Adornos: <input type="checkbox"/>	
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica <input type="checkbox"/> italiana belcantista <input type="checkbox"/>			
	Instrumentos viento madera:	N.º de instrumentos:	1	
		Lista de instrumentos	Bajón	
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X		
		Glosas:	Si <input type="checkbox"/>	No X
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>
	Instrumentos viento tecla:	N.º de instrumentos:	1	
Lista de instrumentos		órgano		
Construcción: original de luthier X copia de histórico <input type="checkbox"/>				
Registros:		Flautados		
Electrófono <input type="checkbox"/> viento X				
Comentario sobre el grupo:	Capilla Peñaflorida. Fue un grupo prolífico desde 1985 hasta 2008 que dejó un legado de catorce grabaciones. Alterna en sus grabaciones partes <i>a cappella</i> con otras acompañados de órgano, ministriles. Los solistas con tendencias belcantistas. Pronunciación italiana y temperamento igual. De todas sus grabaciones dedicaron dos a los polifonistas andaluces: Juan Vásquez: <i>Agenda Defunctorum</i> (1996) y Francisco Guerrero: <i>Misa Puer natus est</i> " - Canciones y Villanescas Espirituales (1998). Usan cuarteto solistas en contraposición con un ensemble vocal acompañados de un positivo. Afinación temperada y diapasón en 440Hz. Dejaron de estar en activo como grupo hacia el año 2010.			
Ejemplos:	<p>Introitus Puer Natus est de la Misa de Navidad¹. Aunque se trate de gregoriano, ponemos este ejemplo porque lo hacen con voces femeninas y graves a la vez.</p> <p>Credo de la misa <i>Puer Natus est</i> de Francisco de Guerrero². Alterna coro I de cuarteto de solistas con positivo, con coro II de voces con ministriles y órgano. Pronunciación italiana, temperamento igual y diapasón 440Hz.</p>			

1. Capilla Peñaflorida. “Introitus - Puer Natus Est”. Video de YouTube, 3:49. Publicado el 24 de abril de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=7-luh_siDH0.

2. Capilla Peñaflorida. “Credo [Francisco de Guerrero: Misa Puer Natus Est]”. Video de YouTube. 7:46. Publicado el 24 de abril de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=MD47mztGHJ8>.

FICHA TÉCNICA: CAPELLA PROLATIONUM				
Nombre del grupo musical:		Capella Prolationum		
Ciudad:	Murcia			
Director:	Isaac Alonso de Molina / Fernando Pérez Valera			
Datos de Contacto	Ver: Ensemble La Danserye			
Grupo:	formado por profesionales y aficionados dedicados a cantar e investigar sobre música antigua			
Año de fundación:	2015			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: sopranos 2-3 contratenores 2-3 tenores 2-3 bajos 2-3		N.º de instrumentistas: ver Ensemble La Danserye	
Grabaciones discográficas:	3; destaca CD dedicado a Francisco López de Capillas –autor del Barroco–. La Danserye y Capella Prolationum, <i>Francisco López Capillas</i> , CD (Lindoro, 2015).			
Repertorio:	Época:	Compositores:	Temáticos:	Por países:
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: si	Transcripciones: no	Ed. <i>urtex</i> : no	Propias/arreglos: si/no
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica X		
		Temperada X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz X La= 466Hz X otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:	Entorno a facistol		
Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana <input type="checkbox"/> española X			
	Uso de la retórica: si X no <input type="checkbox"/>			
	Improvisación:	Glosas X	Adornos X	
	Técnica vocal: historicista X clásica <input type="checkbox"/> italiana belcantista <input type="checkbox"/>			
Cuestiones instrumentales:	Ver: Ensemble La Danserye			

<p>Comentario sobre el grupo:</p>	<p>Capilla Prolationum. Es un conjunto vocal que pretende recrear las capillas musicales existentes desde la alta Edad Media hasta el siglo XVII, centrándose sobre todo en el Renacimiento. Fue creado por iniciativa del Ensemble La Danserye para poder ampliar su proyecto de recuperación de las fuentes con criterios históricamente informados al ámbito de la música vocal del Renacimiento. Sus objetivos son el estudio, la investigación y la interpretación del repertorio sacro de esta época siguiendo criterios históricamente informados. Es el único grupo vocal que maneja exclusivamente las fuentes originales en sus interpretaciones, tanto desde el punto de vista teórico como para la interpretación de música práctica, y cantan desde un facistol para lograr una aproximación más fiel a las prácticas musicales de las capillas del Renacimiento. Usan glosas y proponen un nuevo estilo de canto histórico basado en las fuentes, lejos de lo que se acostumbra en el resto de los grupos. Tienen tres grabaciones discográficas, una dedicada a las chanzonetas de Gaspar Fernández y Alonso de Bonilla, otro sobre Francisco López de Capillas y otro que pronto verá la luz.</p>
<p>Ejemplos:</p>	<p>Un oficio de Completas para la Catedral de Baeza¹. Un modelo para nuestro estudio: canto en torno al facistol. Voces masculinas incluso en soprano. Emisión de sonido a lo “recio” más abierto. Pronunciación del latín a la española. Se leen las piezas desde el facsímil sin ningún tipo de arreglo ni transcripción. Alternancia, gregoriano –aunque esto tendría que hacerlo otro coro– polifonía y ministriles. Director a la manera del maestro de capilla llevando el <i>tactus</i> con mano arriba y abajo. Ministriles y cantantes glosando y adornando la melodía. Ministriles cambiando de instrumentos según el carácter del texto. Usan un facistol histórico a dos caras para alternar cantantes con ministriles. Interesantísimo el fabordón improvisando la “echando” polifonía –minuto 31– en el salmo <i>Ecce munc benedícite</i> y adornando y echando disminuciones. Esto en una propuesta que no habíamos visto hasta ahora. Se ve en este salmo también la apertura intencionada de las voces para la emisión abierta favoreciendo la aparición de unos armónicos que buscan la robustez de la que hablan las fuentes.</p> <p>Misa Mille Regretz de Cristóbal de Morales². Todo un repertorio del variado instrumental que tenían los ministriles en el siglo XVI. Hemos visto como una de las cosas más valoradas en los concursos para ser ministril era que supiera tocar varios instrumentos. Cornetos, flautas, sacabuches, bajones, cromornos... La Capella Prolationum lee a veces del facistol y otras de los libretes con la notación mensural blanca original. Pronunciación del latín a la española, emisión abierta, glosas, adornos y disminuciones en todas las voces e instrumentos.</p>

1. Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB. “Capella Prolationum & Ensemble La Danserye - Un oficio de Completas para la Catedral de Baeza”. Video de YouTube, 1:03:01. Publicado el 21 de marzo de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=Ng12sZB_CQQ.

2. Fundación Juan March. “Carlos V y la música imperial | Capella Prolationum y La Danserye”.

FICHA TÉCNICA: GRADUALIA					
Nombre del grupo musical:		Gradualia			
Ciudad:	Madrid				
Director:	Simón Andueza				
Datos de Contacto	Simón Andueza Teléfono: 659 10 21 82 Correo electrónico: simonandueza@gmail.com				
Grupo:	Profesional				
Año de fundación:	2013				
N.º de componentes:	N.º de cantantes: de 4 a 8		N.º de instrumentistas: variable		
Grabaciones discográficas:	no				
Repertorio:	Época: Renacimiento	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no	
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: no	Transcripciones: si	Ed. <i>urtext</i> : no	Propias/arreglos: no	
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica:			
		Temperada: X			
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>			
	Colocación:	De concierto			
Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana X española <input type="checkbox"/>				
	Uso de la retórica: si X no <input type="checkbox"/>				
	Improvisación:	Glosas: no	Adornos: no		
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica <input type="checkbox"/> italiana belcantista X				
	Instrumentos cuerda pulsada:	N.º de instrumentos:	1		
		Lista de instrumentos	Tiorba		
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X			
		Cuerdas: entorchadas <input type="checkbox"/> tripa <input type="checkbox"/> mixtas X sintética X			
		Glosas:	Si <input type="checkbox"/>	No <input type="checkbox"/>	
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>	

<p>Comentario sobre el grupo:</p>	<p>Gradualia es un grupo vocal que suele cantar <i>a cappella</i> o con un instrumento. Con tendencia al belcanto, pronunciación italiana y temperamento igual. No es un referente ya que no posee grabaciones discográficas, pero si ha dado conciertos en los principales festivales. Cantan <i>a cappella</i>, diapason La 440Hz temperamento igual y pronunciación italiana del latín.</p>
<p>Ejemplos:</p>	<p><i>O Quam gloriosum</i> de Victoria¹. Aunque se trate de un ensayo, es evidente que la emisión vocal fuera de estilo, la pronunciación italiana, cantar <i>a cappella</i>, es una moda, que se suma a otros como Vandalia, Cantoría, La Galanía –aunque este grupo se centra en el Barroco y no está dentro de nuestro estudio– que debido a las escasas posibilidades que se ofrecen con solo cuatro cantantes no pueden acercarse al repertorio desde una perspectiva historicista.</p> <p><i>Canite Tuba</i> de Alonso Xuárez². En este video se presentan en octeto con tiorba. Pronunciación italiana y uso de la retórica en cambio de <i>tempo</i> y dinámica.</p>

1. Gradualia. “Ensayo GRADUALIA «O quam Gloriosum» de Victoria”. Video de YouTube, 0:14. Publicado el 22 de marzo de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=e5K57xXM9Uw>.

2. Gradualia. “Canite Tuba. Alonso Xuárez. GRADUALIA”. Video de YouTube, 2:07. Publicado el 22 de diciembre de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=vEF_O8UEoTI.

FICHA TÉCNICA: HESPÈRION XXI				
Nombre del grupo musical:		Hespèrion XXI		
Ciudad:	Barcelona			
Director:	Jordi Savall			
Datos de Contacto	Francina Medina Teléfono: 935 944 760 Correo electrónico: francina@fundaciocima.org Página web: https://www.alia-vox.com/es/artistes/hesperion-xxi/			
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	1973			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: variable según el programa		N.º de instrumentistas: variable según el programa	
Grabaciones discográficas:	91 de las cuales solo 3 –y un recopilatorio– están dedicados a la polifonía sacra del Siglo de Oro español. La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XXI., y Jordi Savall, <i>Tomas Luis de Victoria – Passion – Officium Hebdomadae Sanctae</i> , CD (Alia Vox, 2021). Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XX, y Jordi Savall, <i>Sacrae Cantiones - Francisco de Guerrero</i> , CD (Astrée, Auvidis, 1992). Hespèrion XX, Capella Reial de Catalunya, y Jordi Savall, <i>Tomás Luis de Victoria - Cantica Beatae Virginis</i> , CD (Astrée, Auvidis, 1992).			
Repertorio:	Época: si	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: si
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: si	Transcripciones: si	Ed. <i>urtex</i> :	Propias/arreglos: si
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica: X		
		Temperada: X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz X La= 466Hz X otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:			
Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana X española <input type="checkbox"/>			
	Uso de la retórica: si X no <input type="checkbox"/>			
	Improvisación:	Glosas: X	Adornos X	
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica X italiana belcantista X			

Cuestiones instrumentales:	Instrumentos cuerda frotada:	N.º de instrumentos:	Variable		
		Lista de instrumentos	Violas da gamba		
		Construcción: original de luthier X copia de histórico X			
		Cuerdas: entorchadas <input type="checkbox"/> tripa Xmixtas <input type="checkbox"/> X sintética <input type="checkbox"/>			
		Glosas:	Si X	No <input type="checkbox"/>	
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>	
	Instrumentos cuerda pulsada:	N.º de instrumentos:	Variable según programa		
		Lista de instrumentos	Variable según programa		
	Instrumentos viento madera:	N.º de instrumentos:	Variable según programa		
		Lista de instrumentos	Variable según programa		
	Instrumentos viento metal:	N.º de instrumentos:	Variable según programa		
		Lista de instrumentos	Variable según programa		
Instrumentos de percusión:	N.º de instrumentos:	Variable según programa			
	Membráfonos:	Variable según programa			
Comentario sobre el grupo:	Hablar de Hespèrion XXI es hablar de la mayor figura de la música antigua de nuestro país: Jordi Savall. El gran recuperador de la música con criterios historicistas fue muy criticado por la musicología por sus reinterpretaciones y sus reconstrucciones. Con más de 90 discos producidos por su propio sello discográfico –Alia Vox– han grabado gran parte del patrimonio musical español. Por un lado, hay que rendirse ante una vida entera dedicada a la recuperación e interpretación; por otro, analizar sus reconstrucciones dejan en evidencia muchas lagunas historicistas.				
Ejemplos:	<p>Officium Hebdomadae Sanctae de Victoria.¹ Es su último gran trabajo sobre polifonía del siglo XVI. Se evidencia: la polifonía cantada por cuarteto vocal <i>a cappella</i>, el no uso de ministriles acompañando los cantantes que son sustituidos por un consort de violas da gamba y un bajón, pronunciación italiana del latín, afinación temperada y diapasón a 440Hz. Sin criterio aparecen consort de violas da gamba que sustituyen todas las voces o introducen solas el responsorio u la antifona... Otra oportunidad perdida.</p> <p>Ave Virgo Sanctissima de Francisco de Guerrero². En la línea anterior, cantantes solistas, pronunciación italiana del latín, en vez de ministriles se sustituyen por consort de violas.</p> <p>Motete Gaude, Maria Virgo de Victoria³. En el disco de 1992, <i>Cantica Beatae Virginis</i>, usa ministriles como cornetos, sacabuches y bajón, en ocasiones sustituyendo a las voces, como en este motete, donde deja a dos sopranos solistas y las otras tres voces son sustituidas.</p>				

1. Alia Vox. “Tomás Luis de Victoria- Officium Hebdomadae Sanctae Jordi Savall [Tenebrae factae sunt]”. Video de YouTube, 2:22. Publicado el 23 de abril de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=blZ7awfyYp4>.

2. Luis Macas. “Francisco Guerrero “Sacrae Cantiones” (Hesperion XX) 10”. Video de YouTube, 3:46. Publicado el 15 de junio de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=CbyzEMtuP3k>. Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XX, y Jordi Savall, Sacrae Cantiones - Francisco de Guerrero, CD (Astrée, Auvidis, 1992).

3. Hespèrion XX. “Cantica Beatae Virginis - Motet Gaude, Maria Virgo, For 5 Voices (1572) [Tomás Luis de Victoria]”. Video de YouTube, 2:05. Publicado el 2 de enero de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=JwF2bAeRM2c>.

FICHA TÉCNICA: CAPELLA RIAL DE CATALUNYA				
Nombre del grupo musical:		Capella Reial de Catalunya		
Ciudad:	Barcelona			
Director:	Jordi Savall			
Datos de Contacto	Ver Hespèrion XXI			
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	1987			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: variable según programa		N.º de instrumentistas: variable según programa	
Grabaciones discográficas:	Ver Hespèrion XXI			
Repertorio:	Época: si	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: no	Transcripciones: si	Ed. <i>urtext</i> : no	Propias/arreglos: si
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica X		
		Temperada X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz X La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:	Cambia según programa		
Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana <input type="checkbox"/> española <input type="checkbox"/>			
	Uso de la retórica: si X no <input type="checkbox"/>			
	Improvisación:	Glosas: no	Adornos: no	
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica X italiana belcantista X			
Cuestiones instrumentales:	Ver Hespèrion XXI			
Comentario sobre el grupo:	La Capella Reial de Catalunya. Vendría a ser la parte vocal del proyecto Hespèrion XXI, su coro y solistas. El director musical seguiría siendo Jordi Savall, quien deja las cuestiones de preparación y selección de las voces a Lluís Villamajó. Por tanto, no tendría comentario distinto lo ya citado.			
Ejemplos:	Ver Hespèrion XXI			

FICHA TÉCNICA: LA COLOMBINA				
Nombre del grupo musical:		La Colombina		
Ciudad:				
Director:	Josep Cabré			
Datos de Contacto	ya no están en funcionamiento			
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	1993			
N.º de componentes:	N.º de cantantes:4 sopranos 1 altos 1 tenores 1 bajos 1		N.º de instrumentistas:	
	<p>10 de los cuales 4 son sobre la polifonía religiosa del Renacimiento español.</p> <p>La Colombina, <i>In natali Domini. Christmas in Spain and the Americas in the 16th Century</i>, CD (Accent, 1996).</p> <p>La Colombina, <i>Victoria / Pujol: Feria VI in Passione Domini</i>, CD (Accent, 1997).</p> <p>La Colombina y Schola Antiqua, <i>Victoria: Officium Hebdomadae Sanctae</i>, CD (Glossa, 2005).</p> <p>La Colombina, <i>Victoria: Ad Vesperas. Le manuscrit inédit de Roma</i>, CD (K 617, 2008).</p>			
Repertorio:	Época: Renacimiento	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no
	Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: no	Transcripciones: si	Ediciones <i>urtex</i> : no
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica:		
		Temperada: X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:	De cuartero		
Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana X española <input type="checkbox"/>			
	Uso de la retórica: si X no <input type="checkbox"/>			
	Improvisación:	Glosas: no	adornos: no	
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica X italiana belcantista X			

<p>Comentario sobre el grupo:</p>	<p>La Colombina es cuarteto vocal <i>a cappella</i>. Sus cuatro componentes son también reconocidos solistas en el ámbito de la música antigua. Tras una intensa producción discográfica en los 90 y en la primera década del siglo XXI actualmente no se encuentran en activo como grupo. Cantan sin acompañamiento instrumental, en pronunciación italiana del latín en diapasón 440hz y en temperamento igual.</p>
<p>Ejemplos:</p>	<p><i>Vexilla regis, more hispano</i> de Tomás Luis de Victoria¹. Cuarteto vocal <i>a cappella</i>, alternado con la Schola Antiqua de Juan Carlos Asensio. Pronunciación italiana del latín y demás limitaciones de un cuarteto vocal. Voces de técnica italianizante.</p> <p><i>Eram quasi agnus</i> de Victoria². Concierto en directo del cuarteto. Pronunciación italiana, <i>a cappella</i>.</p>

1. Belarmo. “VEXILLA REGIS, MORE HISPANO (4 v.) - Tomás Luis de Victoria (c.1548 - 1611) [La Colombina - Schola Antiqua]”. Video de YouTube, 9:07. Publicado el 23 de junio de 2011. https://www.youtube.com/watch?v=F7N0M_byWxI.

2. Avilared com. “La Colombina [Tomás Luis de Victoria: Eram quasi agnus. Officium Hebdomadae Sanctae]”. Video de YouTube, 1:49. Publicado el 23 de agosto de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=XerOKznR12Q>.

FICHA TÉCNICA: LA DANSERYE				
Nombre del grupo musical:		Ensemble La Danserye		
Ciudad:	Calasparra - Murcia			
Director:	Fernando Pérez Valera			
Datos de Contacto	Teléfono: 669751968			
	Correo electrónico: ensembledanserye@yahoo.es			
	Página web: http://www.ladanserye.com/es/			
Grupo:	Semiprofesional			
Año de fundación:	1998			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: ver Capella Prolationum		N.º de instrumentistas: 4-5	
	<p>Ensemble La Danserye y Capella Prolationum, <i>Francisco López Capillas - Missa Re Sol / Missa Aufer A Nobis / Motetes</i>, CD (España: Lindoro, 2014).</p> <p>Ensamble La Danserye, <i>Ministriles novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Angeles</i>, CD, vol. 31, El Patrimonio Musical Hispano (SEdeM, 2013).</p> <p>Ensemble La Danserye, <i>Yo te quiere matare. Ministriles en Granada en el siglo XVI</i>, CD (Lindoro, 2014).</p>			
Repertorio:	Época: Renacimiento y barroco	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no
	Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: si	Transcripciones: no	Ediciones <i>urtex</i> : no
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica		
		Temperada X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz X La= 466Hz X otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:	En torno al facistol		
Cuestiones vocales:	Ver Capella Prolationum			

	Instrumentos viento madera:	N.º de instrumentos:	40	
		Lista de instrumentos	ensemble de cromornos, corneto renacentista, ensemble de flautas de pico, serpentón, ensemble de chirimías, ensemble de bajones y bajoncillos	
		Construcción:	original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X	
		Glosas:	Si X	No <input type="checkbox"/>
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica X
	Instrumentos viento metal:	N.º de instrumentos:	4	
		Lista de instrumentos	2 sacabuches, 2 trompetas naturales	
		Construcción:	original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X	
		Glosas:	Si X	No <input type="checkbox"/>
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica X
Comentario sobre el grupo:	<p>El Ensemble La Danserye es un grupo de ministriles que se crea en 1998 en Calasparra dirigidos por Fernando Pérez Valera, con el objetivo de investigar, recrear y difundir la música del Renacimiento. Todos sus miembros se dedican a la investigación y reconstrucción de instrumentos de viento. Son el único grupo español que interpreta desde la fuente original –o su facsímil– y desde el facistol. Al ser un ensemble instrumental colabora asiduamente con los grupos vocales que los contratan. Crearon junto a Isaac López de Molina la Capella Prolationum. Siguen criterios de interpretación según las fuentes de la época tanto en la técnica como en la digitación. Usan diapasón histórico, glosan e improvisan polifonía según las fuentes.</p>			
Ejemplos:	<p>Ver también Capilla Prolationum.</p> <p>Recreación Lerma s.XVII¹. Aunque es polifonía un poco posterior, en este video se puede observar un ejemplo claro de ministriles con una fiel reconstrucción histórica y no solo por el uso de ropaje e instrumentos de la época. Se aprecia que la disposición en torno al facistol facilita la interacción entre los músicos. El cambio de sonoridades en cada pieza que eligen con una combinación de instrumentos distintas. La improvisación a la hora de adornar las melodías en todos los instrumentos. Especial mención cabe cuando se trata de elegir el instrumentario para cada pieza. A veces la iconografía nos puede ayudar, pero en esta ocasión el hecho de tener un arsenal tan prolijo de instrumentos hace posible el ensayo y prueba de distintas combinaciones que permiten probar si funcionan o no. Así en el video aparecen: conjunto de dos chirimías y dos sacabuches; conjunto de cuatro flautas de pico desde la bajo a la alto; corneto bajoncillo, sacabuche y bajón.</p>			

1. Cima & Holzenthal. “Lerma S. XVII. Concierto Ensemble La Danserye”. Video de YouTube, 12:05. Publicado el 24 de agosto de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=kJct0V7_pME.

FICHA TÉCNICA: LA GRANDE CHAPELLE				
Nombre del grupo musical:		La Grande Chapelle		
Ciudad:	Madrid			
Director:	Albert Recasens			
Datos de Contacto	Lauda Música S.L. Teléfono: 91 409 32 01 - 674 23 17 96 Correo electrónico: info@laudamusica.com Página web: www.laudamusica.com			
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	2005			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: variable según programa		N.º de instrumentistas: variable según programa	
Grabaciones discográficas:	23, de las cuales 4 son sobre Renacimiento. La Grande Chapelle y Albert Recasens, <i>La fiesta de Pascua en Piazza Navona - Tomás Luis de Victoria</i> , CD (Lauda, 2012). La Grande Chapelle y Schola Antiqua, <i>Tomás Luis de Victoria - Officium Defunctorum</i> , CD (Lauda, 2020). La Grande Chapelle y Albert Recasens, <i>Cristóbal de Morales - Lamentabatur Iacob</i> , CD (Lauda, 2016). La Grande Chapelle y Albert Recasens, <i>Lobo: Misas «Prudentes Virgines,» «Beata Dei Genitrix» by Recasens</i> , CD (Lauda, 2013).			
Repertorio:	Época: si	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: no	Transcripciones: si	Ediciones <i>urtex</i> : no	Propias/arreglos: si
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica		
		Temperada X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:	Variable según concierto		

Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana X española X			
	Uso de la retórica: si <input type="checkbox"/> no X			
	Improvisación:	Glosas <input type="checkbox"/>	adornos <input type="checkbox"/>	
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica X italiana belcantista <input type="checkbox"/>			
	Instrumentos viento madera:	N.º de instrumentos:	2	
		Lista de instrumentos	Cornetos	
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X		
		Glosas:	Si <input type="checkbox"/>	No X
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>
	Instrumentos viento metal:	N.º de instrumentos:	2	
		Lista de instrumentos	Sacabuches	
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X		
Glosas:		Si <input type="checkbox"/>	No X	
Comentario sobre el grupo:	La Grande Chapelle. Dirigidos por Albert Recasens está más especializado en el siglo XVII, pero con alguna incursión en la polifonía del XVI. Crea su propio sello discográfico –Lauda– e interpreta la polifonía con voces solistas, a veces <i>a cappella</i> y otras acompañados de órgano e instrumentos. De los pocos que hacen la pronunciación española del latín.			
Ejemplos:	<p><i>Responsorio Libera me, Domine</i> de Tomás Luis de Victoria¹. Pronunciación española del latín, contrapone un coro de solistas con otro más grande con ministriles, acompaña el gregoriano –cantado por la Schola Antiqua– con un bajón.</p> <p><i>Kyrie</i> del Requiem de Victoria². Las voces son dobladas por ministriles: chirimía, sacabuche y bajón. El gregoriano se acompaña con bajón. El <i>Christe eleison</i> va <i>a cappella</i>.</p> <p><i>Peccantem me quotidie</i> de Cristóbal de Morales³. Cantado por un cuarteto de solistas <i>a cappella</i> que mezclan la pronunciación italiana unos y española otros.</p> <p><i>Motete O sacrum convivium</i>, a 4 de Victoria⁴. Cuarteto de solistas con voces graves, de estilo poco historicista, <i>a cappella</i>. Cantan con pronunciación italiana, ya que este CD se reconstruye una procesión en Italia y justifica así esta decisión.</p>			

1. “Responsorium”.

2. La Grande Chapelle. “Kyrie [Tomás Luis de Victoria: Officium defunctorum]”. Video de YouTube, 3:49. Publicado el 12 de febrero de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=FAyqsW-p4_M.

3. La Grande Chapelle. “11. Peccantem me quotidie, a 4 (In Quadragesima) [Cristóbal de Morales]”. Video de YouTube, 0:29. Publicado el 3 de mayo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=GuTI8r8K4Gs>.

4. La Grande Chapelle. “S. Giacomo Degli Spagnoli, Misa, Vesperas y Completas: Motete - O sacrum convivium, a 4 [Tomás Luis de Victoria]”. Video de YouTube, 3:21. Publicado el 6 de noviembre de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=aFMo2ulu9uA>.

FICHA TÉCNICA: LA HISPANOFLAMENCA				
Nombre del grupo musical:		La Hispanoflamenca		
Ciudad:	Madrid			
Director:	Bart Vandewege			
Datos de Contacto				
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	1995			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: sopranos 1 altos 1 tenores 1 bajos 1		N.º de instrumentistas:	
Grabaciones discográficas:	La Hispanoflamenca, Joris Verdin y Bart Vandewege, <i>Lamentations for the Holy Week - Pedro Rimonte</i> (Etcetera - Harmonia Mundi, 2005). La Hispanoflamenca, Bart Vandewege, y Joris Verdin, <i>Requiem - Pedro Rimonte / organ works - Sebastián Aguilera de Herredia</i> , CD (Etcetera - Harmonia Mundi, 2006).			
Repertorio:	Época: Renacimiento y primer Barroco	Compositores: si	Temáticos: no	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: no	Transcripciones: si	Ediciones <i>urtex</i> : no	Propias/arreglos: no
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica		
		Temperada X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:	De cuarteto		
Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana X española <input type="checkbox"/>			
	Uso de la retórica: si X no <input type="checkbox"/>			
	Improvisación:	Glosas: no	Adornos: no	
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica X italiana belcantista <input type="checkbox"/>			
Cuestiones instrumentales:	Instrumentos viento tecla:	N.º de instrumentos:	1	
		Lista de instrumentos	órgano	
		Construcción:	original de luthier X copia de histórico <input type="checkbox"/>	
		Registros:		
		Electrófono <input type="checkbox"/> viento X		

<p>Comentario sobre el grupo:</p>	<p>La Hispanoflamenca es cuarteto vocal especializado en la polifonía de los siglos XVI y XVII de los Países Bajos y la península ibérica con cantantes belgas y españoles. Pronunciación italiana, canto <i>a cappella</i>, afinación temperada y diapasón a 415hz. Destacan sus dos trabajos sobre el zaragozano Pedro Ruimonte: Requiem (2006) y su Lamentaciones (2005).</p>
<p>Ejemplos:</p>	<p><i>Lamentaciones para la Semana Santa</i> de Pedro Ruimonte¹. Cuarteto vocal acompañados en ocasiones de órgano, pronunciación italiana.</p> <p><i>Liberame del Requiem</i> de Pedro Ruimonte². Mismo formato del disco anterior: voces solistas, acompañado de órgano.</p>

1. La Hispanoflamenca. “Lamentations for Maundy Thursday; Lectio prima [Pedro Rimonte]”. Video de YouTube, 8:37. Publicado el 13 de octubre de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=phqLEg66eYw>.

2. La Hispanoflamenca. “Missae sex; Libera me [Pedro Ruimonte]”. Video de YouTube, 5:54. Publicado el 15 de octubre de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=YJ8trL8J0g4>.

FICHA TÉCNICA: LOS AFECTOS DIVERSOS				
Nombre del grupo musical:		Los Afectos Diversos		
Ciudad:	Madrid			
Director:	Nacho Rodríguez			
Datos de Contacto	Nacho Rodríguez Teléfono: 629 113 983 Correo electrónico: losafectosdiversos@gmail.com			
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	2012			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: variable según programa		N.º de instrumentistas: variable según programa	
Grabaciones discográficas:	Los afectos diversos, <i>Si no os hubiera mirado</i> - Juan Vasquez, CD (The recording consort, 2016). Laura Puerto y Los afectos diversos, <i>Ultimi Mieì Sospiri</i> - Antonio de Cabezón, CD (Several Records, 2015).			
Repertorio:	Época: Renacimiento	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: no	Transcripciones: si	Ediciones <i>urtext</i> : no	Propias/arreglos: si
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica		
		Temperada X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:	De concierto		
Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana X española <input type="checkbox"/>			
	Uso de la retórica: si X no <input type="checkbox"/>			
	Improvisación:	Glosas: no	Adornos: no	
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica X italiana belcantista <input type="checkbox"/>			

Cuestiones instrumentales:	Instrumentos cuerda pulsada:	N.º de instrumentos:	2		
		Lista de instrumentos	Arpas ibéricas		
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X			
		Cuerdas: entorchadas <input type="checkbox"/> tripa <input type="checkbox"/> mixtas X sintética <input type="checkbox"/>			
		Glosas:	Si <input type="checkbox"/>	No X	
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>	
	Instrumentos viento madera:	Ver Oniria			
	Instrumentos viento tecla:	N.º de instrumentos:	1		
		Lista de instrumentos	órgano		
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X			
Registros:					
Electrófono <input type="checkbox"/> viento X					
Comentario sobre el grupo:	Grupo formado por Nacho Rodríguez con cantantes jóvenes acompañados por instrumentos –generalmente positivo y arpa– según programa. Tienen en su haber dos trabajos discográficos uno dedicado a Juan Vásquez y otro a Cabezón. Pronunciación italiana, afinación temperada gracias al uso de las arpas. Siempre cuenta con la colaboración de la especialista en arpista histórica Laura Puerto. Colabora con ministriles como Oniria en alguno de sus programas. No ha grabado aún ningún disco sobre polifonía litúrgica, pero sí ha dado conciertos monográficos sobre Victoria. Un grupo joven que busca más el estilo vocal de tendencia anglosajona que ceñirse las fuentes españolas.				
Ejemplos:	<i>Officium Defunctorum</i> de Tomás Luis de Victoria ¹ . Se trata de un concierto en directo dentro del Festival Internacional de Música Antigua de Úbeda y Baeza, celebrado en la Iglesia del Salvador de Úbeda el 6 de diciembre de 2020. Llama la atención que el gregoriano lo canten las chicas. Un ensemble de 16 cantantes en doble coro. La pronunciación en italiano, instrumentos dos arpas y un positivo. No hay ministriles.				

1. Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB. “Victoria: Officium Defunctorum - Los Afectos Diversos - XXIV FeMAUB 2020”. Video de YouTube, 1:05:16. Publicado el 7 de diciembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=DgQk2rZjmxU>.

FICHA TÉCNICA: MINISTRILES DE MARSIAS				
Nombre del grupo musical:		Ministriles de Marsias		
Ciudad:	Valencia			
Director:	Fernando Sánchez			
Datos de Contacto	Fernando Sánchez Teléfono: 915 478 761 / 636 454 907 Correo electrónico: marsias@telefonica.net			
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	2005			
N.º de componentes:	N.º de cantantes:		N.º de instrumentistas: 4-5	
Grabaciones discográficas:	Ministriles de Marsias, <i>Trazos de ministriles</i> , CD (NB, 2009). Ministriles de Marsias, <i>Inventiones de glosas - Antonio de Cabezón</i> , CD, 2010. Capilla Peñafloreda, Ministriles de Marsias y Josep Cabré, <i>Salazar: Complete Vespers of Our Lady</i> , CD (Naxos, 2005).			
Repertorio:	Época: Renacimiento y barroco	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsímiles: no	Transcripciones: si	Ediciones <i>urtex</i> : no	Propias/arreglos: si
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica		
		Temperada: X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		

Cuestiones instrumentales:	Instrumentos viento madera:	N.º de instrumentos:	3	
		Lista de instrumentos	Corneta, chirimía, bajón	
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X		
		Glosas:	Si X	No <input type="checkbox"/>
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>
	Instrumentos viento metal:	N.º de instrumentos:	1	
		Lista de instrumentos	Sacabuche	
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X		
		Glosas:	Si X	No <input type="checkbox"/>
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>
	Instrumentos viento tecla:	N.º de instrumentos:	1	
		Lista de instrumentos	Órgano	
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X		
		Registros:		
		Electrófono <input type="checkbox"/> viento X		
Comentario sobre el grupo:	Ministriles de Marsias son un cuarteto de ministriles más órgano que interpretan polifonía del siglo XVI. Como es típico en los grupos de ministriles, adornan las melodías. Usan temperamento igual. No cambian de instrumentos y hacen música sin voces. A veces son requeridos por grupos vocales para que los acompañen.			
Ejemplos:	Reconstrucción de un <i>Oficio de Vísperas de Nuestra Señora</i> de Antonio de Cabezón ¹ con canto llano, fabordón, órgano y versos de ministriles alternatim. Lo primero que llama la atención es que no hay cantantes para la polifonía. Los ministriles han sustituido todas las voces de la polifonía. Se alternan con la Schola Antiqua de Juan Carlos Asensio— lo que ya hemos visto con otros grupos de polifonía—. Cambian de sonoridad introduciendo chirimías. No utilizan facistol y cada uno tiene su arreglo en su atril. Un bajón se une al gregoriano para hacer los fabordones. Llama la atención la dificultad —especialmente del corneto— para mantenerse afinado con el positivo en sus glosas.			

1. Festival Oaxaca Barroca. “Concierto de Clausura, Ministriles de Marsias y Schola Antiqua [Reconstrucción de un Oficio de Vísperas]”. Video de YouTube, 51:49. Publicado el 21 de diciembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=0mpJIOagQsU>.

FICHA TÉCNICA: MINISTRILES HISPALENSIS				
Nombre del grupo musical:		Ministriles Hispalensis		
Ciudad:	Sevilla			
Director:	Arnau Rodón			
Datos de Contacto				
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	2005			
N.º de componentes:	N.º de cantantes:		N.º de instrumentistas: 5-9	
Grabaciones discográficas:	Escolanía Salesiana María Auxiliadora y Ministriles Hispalensis, <i>Dulcis memoria</i> , CD (Records DK, 2014).			
Repertorio:	Época: Renacimiento	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: no	Transcripciones: si	Ediciones <i>urtex</i> : no	Propias/arreglos: no
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica		
		Temperada X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:			
Cuestiones instrumentales:	Instrumentos viento madera:	N.º de instrumentos:	4	
		Lista de instrumentos	cornetas, flautas de pico y bajones	
		Construcción:	original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X	
		Glosas:	Si X	No <input type="checkbox"/>
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>
	Instrumentos viento metal:	N.º de instrumentos:	3	
		Lista de instrumentos	Sacabuches	
		Construcción:	original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X	
		Glosas:	Si <input type="checkbox"/>	No <input type="checkbox"/>
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>
	Instrumentos de percusión:	N.º de instrumentos:	1	
		Membráfonos:	1	
		Lista:	Tambor	
Construcción:		original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X		

<p>Comentario sobre el grupo:</p>	<p>Ministriles Hispalensis. Un solo CD junto con la capilla vocal María Auxiliadora que aporta una nueva propuesta histórica al cubrir la voz de tiple con voces infantiles, lo que le otorga una fresca interpretativa, aunque la pronunciación es italiana. No son de los grupos que más se prodigan en el panorama concertístico de los festivales de música antigua. Es extraño, dada la escasez de este tipo de agrupaciones.</p>
<p>Ejemplos:</p>	<p>Músicas para la procesión del Corpus Chirsti de Sevilla¹. Hacen una reconstrucción historicista por los trajes, los instrumentos... se ve cómo los propios niños hacen de atriles al sostener las particellas a modo de facistol para que los ministriles puedan tocar. Adornan la melodía con glosas.</p> <p>Ave Virgo Sanctissima de Francisco de Guerrero². De los pocos ejemplos que encontramos con la voz del tiple cantada por una escolanía de niños lo que claramente cambia la sonoridad del conjunto y de lo que estamos acostumbrados a escuchar, pero que es lo más fiel a una reconstrucción histórica. A los cinco ministriles –flauta, chirimía dos sacabuches y bajón– se le añade un violone.</p>

1. Arcadiantiqua. “Músicas para el Corpus. Ministriles Hispalensis. Arcadiantiqua [Coplas de ministriles y Chanzonetas]”.

2. Escolanía de Sevilla. “Ave Virgo Sanctissima - Guerrero - Escolanía de Sevilla y Ministriles Hispalensis”. Video de YouTube, 3:23. Publicado el 14 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=gN7GdawOb5s>.

FICHA TÉCNICA: MÚSICA FICTA				
Nombre del grupo musical:		Música Ficta		
Ciudad:	Madrid			
Director:	Raúl Mallavibarrena			
Datos de Contacto	Raúl Mallavibarrena Teléfono: 654 984 042 Correo electrónico: info@enchiriadis.com Página web: http://www.enchiriadis.com/			
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	1992			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: Variable según programa		N.º de instrumentistas: Variable según programa	
Grabaciones discográficas:	18 de las cuales 11 son sobre polifonía sacra del siglo XVI español: Música Ficta y Raúl Mallavibarrena, <i>Lamentaciones de Jeremías - Tomás Luis de Victoria</i> , CD (Cantus, 1996). Música Ficta y Raúl Mallavibarrena, <i>Francisco Guerrero: Motecta</i> , CD (Cantus, 1997). Música Ficta y Raúl Mallavibarrena, <i>Requiem - Cristóbal de Morales</i> , CD (Enchiriadis, 1998). Música Ficta y Raúl Mallavibarrena, <i>Missa Gaudeamus - Tomás Luis de Victoria</i> , CD (Enchiriadis, 2000). Música Ficta y Raúl Mallavibarrena, <i>Officium Defunctorum - Tomás Luis de Victoria</i> , CD (Enchiriadis, 2002). Música Ficta y Raúl Mallavibarrena, <i>Francisco Guerrero: Hispalensis</i> , CD (Enchiriadis, 2004). Música Ficta y Raúl Mallavibarrena, <i>Parnaso Español - Pedro Ruimonte</i> , CD (Enchiriadis, 2004). Música Ficta y Raúl Mallavibarrena, <i>Alonso Lobo: Missae. Misas Simile est Regnum Caelorum y Petre ego pro te rogavi</i> , CD (Enchiriadis, 2006). Música Ficta y Raúl Mallavibarrena, <i>Tomás Luis de Victoria: 18 Responsorios de Tinieblas</i> , CD (Enchiriadis, 2010). Música Ficta y Raúl Mallavibarrena, <i>Alio Modo. Motetes de Tomás Luis de Victoria</i> , CD (Enchiriadis, 2015). Música Ficta y Raúl Mallavibarrena, <i>Requiem - Tomás Luis de Victoria</i> , CD (Enchiriadis, 2017).			
Repertorio:	Época: Renacimiento	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: no	Transcripciones: si	Ediciones <i>urtex</i> : no	Propias/arreglos: no

Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica <input type="checkbox"/>	
		Temperada X	
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>	
	Colocación:	Coro tradicional	
Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana X española <input type="checkbox"/>		
	Uso de la retórica: si X no <input type="checkbox"/>		
	Improvisación:	Glosas: no	Adornos: no
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica X italiana belcantista <input type="checkbox"/>		
Cuestiones instrumentales:	Ensemble Fontenegara		
Comentario sobre el grupo:	Con sus treinta años y veinte proyectos discográficos el grupo de Raúl Mallavibarrena es otro buque insignia de la interpretación de la polifonía sacra del siglo XVI. Es, con diferencia, el grupo que más discos ha dedicado a la polifonía sacra del Siglo de Oro español, más del doble que Hespèrion XXI o Capella de Ministrers. Utiliza un ensemble vocal para sus interpretaciones habitualmente acompañados solo con el órgano o con pocos instrumentos. Para acompañar a este grupo vocal, fundó el Ensemble Fontenegara. Pronunciación italiana, temperamento igual, ni glosas ni disminuciones, ni afinación mesotónica. La mayoría de sus trabajos son sobre Victoria, Guerrero y Morales.		
Ejemplos:	<p><i>In Adoratione Crucis: II. Popule meus</i> de Victoria¹. Primer disco coro <i>a cappella</i> en pronunciación italiana muy cercano a la estética inglesa de grupos como The Tallis Scholars. Diapasón en LA 440Hz y temperamento igual. Lejos pues de una interpretación historicista.</p> <p><i>Canite tuba: II. Rorate caeli</i> de Guerrero². Con el segundo CD pasamos a un solista por voz y acompañamiento de órgano, con los mismos criterios interpretativos.</p> <p><i>Requiem</i> de Cristobal de Morales³. Mismo formato sonoro que el anterior disco: voces solistas y órgano, pronunciación italiana del latín.</p> <p><i>Introito</i> del <i>Requiem</i> de Victoria⁴. Vuelve al coro con órgano en vez de a voces solistas con órgano. La entonación gregoriana del solista muy fuera del estilo.</p> <p><i>Versa est in luctum</i> del <i>Requiem</i> de Victoria⁵. Su último trabajo de 2017 no se aparta mucho de los anteriores. Octeto vocal <i>a cappella</i>, pronunciación italiana.</p>		

1. “In Adoratione Crucis”.

2. Classicool. “Musica Ficta, Raúl Mallavibarrena - Canite tuba: II. Rorate caeli [Francisco de Guerrero]”. Video de YouTube, 2:08. Publicado el 16 de febrero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=rYg4IqBRE9M>.

3. Classicool. “Musica Ficta, Raúl Mallavibarrena - Graduale: I. Requiem aeternam [Cristobal de Morales]”. Video de YouTube, 2:53. Publicado el 16 de febrero de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=Fu8in1Ju_Iw.

4. Musica Ficta. “Introitus [Tomas Luis de Victoria: Officium Defunctorum]”. Video de YouTube, 5:32. Publicado el 3 de marzo de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=nECgH_bhgPI.

5. ENCHIRIADIScom. “Versa est in luctum (Tomás Luis de Victoria) Musica Ficta - Raúl Mallavibarrena”. Video de YouTube, 3:59. Publicado el 31 de marzo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=EyTdUwf9c1k>.

FICHA TÉCNICA: MÚSICA RESERVATA DE BARCELONA				
Nombre del grupo musical:		Música Reservata de Barcelona		
Ciudad:	Barcelona			
Director:	Sin director estable, invitan a directores para proyectos concretos			
Datos de Contacto	Jordi Abelló Teléfono: 620 480 679 Correo electrónico: musicareservatadebarcelona@gmail.com			
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	1990			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: sopranos 3, altos 3, tenores 3, bajos 3		N.º de instrumentistas:	
Grabaciones discográficas:	Musica Reservata de Barcelona y Peter Phillips, <i>Los compositores imperiales de Carlos V y Felipe II</i> , CD (La mà de Guido, 2009). Musica Reservata de Barcelona y Bruno Turner, <i>Alonso Lobo: Lamentationes Ieremiae Prophetarum - De Vivanco: Missa Assumpsit Iesus</i> , CD (La mà de Guido, 2001).			
Repertorio:	Época: Renacimiento	Compositores: si	Temáticos: no	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: no	Transcripciones: si	Ediciones <i>urtex</i> : no	Propias/arreglos: no
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica		
		Temperada X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:	Coro tradicional		
Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana X española <input type="checkbox"/>			
	Uso de la retórica: si <input type="checkbox"/> no X			
	Improvisación:	Glosas: no	Adornos: no	
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica X italiana belcantista <input type="checkbox"/>			
Comentario sobre el grupo:	Musica Reservata de Barcelona, desde el año 1990 dedicados a la polifonía del Renacimiento español. Han sido dirigidos por Bruno Turner o Peter Philips, actualmente por Pedro Texeira.			

Ejemplos:	<p>Motetes de Victoria¹. Ensemble vocal de 12 componentes <i>a cappella</i>, diapasón 440hz afinación temperamento igual y pronunciación italiana sin glosas ni disminuciones.</p> <p>Parce mihi Domine de Fernando de las Infantas². Voces solistas con positivo a la manera de Musica ficta, etc. Pronunciación italiana.</p> <p>Regina Caeli de Alonso Lobo³. Voces solistas <i>a cappella</i>.</p>
------------------	---

1. Musica Reservata de Barcelona. “Victoria Motecta 1572. Promo cast”. Video de YouTube, 2:28. Publicado el 26 de octubre de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=FlheliR-YmE>.

2. Musica Reservata de Barcelona. “Parce mihi Domine [Fernando de las Infantas]”. Video de YouTube, 7:17. Publicado el 15 de noviembre, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=WC4UEGWp0AY>.

3. Musica Reservata de Barcelona. “Regina Caeli Laetare [Alonso Lobo]”. Video de YouTube, 3:16. Publicado el 2 de mayo de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=zrXBr0_7In4.

FICHA TÉCNICA: ONIRIA					
Nombre del grupo musical:		Oniria			
Ciudad:	Madrid?				
Director:	Daniel Anarte				
Datos de Contacto	Daniel Anarte				
	Teléfono: 637 090 788 / 952 302 623				
	Correo electrónico: danianarte@gmail.com				
Grupo:	Profesional				
Año de fundación:	2009				
N.º de componentes:	N.º de cantantes:		N.º de instrumentistas: 4		
Grabaciones discográficas:	Oniria y Daniel Anarte, <i>Daniel Speer: Trébol musical de cuarto hojas</i> , CD (Romero Music, 2012).				
	Oniria y Daniel Anarte, <i>Huehuetenango: Ministriles from Guatemala</i> , CD (Fonoruz, 2019).				
Repertorio:	Época: Renacimiento	Compositores: no	Temáticos: si	Por países: no	
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsimiles: no	Transcripciones: si	Ediciones <i>urtex</i> : no	Propias/arreglos: no	
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica			
		Temperada X			
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>			
	Colocación:				
	Instrumentos viento madera:	N.º de instrumentos:	1		
		Lista de instrumentos	Corneto		
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X			
		Glosas:	Si <input type="checkbox"/> X	No <input type="checkbox"/>	
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>	
	Instrumentos viento metal:	N.º de instrumentos:	3		
		Lista de instrumentos	Sacabuches		
		Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X			
		Glosas:	Si X	No <input type="checkbox"/>	
		Técnica:	Clásica <input type="checkbox"/>	Histórica <input type="checkbox"/>	
	Instrumentos de percusión:	N.º de instrumentos:	varios		
		Membráfonos:	Tambor, pandero		
		Idiófonos:			
Construcción: original de luthier <input type="checkbox"/> copia de histórico X					

<p>Comentario sobre el grupo:</p>	<p>Oniria es un grupo de ministriles principalmente sacabuches y corneto. Glosan o adornan la polifonía, como es habitual en los grupos de viento, aunque no la improvisan. El diapasón sube a 445hz. A veces colaboran junto con grupos vocales –como Los Afectos diversos–.</p>
<p>Ejemplos:</p>	<p>Aus der Tiefe de H. Shütz¹. No hay muchos ejemplos de videos y grabaciones de este ensemble de ministriles donde actúen solos. En este video lo podemos ver acompañando a los Afectos Diversos en un programa de Barroco temprano alemán.</p> <p>Favana/Pabanilla de los códices de Huehuetenango de Guatemala, siglo XVI². Concierto de ministriles solos. Chirimía y tres sacabuches con percusión. Glosan y adornan la melodía.</p>

1. Oniria. “Aus der Tiefe de H. Shütz - Oniria & Los afectos diversos”. Video de YouTube, 4:53. Publicado el 23 de agosto de 2017. https://www.youtube.com/watch?v=Ve1larB_IRU.

2. Oniria Sacabuche. “Favana/Pabanilla - Oniria Sacabuches [Contenidas en códices de Huehuetenango]”. Video de YouTube, 4:45. Publicado el 6 de noviembre de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=QFsZ8DwQycg>.

FICHA TÉCNICA: VANDALIA				
Nombre del grupo musical:		Vandalia		
Ciudad:	Sevilla			
Director:	Rocío de Frutos			
Datos de Contacto	Rocío de Frutos Domínguez Teléfono: 627 711 982 Correo electrónico: rociodefritos@hotmail.com			
Grupo:	Profesional			
Año de fundación:	2013?			
N.º de componentes:	N.º de cantantes: sopranos 1 contratenor 1 tenores 1 bajos 1		N.º de instrumentistas:	
Grabaciones discográficas:	Vandalia, <i>Vásquez: Vocal Music</i> , CD (Brilliant Classics, 2016). Vandalia y Ars Atlántica, <i>Hirviendo el Mar: Spanish Baroque Vocal Music</i> , CD (IBS Classical, 2018). Vandalia y Ars Atlántica, <i>Cancionero Sablonara</i> .			
Repertorio:	Época: Renacimiento y Barroco	Compositores: si	Temáticos: si	Por países: no
Tipo de ediciones utilizadas:	Facsímiles: no	Transcripciones: si	Ediciones <i>urtex</i> : no	Propias/arreglos: si
Cuestiones técnicas:	Afinación:	Mesotónica		
		Temperada X		
	Diapasón:	La= 440Hz X La= 415Hz <input type="checkbox"/> La= 466Hz <input type="checkbox"/> otras <input type="checkbox"/>		
	Colocación:	Propia de un cuarteto		
Cuestiones vocales:	Pronunciación del latín: clásica <input type="checkbox"/> italiana X española <input type="checkbox"/>			
	Uso de la retórica: si X no <input type="checkbox"/>			
	Improvisación:	Glosas: si	Adornos: si	
	Técnica vocal: historicista <input type="checkbox"/> clásica X italiana belcantista <input type="checkbox"/>			
Comentario sobre el grupo:	Vandalia es un cuarteto vocal emergente, compuesto por cantantes profesionales que participan en muchas otras agrupaciones dedicadas a la música antigua. Cantan <i>a cappella</i> con pronunciación italiana. Son reconocidos solistas habituales en el panorama nacional que han formado su propio grupo. Tienen ya tres grabaciones discográficas, una de ellas dedicada a Vásquez, aunque ninguna con polifonía sacra, pero si dan conciertos.			
Ejemplos:	Programa Symbolo Indiano junto a Ars Atlántica ¹ . Programa sobre la polifonía sacra hispana. Concierto completo. Vemos como la pronunciación es italiana, diapasón La 440Hz y temperamento igual. Sí vemos adornos y glosas sobre todo en la voz tiple.			

1. Dreamersclassic. “Vandalia y Ars Atlántica. Muestra Programa Symbolo Indiano”. Video de YouTube, 9:09. Publicado el 20 de julio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=pyswpVKNezI>.

Apéndice 8:

Otros grupos españoles de música antiguaFuente: <https://josquindesprecio.wixsite.com/gdmaee>

Autor: Julio López Agudo. Fecha de cierre de la recogida de datos: febrero de 2024

Nombre del Grupo	Repertorio / plantilla
1. A5 vocal ensemble	Renacimiento y Barroco. Cuarteto vocal
2. A l'Antiga	Edad Media, Renacimiento y Barroco. Dúo-Trío
3. Academia de Música Antiga de Caimari	Barroco. Trío instrumental
4. Academia de Música Antigua de Cantabria	Renacimiento y Barroco
5. Accademia 1750	Barroco. Orquesta barroca
6. Accademia del Piacere	Barroco. Ensemble instrumental
7. Adamar Música Antigua	Coro Renacimiento
8. Al Ayre Español	Barroco. Grupo instrumental y vocal
9. Al Cor Gentil	Edad Media. Cuarteto instrumental
10. Algarabía	Renacimiento. Conjunto vocal e instrumental
11. Alla vera Spagnola	Barroco. Trío instrumental y soprano
12. All'Antica Musika	Barroco. Instrumental y vocal
13. Altus	Barroco. Dúo de violas
14. Amarante	Barroco. Ensemble vocal e instrumental
15. Anacronía	Barroco. Cuarteto instrumental
16. Angelicata Consort	Renacimiento y Barroco. Ensemble violas
17. Animart Ensemble	Ensemble instrumental. Renacimiento y Barroco
18. Anonimo IV Ensemble	Edad Media y Renacimiento. Ensemble instrumental
19. Antóda Ensemble	Barroco. Quinteto cuerdas y clave
20. Aquel Trovar	Edad Media y Renacimiento. Trío instrumental y soprano
21. Aquitania	Edad Media. Cuarteto instrumental
22. Arbeau Project	Cuarteto de percusiones históricas
23. Armonía Concertada	Renacimiento. Cuerda pulsada y soprano
24. Armónica Stanza	Renacimiento y Barroco. Cuerda pulsada, percusión y soprano
25. Ars Atlántica	Ver ficha
26. Ars Cantus	Renacimiento. Coral
27. Ars Mácula	Edad Media. Ensemble vocal e instrumental
28. Ars Musicae Orquesta Barroca	Orquesta barroca
29. Ars Organica	Barroco. Música de cámara
30. Ars Poliphonica	Renacimiento. Coro

31. Artean Ensemble	Ensemble vocal música antigua
32. Arte Gentile	Barroco. Cuarteto música de cámara
33. Artefactum	Edad Media. Cuarteto instrumental y voz
34. ArteSonado	Edad Media. Cuarteto instrumental
35. Audi Filia Música Antigua	Renacimiento. Dúo de órgano/clave y flautas
36. Aurea Fronda	Barroco. Cuarteto clave, flautas y cuerda pulsada
37. Axabebe	Música sefardí. Trío instrumental y voz
38. Bach Accademia	Barroco. Coro
39. Bach Collegium Barcelona	Barroco. Coro y orquesta
40. Bachcelona Consort	Barroco. Ensemble vocal e instrumental
41. Barcelona Ars Nova	Música antigua en general. Coro
42. Burgos Baroque Ensemble	Barroco. Coro y orquesta de cámara
43. Buxus Ensemble	Renacimiento. Ensemble de flautas y voz
44. Camara Antiqua	Renacimiento. Coro
45. Camerata Iberia	Renacimiento y Barroco. Instrumental y vocal
46. Camerata Imperial de las Españas	Renacimiento y Barroco. Cuarteto vocal y trío instrumental
47. Camerata Patrimonio Sonoro	Proyecto multi instrumental
48. Canigó Ensemble	Edad Media. Ensemble vocal e instrumental
49. Cantaderas	Edad Media. Cuarteto vocal femenino
50. Cantar alla Viola	Renacimiento, Dúo viola da gamba y voz
51. Cántica	Edad Media. Dúo instrumental y soprano
52. Cantvs Asturicvm	Edad Media. Trío instrumental y voz
53. Capela Compostelana	Renacimiento y Barroco. Ensemble vocal e instrumental
54. Capella de l'Assumpció de Castalla	Renacimiento. Coro
55. Capella Matritensis	Renacimiento y Barroco. Coro
56. Capella Saetabis	Barroco. Coro
57. Capilla Antigua y Orquesta Barroca de Murcia	Barroco. Coro y ensemble musical
58. Capilla Antigua de Reinosa	Renacimiento y Barroco. Coro
59. Capilla Conchensis	Barroco temprano. Trío instrumental y soprano
60. Capilla de Música Santa María del Coro / Conductus Ensemble	Renacimiento y Barroco. Coro y Orquesta barroca
61. Capilla Jerónimo de Carrion	Barroco. Grupo vocal e instrumental
62. Capilla Maestro Iribarren	Barroco. Coro y orquesta
63. Capilla del Real de Las Palmas	Barroco. Cuarteto vocal con instrumentos
64. Capilla Renacentista	Renacimiento. Coro
65. Capilla Renacentista “Michael Navarrus”	Renacimiento. Coro
66. Caranzalem	Dúo flauta y viola da gamba

67. Carmina Terrarum	Renacimiento y Barroco. Trío de dos instrumentos y voz
68. Ceci n'est pas Baroque	Renacimiento/Contemporánea. Trío de violas da gamba
69. Céfiro Ensemble	Renacimiento. Soprano, flauta laúd y percusiones
70. Chiavette	Renacimiento y Barroco. Cuarteto vocal
71. Clarines de Batalla	Barroco. Órgano trompeta y percusión
72. Codex	Gregoriano – Mozárabe. Grupo vocal
73. Collegium Musicum Madrid	Barroco. Escuela de música
74. Concentus König	Barroco. Coro y ensemble
75. Concerto 1700	Barroco. Trío de cuerda
76. Consonare Schola Gregoriana Femenina	Gregoriano. Coro femenino
77. Contrastes Barrocos	Barroco. Oboe, viola da gamba, cuerda pulsada y percusión
78. Cor Cererols	Renacimiento y Barroco. Coro de cámara
79. Cor Francesc Valls	Renacimiento y Barroco. Coro
80. CordoBaroque Ensemble	Barroco. Ensemble de cuerda
81. Coro de Cámara Alonso Lobo	Renacimiento.
82. Coro de Cámara de Madrid	Renacimiento y Barroco. Coro
83. Coro Mozárabe de la Abadía del Sacromonte	Gregoriano-mozárabe. Coro mixto
84. Coro Tomás Luis de Victoria	Renacimiento. Coro mixto
85. Coro Victoria	Renacimiento. Coro
86. Cruda Amarilli	<i>Seicento</i> italiano. Voz y cuerda pulsada
87. Dárdanus Ensemble	Barroco. Cuarteto instrumental
88. De Musica Ensemble	Edad Media y Renacimiento. Voces femeninas
89. Delirium Musica	Barroco. Ensemble instrumental
90. Dichos Diabolos	Barroco temprano. Ensemble instrumental
91. Dolce Rima	Renacimiento. Dúo cuerda pulsada y frotada
92. Effimera Ensemble	Barroco. Cuarteto instrumental
93. Egeria	Edad Media y Renacimiento. Cuarteto vocal femenino
94. El Afecto Ilustrado	Barroco. Orquesta de cámara
95. El Arte Mvsico	Barroco. Cuarteto de cuerda
96. El Cura Rojo	Barroco. Cuarteto instrumental
97. El Parnaso Español	Barroco. Ensemble vocal y orquestal
98. Eloqventia	Edad Media. Flautas y percusión
99. Ensamble de la Abadesa	Edad Media. Ensemble vocal
100. Ensemble all'Aura	Renacimiento y Barroco. dúo vocal y tecla
101. Ensemble Alletamento	Barroco. Dúo violín y cello
102. Ensemble Alonso Lobo	Renacimiento. Ensemble instrumental
103. Ensemble Arquivolta	Edad Media. Ensemble instrumental

104. Ensemble Barroco de Ponferrada	Barroco. Orquesta de cámara
105. Ensemble Brudieu	Renacimiento. Ensemble vocal
106. Ensemble Capilla Hispánica	Barroco temprano. Órgano/tecla, chirimías y voz
107. Ensemble La Clementina	Barroco. Quinteto de cuerda
108. Ensemble Diatessaron	Renacimiento y Barroco. Ensemble instrumental
109. Ensemble EnClave	Varios. Coro
110. Ensemble Exclamatio	Barroco. Cuarteto de cuerda
111. Ensemble Fononesia	Renacimiento, Barroco. Trío voz. Tecla y viola da gamba
112. Ensemble di Giove	Barroco. Ensemble instrumental
113. Ensemble Guerrero	Renacimiento y Barroco. Quinteto vocal
114. Ensemble Kassiani	Edad Media. Ensemble instrmental
115. Ensemble l'Allegrezza	Renacimiento y Barroco. Ensemble instrumental y voz
116. Ensemble l'Inégalité	Barroco. Cuarteto de cuerda
117. Ensemble La Marianne	Barroco. Dúo de clave y viola
118. Ensemble La Justa	Renacimiento. Ministriles, sacabuches y cornetos
119. Ensemble Musicantes	Edad Media. Cuarteto instrumental
120. Ensemble OBNI	Barroco. Ensemble de cuerda
121. Ensemble O vos omnes	Renacimiento y Barroco. Ensemble vocal e instrumental
122. Ensemble Praeteritum	Barroco. Orquesta de cámara
123. Ensemble Semura Sonora	Barroco temprano. Ensemble vocal e instrumental
124. Ensemble Sombre	Renacimiento.
125. Ensemble Thesavrvs	Renacimiento. Coro
126. Ensemble Timpanum	Edad Media. Cuarteto voces graves.
127. Ensemble Tramuntana	Barroco. Orquesta de cámara
128. Ensemble Trifolium	Barroco. Cuarteto de cuerda
129. Ensemble Tsaldaris	Barroco. Ensemble instrumental
130. Ensemble Tubos y Panderos	Renacimiento. Órgano, voz, sacabuche y percusión
131. Ensemble Tylman Susato	Renacimiento. Cuarteto instrumental
132. Ensemble Il Viaggio	Renacimiento y Barroco. Ensemble instrumental
133. Entrebescant Ensemble	Edad Media. Ensemble instrumental y voz
134. Escarramán Ensemble	Barroco. Trío voz, cuerda pulasda y cello
135. Essentia Ministriles	Renacimiento. Ministriles
136. Estil Concertant	Barroco. Ensemble instrumental
137. Euskal Barrok Ensemble	Edad Media. Ensemble instrumental y vocal
138. Evoca	Edad Media. Cuarteto voces femeninas
139. Exordium Musicae	Barroco. Ensemble instrumental
140. Fa super La Project	Edad Media y Renacimiento. Cuerda pulsada
141. Ferrabosco	Renacimiento y Barroco temprano. Ensemble instrumental

142. Flavia Antiqua	Barroco. Quinteto instrumental
143. Floresta Ensemble	Barroco. Orquesta de cámara
144. Fonteviva Ensemble Vocal	Renacimiento. Ensemble vocal
145. Forma Antiqua	Barroco. Ensemble instrumental variable
146. Gallaecia Ensemble Barroco	Barroco. Quinteto instrumental
147. Grupo Alcor	Renacimiento. Ensemble vocal
148. Grupo de Música Antigua 1500	Edad Media y Renacimiento. Ensemble instrumental y voz
149. Grupo de Música Antigua Universidad de Valladolid	Edad Media, Renacimiento y Barroco. Vocal e instrumental
150. Gradualia	Renacimiento. Cuarteto vocal y cuerda pulsada
151. Handel Oratorio Society	Barroco. Sociedad musical coral e instrumental
152. Harmonía del Parnás	Barroco. Ensemble instrumental
153. Harmonica Baroque Ensemble	Barroco. Ensemble instrumental con armónica
154. Hesperid Ensemble	Barroco. Cuarteto instrumental
155. Hexacordo	Renacimiento. Trío instrumental
156. Hippocampus	Barroco. Ensemble instrumental y vocal
157. Hispana Lyrica	Clasicismo. Cuarteto instrumental y voz
158. Hispanico Modo	Renacimiento y Barroco. Coro
159. Ibera Auri	Barroco temprano. Cuarteto instrumental
160. Il Dolce Incontro Ensemble Barroc	Barroco. Orquesta de cámara
161. Il Fervore	Barroco. Ensemble instrumental
162. Il Gesto Armónico	Barroco. Ensemble instrumental y voz
163. Il Maniatico Ensemble	Barroco. Quinteto de cuerda
164. Il Nobile Diletto	Barroco. Orquesta de cámara
165. Il Parnasso Musicale	Edad Media. Ensemble instrumental
166. Ilerda Antiqua	Barroco. Ensemble instrumental y voz
167. Íliber Ensemble	Barroco. Ensemble instrumental
168. Impetus Madrid Baroque Ensemble	Barroco. Ensemble instrumental
169. In Hora Sexta	Renacimiento. Ensemble vocal
170. Instrumentarium Musical Alfonsi	Edad Media. Ensemble instrumental
171. Intarsia Ensemble	Renacimiento y Barroco. Trío vocal y cuerda pulsada
172. Jeu d'Harmonie	Renacimiento y Barroco. Coro de cámara
173. L'Affetto Umano	Barroco. Voz, clave y viola da gamba
174. L'Algaravía	Varios. Coro
175. L'Ampastratta	Barroco. Ensemble instrumental
176. L'Apotheosè	Barroco. Cuarteto cámara
177. L'Arcadia	Barroco. Ensemble instrumental y voz
178. La Academia de los Nocturnos	Renacimiento y Barroco

179. La Bellemont	Barroco. Trío clave, viola da gamba y cuerda pulsada
180. La Boz Galana	Barroco. Ensemble vocal e instrumental
181. La Caravaggia	Renacimiento y Barroco. Ensemble instrumental
182. La Dirindina	Barroco. Dúo de violines
183. La Dispersione	Barroco. Orquesta de cámara
184. La Figuetta	Barroco. Trío de cuerda pulsada
185. La Folia	Barroco. Ensemble instrumental
186. La Fortuna	Renacimiento y Barroco. Ensemble vocal
187. La Galanía	Barroco. Ensemble instrumental con soprano
188. La Galatea	Barroco. Cuerda pulsada y voz
189. La Galería del Chiaroscuro	Barroco. Ensemble de música de cámara
190. La Guirlande	Barroco. Ensemble instrumental
191. La Hispaniola	Barroco. Ensemble instrumental
192. La Juglaresa	Edad Media y Renacimiento. Dúo voz y cuerda pulsada
193. La Liaison	Barroco. Ensemble de música de cámara
194. La Loevra	Barroco. Trío vocal y dúo instrumental
195. La Madrilegna	Barroco. Orquesta histórica
196. La Mappamundu Ensemble	Barroco. Ensemble instrumental y tenor
197. La Real Cámara	Barroco. Ensemble instrumental
198. La Real Capilla del populo	Renacimiento y Barroco.
199. La Regalada	Barroco. Ensemble de órgano, trompetas y timbales
200. La Reverencia	Renacimiento y Barroco. Ensemble instrumental
201. La Ritirata	Barroco. Ensemble instrumental
202. La Sonorosa	Barroco Ensemble cuerda pulsada y voces solistas
203. La Spagna	Barroco. Grupo de cámara /orquesta de cuerda
204. La Spagnoleta	Barroco. Trío instrumental y voz
205. La Tempestad	Barroco. Ensemble instrumental
206. La Tendressa	Barroco. Ensemble instrumental
207. La Tricotea	Renacimiento. Ensemble vocal e instrumental
208. La Veu dels Traversos	Renacimiento y Barroco. Trío de traversos
209. La Voce del Mandolino	Barroco. Instrumental y voz
210. Laberintos Ingeniosos	Renacimiento y Barroco. Dúo de cuerda pulsada percusión
211. Las Arpas Sonoras	Renacimiento y Barroco. Dúo de arpas
212. Las Hespérides	Barroco. Ensemble instrumental
213. L'Estança Harmónica	Barroco. Ensemble vocal e instrumental
214. L'Estro d'Orfeo	Barroco. Ensemble instrumental
215. Le Petite Ensemble	Barroco. Ensemble instrumental
216. Le Tendre Amour	Barroco. Ensemble instrumental con cantantes solistas

217. Les Folies Consort	Barroco. Ensemble instrumental
218. Les Sátires	Renacimiento y Barroco. Dúo de violas da gamba
219. L'Incantari	Edad Media. Dúo instrumental
220. Locus Desperatus	Edad Media. Ensemble instrumental
221. Locus Musicus	Edad Media. Ensemble instrumental
222. Lorem Ipsum	Renacimiento. Ensemble de voces graves
223. Los Comediantes del Arte	Barroco. Danza histórica
224. Los Músicos de su Alteza	Barroco. Orquesta
225. Los Músicos del Refectorio	Barroco. Orquesta de cámara
226. Lucentum XVI	Renacimiento. Ensemble instrumental
227. Lumen Laudis	Renacimiento y Barroco. Octeto vocal
228. Lux Fundació	Barroco. Ensemble instrumental con cantantes solistas
229. Lux Kodex	Renacimiento y Barroco. Ensemble vocal
230. Luz y Norte	Renacimiento. Arpa, Viola da gamba y tenor solista
231. Maladanza	Edad Media y Renacimiento. Ensemble instrumental y voz
232. Manseliña	Edad Media. Ensemble instrumental
233. Meravellosa Companyia	Barroco. Órgano, trompeta y oboe
234. Marizápalos	Renacimiento. Cuerda pulsada, viola da gamba y percusión
235. Mavra Dúo	Renacimiento. Tecla y voz
236. Medievall Ensemble	Edad Media. Cuerda frotada, voz y percusión
237. Mediterrànea Consort Menestrils	Barroco. Ensemble instrumental
238. Ministriles del Emperador	Renacimiento. Ensemble instrumental
239. Ministriles de la Reyna	Sociedad musicológica
240. Musica Alchémica	Barroco. Ensemble instrumental
241. Música Antiga Girona	Barroco. Ensemble instrumental y vocal
242. Música Antigua, Eduardo Paniagua	Edad Media. Ensemble instrumental
243. Música Boscareccia	Barroco. Ensemble instrumental y voz
244. Musica Prima	Edad Media y Renacimiento. Ensemble instrumental y voz
245. Musica Trobada	Barroco. Ensemble instrumental
246. Músicas Antiguas Sirkedjé	Edad Media. Ensemble instrumental
247. Músicas Cruzadas	Edad Media y Renacimiento. Dúo poli-instrumental
248. Musickes Delight	Renacimiento. Trío flautas, cuerda pulsada y viola da gamba
249. Músicos de Uruña	Edad Media. Ensemble instrumental
250. Muzik Ensemble	Barroco. Orquesta de cámara
251. Nereydas	Barroco. Orquesta de cámara y ensemble vocal
252. Nobile Arte	Barroco. Ensemble instrumental y voz
253. Orpheus Musicus	Barroco. Ensemble instrumental y voz
254. Orquesta Barroca de Alicante	Barroco. Orquesta de cámara

255. Orquesta Barroca de Badajoz	Barroco. Orquesta de cámara
256. Orquesta Barroca de Cádiz	Barroco. Orquesta de cámara
257. Orquesta Barroca de Granada	Barroco. Ensemble instrumental
258. Orquesta Barroca de Málaga	Barroco. Orquesta de cámara
259. Orquesta Barroca de Roquetas de Mar	Barroco. Orquesta de cámara
260. Orquesta Barroca de San Sebastián	Barroco. Orquesta de cámara
261. Orquesta Barroca de Sevilla	Barroco. Orquesta de cámara
262. Orquesta Barroca de Tarifa	Barroco. Ensemble instrumental
263. Orquesta Barroca de Tenerife	Barroco. Orquesta de cámara
264. Orquesta Barroca Universidad de Salamanca	Barroco. Orquesta de cámara
265. Orquesta Barroca Valenciana	Barroco. Orquesta de cámara
266. Orquesta Barroca de Barcelona	Barroco. Orquesta de cámara
267. Orquesta Barroca Catalana	Barroco. Orquesta de cámara
268. Ottava Rima	Renacimiento y Barroco. Grupo vocal e Instrumental
269. Passamezzo Antico	Barroco. Trío instrumental
270. Pergamo Ensemble	Barroco. Ensemble instrumental
271. Perseidas Quartett	Barroco y Clasicismo. Cuarteto de cuerda
272. Petrarca Ensemble	Renacimiento. Dúo soprano y cuerda pulsada
273. Piacere di Flauti	Renacimiento. Trío de flautas
274. Piacere dei Traversi	Barroco. Trío de flautas
275. Polifem Consort	Barroco. Ensemble instrumental
276. Preterito Imperfecto	Barroco. Ensemble instrumental y voz
277. Propitia Sydera Bilbao	Barroco. Orquesta de cámara
278. Quadrivium Ensemble	Renacimiento. Coro
279. Quadrivium Música Antigua	Renacimiento. Coro
280. Quintet Indora	Renacimiento y Barroco. Coro
281. Quondam Ensemble	Renacimiento. Ensemble vocal
282. Qvinta Essença	Barroco. Cuarteto vocal
283. Riches d'Amour	Edad Media. Dúo poli-instrumental
284. Rosicler	Renacimiento y Barroco. Dúo soprano y cuerda pulsada
285. Sacabutxos de Barcelona	Renacimiento. Ensemble de sacabuches
286. Sacrum Ministriles	Renacimiento. Ministriles tres sacabuches y chirimía
287. Salix Cantor	Renacimiento. Coro
288. Sarao de Musas	Barroco. Dúo soprano y viola da gamba
289. Schola Antiqua	Edad Media. Coro gregoriano
290. Schola Cantorum Alonso Mudarra	Gregoriano
291. Schola Cantorum Extrematurensis	Edad Media. Coro gregoriano

292. Schola Cantorum de Zamora	Edad Media. Coro gregoriano
293. Schola Cantorum Paradisi Portae	Edad Media. Coro gregoriano
294. Schola Gregoriana Hispalensis	Edad Media. Coro gregoriano
295. Schola Gregoriana Hispana	Edad Media. Coro gregoriano
296. Schola Gregoriana de Murcia	Edad Media. Coro gregoriano
297. Secretvm Música	Renacimiento y Barroco. Ensemble instrumental
298. Sense Mesura Ensemble	Renacimiento y Barroco. Ensemble instrumental y vocal
299. Sephardica	Edad Media. Ensemble instrumental y voz
300. Serendipia Ensemble	Renacimiento y Barroco. Dúo de flautas
301. Sfere Vocali	Barroco. Quinteto vocal
302. Silva de Sirenas	Renacimiento. Dúo soprano y cuerda pulsada
303. Solnegre	Barroco. Trío instrumental
304. Sparus Aurata	Barroco. Ensemble instrumental
305. Speculum	Renacimiento. Ensemble instrumental y voz
306. Stella Splendens	Edad Media y Renacimiento. Ensemble instrumental
307. Stylus Phantasticus	Renacimiento y Barroco. Trío instrumental
308. Supramusica Antigua	Renacimiento. Ensemble instrumental y vocal
309. Syntagma Musicum	Renacimiento. Ensemble instrumental y vocal
310. Tañer	Barroco. Dúo arpa y cuerda pulsada y percusión
311. Tañer Fantasia	Barroco. Cuarteto instrumental
312. Tarecea	Música antigua/Jazz. Trío instrumental
313. Temperamento	Barroco. Trío instrumental flauta, clave y violoncello
314. Tente en el Aire	Barroco. Ensemble instrumental
315. Tercia Realidad	Barroco. Ensemble instrumental
316. Tetraphilla Ensemble	Renacimiento. Cuarteto vocal y acordeón mesotónico
317. Thaleia Ensemble	Barroco. Ensemble instrumental
318. The Archduke's Consort	Renacimiento y Barroco. Cuarteto instrumental
319. The Labyrinth of Voices	Renacimiento. Ensemble vocal e instrumental
320. The Ministers of Pastime	Barroco. Ensemble instrumental
321. Tiento Nuovo	Barroco. Ensemble instrumental
322. Todos los Tonos y Ayres	Antigua china. Dúo instrumental
323. Transbaroque	Barroco. Ensemble instrumental
324. Trobairitz	Edad Media. Cuarteto instrumental y voz
325. Valencia Baryton Project	Barroco. Trío instrumental
326. Vandalia	Renacimiento y Barroco. Cuarteto vocal
327. Veneranda Dies Ensemble	Edad Media. Trío instrumental
328. Vents d'Helvetia	Renacimiento. Ministriles
329. Vermell Ensemble	Edad Media. Ensemble instrumental y vocal

330. Vesalius	Barroco. Trío soprano, clave y violoncello
331. Vespres d'Arnadi	Barroco. Orquesta
332. Vestigium Ensemble	Barroco Traverso, Viola da gamba y clave
333. Veterum Musicae	Edad Media. Ensemble instrumental y voz
334. Victoria Cantus	Renacimiento. Coro
335. Victoria Musicae	Renacimiento. Coro
336. Vila Sirga	Edad Media. Trío instrumental
337. Virelay	Renacimiento. Coro
338. Vivalma Ensemble	Barroco. Trío violín, viola da gamba y clave
339. Vox Harmonica	Barroco. Cuarteto vocal
340. Vox Stellae	Barroco y Clasicismo. Coro e instrumentos
341. Vox Trémula	Renacimiento y Barroco. Trío de flautas
342. Wave in Tempo	Barroco. Trío instrumental
343. Windu	Renacimiento y Barroco. Cuarteto de flautas
344. Xistras	Renacimiento y Barroco. Ensemble instrumental y vocal
345. Zagales	Renacimiento y Barroco. Ensemble vocal
346. Zejel	Edad Media. Voz, Ud y percusión
347. Zenobia Música	Renacimiento. Coro

Apéndice 10:

Transcripción 1 de *Regina Cæli*. Luis de Aranda

Transcripción: Juan I. Rodrigo

Fuente: ACG. LP. 1, ff. 45v-47r.

Regina Cæli

Luis de Aranda (? - 1627)
ACG. LP 1, fol.45v a 47r

Tiple

Re - gi - na cœ - li læ - ta -

Alto

Re-gi - na cœ - li Re -

Tenor

Re-gi na cœ - li Re - gi-na

Bajo

Re - gi - na cœ -

7

T. re, Re gi - na cœ li læ-ta - re, al - le

A. gi - na cœ-li læ - ta - re læ - ta - re, al - le - lu -

T. cœ - li Re-gi - na cœ - li læ - ta - re,

B. - li læ - ta - re Re - gi-na cœ - li læ - ta - re, al - le - lu - ja,

14

T. lu - ja, al - le-lu - ja: qui - a quem me - ru-is - ti por - ta-re, al -

A. ja, al-le - lu-ja, qui-a que me-ru-is-ti por-ta-re qui - a quem me-ru - is-ti por-ta -

T. al - le - lu - ja, qui - a quem me - ru - is -

B. al - le - lu - ja, qui - a quem me - ru - is - ti por -

2

21

T. - le-lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

A. - re, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

T. - ti por - ta - re, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

B. - ta - re, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

28

T. ja, al - le - lu - ja; Re - sur - re - xit sic - ut di - xit,

A. ja, al - le - lu - ja; Re - sur - re - xit sic - ut di - xit, Re - sur -

T. al - le - lu - ja, al - le - lu - ja; Re - sur - re - xit

B. - ja al - le - lu - ja; Re - sur - re - xit

35

T. Re - sur - re - xit, sic - ut di - xit, al - le - lu - ja, al - le - lu -

A. re - xit, sic - ut di - xit, sic - ut di - xit, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

T. sic - ut di - xit, sic - ut di - xit, al - le - lu - ja, al - le - lu -

B. Re - sur - re - xit, sic - ut di - xit, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

43

T. ja. O-ra pro no-bis de um al-le - lu - ja, al - le lu - ja, al - le lu -

A. O - ra pro no-bis de - um, al - le - lu ja, al - le - lu -

T. ja. O - ra pro no-bis de - um, al -

B. ja. O-ra pro no-bis de-um al-le - lu - ja, al - le - lu -

50

T. ja, al - le - lu - ja, al - le-lu - ja, al - le - lu - ja, al -

A. ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

T. - le - lu - ja, al - le -

B. ja, al - le - lu - ja, al -

55

T. le - lu - ja, al - le-lu ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

A. ja, al - le-lu ja, al - le - lu -

T. lu-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

B. le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

4

60

T. ja.

A. ja, al - le - lu - ja.

T. - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

B. ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

Apéndice 11:

Transcripción 2 de *Regina Cæli*. Luis de Aranda

Transcripción con propuesta de adornos en las voces: Juan I. Rodrigo

Fuente: ACG. LP, 1, fol. 45v-47r.

Regina Cæli

Luis de Aranda (? - 1627)
ACG. LP 1, fol.45v a 47r

Tiple
Re - gi - na cœ -

Alto
Re - gi - na cœ -

Tenor
Re - gi na cœ - li

Bajo
Re -

5
T.
li læ - ta - re, Re - gi - na cœ -

A.
- li Re - gi - na cœ - li læ - ta -

T.
8
Re - gi - na cœ - li Re - gi - na

B.
gi - na cœ - - li læ - ta - re, Re - gi - na cœ -

27

T. al - le - lu - ja, al - le - lu - ja; Re-sur - re -

A. lu - ja, al - le - lu - ja; Re-sur - re - xit sic -

T. - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja;

B. al - le - lu - ja al - le - lu - ja; Re -

33

T. xit sic - ut di - xit, Re - sur - re - xit, sic - ut di -

A. - ut di-xit, Re-sur - re - xit, sic - ut di - xit, sic - ut di -

T. Re-sur - re - xit sic - ut di - xit, sic-ut-di -

B. sur - re - xit Re - sur - re - xit, sic - ut di - xit,

39

T. - xit, al-le-lu - ja, al-le-lu - ja. O - ra pro no-bis de

A. xit, al-le - lu-ja, al-le - lu - ja, O - ra pro no-bis

T. xit, al - le - lu - ja, al-le-lu - ja.

B. al - le - lu - ja, al-le-lu - ja, al-le - lu - ja.

60

T. ja.

A. ja, al - le - lu - ja.

T. - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

B. ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

Apéndice 12:

Instrucciones y tabla para consulta de las distintas pronunciaciones del latín, por orden alfabético

Fuente: Francisco Javier Estrada Ramiro, «Pronunciación de los textos latinos puestos en música: estudio práctico para la interpretación de la música española», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 24, n.º 1 (2008), 93-95.

Las pronunciaciones aparecen en las celdas, sin corchetes. Utilizamos los signos explicados a lo largo del trabajo y expuestos al principio de cada una de las tres pronunciaciones. Cuando no hay diferencia entre la pronunciación española anterior al XVI y la posterior, solo aparece en la primera casilla, e igualmente, cuando no hay diferencia entre ninguna de las tres, sirve la primera casilla de la línea para todas.

[θ] sonido interdental fricativo sordo de las sílabas za, ce en castellano: taza, cena.

[ch] sonido palatal africado sordo, ch en cast. chopo, tx en vasc. etxea; en las sílabas it. ce, ci, en cena, ciao.

[ʃ] sonido palatal fricativo sordo, semejante a la x en cat. xarxa, y en port. roxo; la ch en fr. cacher, sh en ing. show, sch en al. schaf; sce en it. scendo. [g] sonido velar oclusivo sonoro, g en cast. gato.

[h] sonido aspirado, en posición inicial, como en al. haus o en ing. house. [y] sonido palatal africado sonoro, y en cast. yo, reyes; y en ing. yard; g en it. àngelo.

[x] sonido velar fricativo sordo, como cast. ja, gi, en jarra, gigante.

[k] sonido velar oclusivo sordo, c en cast. casa.

[ts] sonido alveolar africado sordo, como zz en it. ragazzo, y z en al. zeit. [v] sonido labiodental africado sonoro, como en fr. viens, it. vieni.

Vocablo latino	Española, antes del s. XVI	Española, después del s. XVI	Italiana	Clásica
adiuvato	adiubáto		adiuváto	adiuuáto
aeterna	eténa		eténa	aeténa
agimus	áyimus	áximus	áyimus	ágimus
agnus	ágnus		áñus	ágnus
amicitiae	amitsítsie	amiθíθie	amichítsie	amikítiae
ancillae	antsíl-le	anθíl-le	anchíl-le	ankíl-lae
ascendit	astséndit	asθéndit	aǰéndit	askéndit
auditione	auditsióne	audiθióne	auditsióne	auditióne
benedicimus	benedítsimus	benedíθimus	benedíchimus	benedíkimus
bonae	bóne		bóne	bónae
brachio	brákio			
caelestis	tseléstis	θeléstis	cheléstis	kaeléstis
catholicam	katólicam			
Christe	kríste			
cave	kábe		káve	káue
centum	tséntum	θéntum	chéntum	kéntum
complaceam	komplátseam	kompláθeam	komplácheam	komplákeam
consubstantialem	konsubstantsiálem	konsubstanθiálem	konsubstantsiálem	konsubstantiálem
crucifixus	krutsifksus	kruθifíksus	kruchifíksus	krukifíksus
crucem	krútsem	krúθem	krúchem	krúkem
cujus	kúyus			ó kúius
deprecationem	deprekatsiónem	deprekaθiónem	deprekatsiónem	deprekatióne
descendit	destséndit	desθéndit	deǰéndit	deskéndit
dicent	dítsent	díθent	díchent	díkent
ecce	ét-tse	ékθe	ék-che	ék-ke
exercitu	eksértsitu	eksérθitu	eksérchitu	eksérkitu
fecit	fétsit	féθit	féchit	fékit
fige	fíye	fíxe	fíye	fíge
flagelis	flayélis	flaxélis	flayélis	flagélis
foedus	fédus			fóedus
gemina	yémína	xémína	yémína	gémína
generationes	yeneratsiónes	xeneraθiónes	yeneratsiónes	generatióne
gere	yére	xére	yére	gére
gratias	grátsias	gráθias	grátsias	grátias
haedis	édis			háedis
hosanna	osán-na			hosán-na
illa	íl-la			
ingemisco	inyemísko	inxemísko	inyemísko	ingemísko
iam	yam			
judicanti	yudikánti			

judicium	yudítsium	yudíθium	yudíchium	y(ó i)udfium
justitia	yustítsia	yustíθia	yustítsia	y(ó i)ustítia
juxta	yúksta			ó iúksta
kyrie	kírie			
luceat	lútseat	lúθeat	lúcheat	lúkeat
lucis	lútsis	lúθis	lúchis	lúkis
lugeam	lúyeam	lúxeam	lúyeam	lúgeam
maerebat	merébat			maerébat
magnificat	maxnífikát		mañífikát	magnífikát
majestatis	mayestátis			
miser cordiae	miserikórdie			miserikórdiae
ocelli.	otsél-li	oθél-li	ochél-li	okél-li
otium	ótsium	óθium	ótsium	ótium
pacem	pátsem	páθem	páchem	pákem
parce	pártse	párθe	párche	párke
plagis	pláyis	pláxis	pláyis	plágis
plangere	plányere	plánxere	plányere	plángere
poenas	pénas			póenas
praeclara	preklára			praeklára
praesta	présta			práesta
preces	prétses	préθes	préches	prékes
principio	printsípío	Prinθípío	princhípío	prinkípío
procedit	protsédit	proθédit	prochédit	prokédit
prophetas	profétas			
quidquid	kuidkuid, kidkid		kuidkuid	kuidkuid
rationis	ratsiónis	raθiónis	ratsiónis	ratiónis
regionum	reyiónum	rexiónum	reyiónum	regiónum
requiem	rékuiem, rékiem		rékuiem	rékuiem,
resurget	resúryet	resúrxtet	resúryet	resúrget
resurrectionem	resurrektsiónem	resurrekθiónem	resurrektsiónem	resurrektiónem
sabaoth	sábaot			
saecula	sékula			sáekula
saeclum	séklum			sáeklum
sanctus	sanktus			
sciat	stsiát	sθiat	íiat	skiat
sociare	sotsiáre	soθiáre	sochiáre	sokiáre
spargens	spáryens	spárxens	spáryens	spárgens
suae	súe			súae
supplicio	sup-plítsio	sup-plíθio	sup-plíchio	sup-plíkio
succensus	suktsensus	sukθénsus	sukchensus	suk-kénsus
suscépit	sustsépit	susθépit	sulépit	susképit
tertia	tértsia	térθia	tértsia	tértia
thronum	trónum			
tollis	tól-lis			
ultionis	ultsiónis	ulθiónis	ultsiónis	ultiónis
unigenite	uniyénite	unixénite	uniyénite	unigénite
victoriae	biktórie		viktórie	uiktóriae
virginum	bíryinum	bírxinum	víryinum	uírginum
vos	bos		vos	uos

FUENTES PRIMARIAS

Aaron, Pietro. *Thoscanello de la musica*. Venecia: Marchio Sessa, 1523. [https://imslp.org/wiki/Thoscanello_de_la_musica_\(Aron%2C_Pietro\)](https://imslp.org/wiki/Thoscanello_de_la_musica_(Aron%2C_Pietro)).

———. *Toscanello in musica*. 3ª Ed. Venecia: Marchio Sessa, 1539.

Antegnati, Costanzo. *L'arte organica*. Brescia: Angelo Gardano et fratelli, 1608.

Banchieri, Adriano. *La cartella musicale*. Venecia: Giacomo Vincenti, 1614. [https://imslp.org/wiki/Cartella_musicale_\(Banchieri%2C_Adriano\)](https://imslp.org/wiki/Cartella_musicale_(Banchieri%2C_Adriano)).

Bermúdez de Pedraza, Francisco. *Antigüedad y excelencias de Granada*. Edición facsímil. Madrid: Luis Sánchez, 1608. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=7185>.

Bermúdez de Pedraza, Francisco. *Historia eclesiástica, principios y progresos de la ciudad y religion católica de Granada ...* Granada: A. de Santiago, 1638.

Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046174>.

Cerone, Pietro. *El melopeo y maestro*. Nápoles: Giovanni Battista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. [https://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_\(Cerone,_Pietro\)](https://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_(Cerone,_Pietro)).

Ereccion de la Iglesia Metropolitana de la ciudad de Granada, dignidades y prebendas de ella, y de todas las demas Iglesias colegiales y parroquiales de su Arzobispado, abadias, beneficios, y sacristias dél. Hecha en virtud de Bulas de la Santidad de Inocencio Octavo. Granada: Imprenta de las herederas de Don Nicolás Moreno, 1803. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/75463>.

Fernández Dávila, Leonardo. *Memoria, y nominacion de los registros, con que se construyeron los organos de la Santa Iglesia Metropolitana de Granada... y assimismo de aquellos registros, que se han transmutado por duplicados en otros especiales, y de mayor armonía, con motivo de averse apeado, limpiado, aumentado y corregido este año de 1766*. Edición facsímil. Granada: Imprenta de la Sma.Trinidad, 1766. <http://archive.org/details/HRA019318>.

Frexneda, fray Bernardo de. *Estatutos de la Sancta Yglesia Cathedral de Cordoua. Impresso en ...* Antequera: por Andres Lobato, 1577. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=6334>.

Fogliano, Ludovico. *Musica theorica*. Venecia: Io. Antonium & Frates de Sabio, 1529.

Gaffurius, Franchinus. *Theorica musicae*. Nápoles: Philippium Mantegatium, 1492. [https://imslp.org/wiki/Theorica_musicae_\(Gaffurius,_Franchinus\)](https://imslp.org/wiki/Theorica_musicae_(Gaffurius,_Franchinus)).

Ganassi, Silvestro. *Fontenegara*. Venecia: Sylvestro Ganassi, 1535.

———. *Regola Rubertina*. Venecia: Sylvestro Ganassi, 1543. [https://imslp.org/wiki/Lettione_seconda_\(Ganassi,_Sylvestro\)](https://imslp.org/wiki/Lettione_seconda_(Ganassi,_Sylvestro)).

«Las buenas y laudables costumbres que se guardan en la iglesia de Granada y en el coro de ella». Granada, 1509. ACG, fondo de libros, no 17. <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Consueta%20de%20la%20Santa%20Iglesia%20de%20Granada%20%20%20qls/Catedral%20de%20Granada/qls/bdh0000012996;jsessionid=27AA736A0B08D545806264E45001051F>.

- Maffei, Giovanni Camillo. *Discorso della voce*. Nápoles: Raymundo Amato, 1562. [https://imslp.org/wiki/Delle_lettere_del_Sr_Gio_Camillo_Maffei_da_Solofra_\(Maffei%2C_Giovanni_Camillo\)](https://imslp.org/wiki/Delle_lettere_del_Sr_Gio_Camillo_Maffei_da_Solofra_(Maffei%2C_Giovanni_Camillo)).
- Manrique de Lara, Fray Bernardo. «Código de Estatutos que para el Cabildo Catedral se redactaron bajo el Pontificado de Don Bernardo Manrique de Lara, Arzobispo de Málaga». Catedral de Málaga, 2 de febrero de 1546. ACM, leg. 675/1.
- Mersenne, Marin. *Harmonie universelle*. París: Sebastien Cramoisy, 1636. [https://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_\(Mersenne,_Marin\)](https://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_(Mersenne,_Marin)).
- Nassarre, Pablo. *Escuela música según la practica moderna: dividida en primera y segunda parte ...* Madrid: Diego de Larumbe, 1724.
- Nebrija, Antonio de. *Introductiones latinae*. Salamanca: Anton de Centenera, 1481.
- Ortiz, Diego. *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*. Roma: Valerio y Luigi Dorico, 1553. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/202423>.
- Praetorius, Michael. *Syntagma Musicum*. Wolfenbüttel: Elias Holwein. Vol. III. 1618. [https://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_\(Praetorius,_Michael\)](https://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael)).
- Pulgar, Fernando del. *Chronica de los muy altos y esclarecidos reyes Catholicos don Fernando y doña Ysabel de gloriosa memorial ...* Valladolid: S. Martínez, 1565.
- Quitschreiber, Georg. *De Canendi elegantia*. Jena: Weidnerus, 1598.
- Ramos de Pareja, Bartolomé. *Musica practica*. Bolonia: Baltasar de Hiriberia, 1482. [https://imslp.org/wiki/Musica_practica_\(Ramos_de_Pareja%2C_Bartolomeo\)](https://imslp.org/wiki/Musica_practica_(Ramos_de_Pareja%2C_Bartolomeo)).
- Rotterdam von, Erasmus. *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione*. Basilea: apud Sebastianum Gryphium, 1528.
- Salinas, Francisco de. *De musica libri septem*. Salamanca: excudebat Mathias Gastius, 1577. <https://www.bne.es/es/colecciones/partituras/tratados-musicales/francisci-salinae-burgensis>.
- Santa María, Tomás de. *Libro llamado arte de tañer fantasía*. Valladolid: Francisco Fernández de Cordova, 1565. [https://imslp.org/wiki/Arte_de_Ta%C3%B1er_Fantasia_\(Santamar%C3%ADa%2C_Tom%C3%A1s\)](https://imslp.org/wiki/Arte_de_Ta%C3%B1er_Fantasia_(Santamar%C3%ADa%2C_Tom%C3%A1s)).
- Schlick, Arnolt. *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*. Mainz: Peter Schoeffer, 1511.
- Toledo, Pedro de. «Código de Estatutos. Redactado para el buen uso del Cabildo Catedral de Málaga, bajo la dirección del Obispo D. Pedro de Toledo». Manuscrito. Catedral de Málaga, 15 de junio de 1492. ACM., leg. 674.
- Universidad de Granada, L. P Gutiérrez, Baltasar de Bolívar, Iglesia Católica, Papa (1523-1534 : Clemente VII), y Imprenta Real. *Bulla erectionis, et priuilegiorum Almae Granatensis Academiae, literaeque executoriales super ea concessae, atque eiusdem Vniuersitatis, tã commodae, quam sanctae Constitutiones ; nec non et Regia Decreta, praedictae Vniuersitatis vtilitatem concernentia*. Granada: Ex Typographia Regia: Apud Balthasarem de Bolibar, 1652.
- Vicentino, Nicola. *L'antica musica ridotta alla prattica moderna*. Roma: Antonio Barre, 1555.

- Zacconi, Lodovico. *Prattica di musica*. Venecia: Bartolomeo Carampello, 1596. [https://imslp.org/wiki/Prattica_di_musica_\(Zacconi,_Ludovico\)](https://imslp.org/wiki/Prattica_di_musica_(Zacconi,_Ludovico)).
- Zarlino, Giuseppe. *Le istituzioni harmoniche*. Venecia: Francesco Senese, 1562. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/le-istituzioni-harmoniche>.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadie, Lisandro. «Vocal Undulations and the Vox Humana Organ Stop». *Vox Humana*, 2019. <https://www.voxhumanajournal.com/abadie2019.html>.
- Aguilar Rancel, Miguel Ángel, *El contratenor: historia y presente de una tipología vocal*. Madrid: Akal, 2022.
- Aldrich, Putnam. «The “Authentic” Performance of Baroque Music». En *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*, 161-71. Cambridge: Department of Music, Harvard University, 1957.
- Alvar Ezquerro, Alfredo. *El nacimiento de una capital europea: Madrid entre 1561 y 1606*. Madrid: Turner Libros: Ayuntamiento de Madrid, 1989.
- Álvarez Castillo, María Angustias. «La miniatura de los corales de la Catedral de Granada: estudio y catalogación». Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 1979.
- . «Los escritores de libros de coro de la Catedral de Granada». *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, n.º 20 (1995): 29-40.
- Alonso de Molina, Issac. «El FeMAUB en el contexto de la música antigua en Europa». En Javier Marín-López y Ascensión Mazuela-Anguita, eds., *Me enamoran en Jaén: XXV aniversario del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*, 2 vols., vol. 1, 33-52. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2021.
- ASALE y RAE. «colación». «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Accedido 15 de noviembre de 2020. <https://dle.rae.es/colación>.
- . «facistol». «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Accedido 1 de noviembre de 2023. <https://dle.rae.es/facistol>.
- Asperen, Bob Van. Entrevista a Bob Van Asperen. *Goldberg: Early Music Magazine*, 1, 1997.
- Barbieri, Francisco Asenjo. *Cancionero musical de Palacio, siglos XV-XVI*. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1890.
- Barclay, Robert Leslie. «A Critical Analysis of Actions Taken Upon Historic Musical Instruments Through the Period of The Early Music Revival From The Beginning of the 20th Century to the 1990s». Tesis Doctoral, The Open University, 1999. <http://oro.open.ac.uk/18804/>.
- Barrios Aguilera, Manuel. «La primera repoblación de Granada». En *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V: Congreso internacional, Barcelona 21-23 de febrero de 2000*, 2:335-58. Barcelona: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Barrios Aguilera, Manuel y Rafael Gerardo Peinado Santaella. *Historia del Reino de Granada: la época morisca y la repoblación (1502-1630)*. Vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- Benítez Sánchez-Blanco, Rafael. «Las relaciones moriscos-cristianos viejos: entre la asimilación y el rechazo». En *Disidencias y exilios en la España moderna: Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna* (coord. por Antonio Mestre, Enrique Giménez López), 2:335-46. Alicante: Servicio de Publicaciones, 1997.

- Bent, Margaret. «Editing Early Music: The Dilemma of Translation». *Early Music*, 22, n.º 3 (1994): 373-92.
- Bernhard, Christoph. «Von Der Singe-Kunst Oder Manier (ca.1650)». Traducido por Sion M. Honea. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in Der Fassung Seines Schülers Christoph Bernhard*, 1963, 31-39.
- Bertos Herrera, María del Pilar. «La indumentaria de los seises de la Catedral de Granada». En *II Congreso de folklore andaluz, danza, música e indumentaria tradicional, Sevilla 1988*, 1.ª ed., 71-76. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998.
- . *Los seises en la Catedral de Granada*. Granada: Caja Provincial de Ahorros de Granada. Colección «H» Serie, Historia. 1988.
- Bithell, Caroline, y Juniper Hill. *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 2016.
- Blackburn, Bonnie, y Edward Lowinsky. «Luigi Zenobi and His Letter on The Perfect Musician». *Studi Musicali*, 22 (1993): 61-114.
- Bonge, Dale. «Gaffurius on Pulse and Tempo a Reinterpretation». *Musica Disciplina*, 36 (1982): 167-74.
- Boorman, Stanley c. *Studies in the Printing, Publishing, and Performance of Music in the 16th Century*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- Bowen, José A. «Finding the Music in Musicology: Studying Music as Performance». En *Rethinking Music*, Nicholas Cook y Mark Everist, eds., 428-55. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Boyero, Enrique Pérez. *Moriscos y cristianos en los señoríos del reino de Granada (1490-1568)*. Granada: Universidad de Granada, 1997.
- Brown, Howard Mayer. «Pedantry or Liberation? A Sketch of The Historical Performance Movement», 27-56. *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1988,
- Brown, Howard Mayer, y Stanley Sadie. *Performance Practice*. Basingstoke: Macmillan, 1989.
- Butt, John. «Authenticity». En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046587>.
- Cáceres Piñuel, María. «El “revival” de música del siglo XVIII en España durante el período de entreguerras. Cuatro casos de estudio relacionados con la red social de José Subirá». *Revista de Musicología*, 39, n.º 1 (2016): 143-72.
- . «José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1932)». *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 26 (2011): 837-56.
- Cáceres-Piñuel, María. *El hombre del rincón: José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*. DeMusica 20. Kassel: Edition Reichenberger, 2018.
- . «From Historical Concerts to Monumental Editions: The Early Music Revivals at the Viennese International Exhibition of Music and Theater (1892)». *Musicologica Austriaca: Journal*

- for Austrian Music Studies*, Exploring Music Life in the Late Habsburg Monarchy and Successor States, n.º número especial (2021). <https://www.musau.org//parts/neue-article-page/view/101>.
- Calahorra Martínez, Pedro. *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII: polifonistas y ministriles*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977.
- Campbell, Margaret. *Dolmetsch Family*. Oxford: Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07949>.
- Canguilhem, Philippe. *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*. París: Garnier, 2016.
- Cara Barrionuevo, Lorenzo. «La ganadería en el campo de Dalías durante los siglos XVI y XVII». *Farua: revista del Centro Virginitano de Estudios Históricos*, n.º 2 (1999): 129-41.
- Cardoso, Benita. «Music in the Cathedral of Córdoba (1236-16th Century)». *Ayer Journal*, 25, n.º 3 (2018): 181-207.
- Carmona, José Carlos. *Criterios de interpretación musical: el debate sobre la reconstrucción histórica*. Málaga: Maestro, 2006.
- . «Criterios hermenéuticos y elementos diferenciadores en la interpretación musical. -Estudio comparativo de las distintas interpretaciones de la Misa en Si menor de J. S. Bach-». Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2006.
- Casares Hervás, Manuel. *Archivo de la Catedral de Granada: Inventario*. Granada: Archivo Diocesano, 1965.
- Castellano, Juan Luis. «La problemática social granadina y la repoblación». En *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI: Congreso Internacional*, 4:273-92. Lisboa: Sociedad Estatal Lisboa-98, 1998.
- Clive Brown, Marcus Held. «Early Music, Notation and Performance: an interview with Clive Brown». *Per Musi*, n.º 42 (16 de octubre de 2022): 1-10. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2022.39099>.
- Cook, Nicholas. *Beyond The Score: Music as Performance*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.
- Corominas, Joan y José Antonio Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 5ª Ed. Vol. 5. Madrid: Gredos, 2007.
- Crutchfield, Will. «A Report From the Musical Battlefield». *The New York Times*, 28 de julio de 1985, sec. Arts.
- . «Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals». *Authenticity and Early Music: A Symposium*, 19-26. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1988.
- Danuser, Hermann. «Interpretación». *Revista de Musicología*, 39, n.º 1 (2016): 19-45.
- Dart, Thurston. *The Interpretation of Music*. Nueva York: Harper & Row, 1963.
- Davidson, Audrey Ekdahl. *Aspects of Early Music and Performance*. Editado por Clifford Davidson. AMS Studies in Music. Nueva York: AMS Press, 2008.
- DeFord, Ruth I. «Tempo Relationships Between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century». *Early Music History*, 14 (1995): 1-51.

- . «Zacconi’s Theories of Tactus and Mensuration». *Journal of Musicology*, 14, n.º 2 (1 de abril de 1996): 151-82. <https://doi.org/10.2307/763921>.
- Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of 17th- and 18th-Century Music*. Ernest Newman. Londres: Novello and Company, Ltd., 1915.
- Domínguez Ortiz, Antonio, y Bernard Vincent. *Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría*. Madrid: Alianza, 1993.
- Donington, Robert. «The Present Position of Authenticity». *Performance Practice Review*, 2, n.º 2 (1989): 117-25.
- Doria, Giorgio. «Conoscenza del mercato e sistema informativo: il know-how dei mercanti finanziari genovesi nei secoli XVI e XVII», 57-121. *Repubblica internazionale del denaro tra 15. e 17. secolo*. Bolonia: Il Mulino, 1986.
- Dunsby, Jonathan. «Performance». En *Oxford Music Online*. Nueva York: Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43819>.
- Ellis, Katharine, y Robert Wangermée. «Fétis, François-Joseph». En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.60000200743>.
- Estrada Ramiro, Francisco Javier. «Pronunciación de los textos latinos puestos en música: estudio práctico para la interpretación de la música española». *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 24, n.º 1 (2008): 59-96.
- Ezquerro, Antonio, y Marian Rosa Montagut. «Del archivo al concierto: un itinerario para la recuperación teórica y práctica del Barroco musical hispánico». *Anuario Musical*, n.º 68 (2013): 169-202.
- Fabian, Dorottya. *Bach Performance Practice, 1945–1975: a Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*. Burlington: Ashgate, 2003.
- . «The Meaning of Authenticity and the Early Music Movement: A Historical Review». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 32, n.º 2 (2001): 153-67. <https://doi.org/10.2307/1562264>.
- Fabris, Dinko. «El revival de la música antigua en Europa y el papel de la musicología». *Boletín música: Revista de música latinoamericana y caribeña*, n.º 33 (octubre de 2012): 3-15.
- Félez Lubelza, Concepción, y Ignacio Henares Cuéllar. *El Hospital Real de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 2012.
- Fernandes, Cristina. «Michel’angelo Lambertini y la novedad de los “conciertos históricos” con instrumentos antiguos en Lisboa (1906): arqueología musical y cosmopolitismo». *Revista de Musicología*, 42, n.º 1 (2019): 153-82.
- Fernández Álvarez, Manuel, José Antonio Maravall, y Real Academia de la Historia (España). *El Madrid de Felipe II: en torno a una teoría sobre la capitalidad*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1987.
- Fernández de Madrid, Alonso. *Vida de Fray Fernando de Talavera, primer arzobispo de Granada*. Felix G. Olmedo. Madrid: Editorial Razón y Fe, 1931.

- Fernández Manzano, Reynaldo. «El origen granadino del villancico». *Granada Hoy*, 21 de diciembre de 2014, sec. Granada. https://www.granadahoy.com/granada/origen-granadino-villancico_0_873213212.html.
- . «Las zambras, músicas prohibidas». *Granada Hoy*, 7 de marzo de 2021, sec. Cultura. https://www.granadahoy.com/opinion/articulos/Zambras-musicas-prohibidas_0_1553544747.html.
- Fernández Manzano, Reynaldo. *Música de Al-Andalus*. Granada: Universidad de Granada, 2016.
- Fernández Rodríguez Escalona, Guillermo. «La música antigua en el horizonte de los festivales españoles: indicios de una crisis». En Javier Marín-López y Ascensión Mazuela-Anguita, eds., *Me enamoran en Jaén: XXV aniversario del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*, 1:53-72. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2021.
- Finscher, Ludwig. «Historisch Getreue Interpretation -Möglichkeiten und Probleme». En *Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*, 25-34. Kassel: Bärenreiter, 1968.
- Fiorentino, Giuseppe. «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento». *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, , 147-60. Colección VIII centenario, 12 Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014.
- . «Las polifonías improvisadas en la Catedral de Granada a comienzos del siglo XVI». En *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, 249-66. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018.
- . «Una praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos: las varillas a través de las fuentes documentales (Siglos XVII-XVIII)». *Revista de Musicología*, 45, n.º 1-2 (2022): 17-68.
- Fitch, Fabrice. *Renaissance Polyphony*. Cambridge Introductions to Music. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2020.
- Fontenelle, Bernard de. «Sur la détermination d'un son fixe». *Histoire de l'Académie Royale des sciences Année 1700*, 1701, 134-43.
- Galán Gómez, Santiago. «Contrapunto en tiempos de los Reyes Católicos: Un tratado en catalán en el manuscrito 1325 de la biblioteca de Catalunya». *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, n.º 20 (2018): 211-34.
- . «Las tábulas de Urrede de Salamanca en su contexto: contrapunto improvisado y teoría musical del siglo XV español en el contexto europeo». En *Musicología global, musicología local* en Javier Marín-Lopez *et al.*, eds., 1831-48. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013.
- Galán Sánchez, Ángel y Rafael Peinado Santaella. *Hacienda regia y población en el Reino de Granada la geografía morisca a comienzos del siglo XVI*. Granada: Universidad de Granada, 1997.
- Galpin, F.W. *Old English Instruments of Music: Their History and Character*. Antiquary's books. Londres: Methuen & co., ltd., 1910.

- García de la Calle, Sylvie Denise. «El “canto llano” en la Catedral de Granada y en la Capilla Real de Granada: Repertorio medido». Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2017. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/48168>.
- García Fuentes, José María. «Las visitas inquisitoriales a la diócesis de Guadix». En *Iglesia y sociedad en el reino de Granada (ss. XVI-XVIII)*, 45-92. Granada: Universidad de Granada, 2003.
- García, Manuela Cortés. «El Patrimonio musical andalusí de la tradición clásica en el Magreb: realidades y retos en el nuevo milenio». *Música oral del Sur: revista internacional*, n.º 11 (2014): 27-56.
- García Mercadal, J. y A. García Simón. *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1999.
- García Oro, José. *La Iglesia en el Reino de Granada durante el siglo XVI: reyes y obispos en la edificación de una nueva Iglesia hispana*. Granada: Ave María, 2005.
- García Pedraza, Amalia y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz. «Cofradías y moriscos en la Granada del siglo XVI (1500-1568)». *Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna, Alicante, 27-30 de mayo de 1996 2* (1997): 377-92. <https://doi.org/10.20350/digitalCSIC/11010>.
- García Pérez, Amaya Sara. *El concepto de consonancia en la teoría musical: de la escuela pitagórica a la revolución científica*. Bibliotheca salmanticensis 289. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 2006.
- . «El temperamento en las teorías musicales de Salinas y Zarlino: uso y aplicación del “mesolabio”». *Revista de Musicología*, 25, n.º 2 (2002): 347-61.
- García-Bernalt, Bernardo. «El Ayre del Tañer. En torno a la interpretación de la música de Cabezón». *Scherzo*, n.º 253 (1 de junio de 2010): 118-21.
- Gastón Morata, José Luis, S. Galán Ocala y A. Monllor González. «Antiguos hospitales de Granada». *Temas Paramédicos: Centro de Salud Zaidín-Sur*, n.º 3 (2000).
- Goldáraz Gaínza, J. Javier. *Afnación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza, 2004.
- Gönnenwein, Wolfgang. «Historisch-getreue Oder Gegenwartsnahe Interpretation». En *Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*, 73-80. Kassel: Bärenreiter, 1968.
- González Barrionuevo, Herminio. *Francisco Guerrero (1528-1599), vida y obra: la música en la Catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000.
- González Lapuente, Alberto. «Historicismo». En *Diccionario de la Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- González Marín, Luis Antonio. «Acerca de la recuperación de Venus y Adonis, de José de Nebra». *Cuadernos de Investigación Musical* (Ejemplar dedicado a: Estudios sobre el Patrimonio Musical Hispánico), n.º Extra 6 (2018): 115-55.

- Gottschewski, Hermann. *Die Interpretation als Kunstwerk: Musikalische Zeitgestaltung und Ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*. Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft ; 5. Laaber: Zugl.: Freiburg i. Br., Univ., Diss., 1993 u.d.T.: Gottschewski, Hermann: Theorie und Analyse der musikalischen Zeitgestaltung, 2006.
- Gregori, Josep Maria. «Falsetista y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de cantus y altus en el tránsito del Renacimiento al Barroco». *Revista de Musicología*, 16, n.º 5 (1993): 2770-81. <https://doi.org/10.2307/20796892>.
- Grout, Donald J. «On Historical Authenticity in the Performance of Old Music». En *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*, 341-47. Cambridge: Department of Music, Harvard University, 1957.
- Guerrero Salado, Rosa María. «Títulos y expedientes de genealogía y limpieza de sangre de la Catedral de Granada». *Hidalguía*, n.º 237 (1993): 197-288.
- Harnoncourt, Nikolaus. *La música como discurso sonoro: hacia una nueva comprensión de la música*. Traducido por Juan L. Milán. Barcelona: Acanalado, 2009.
- . «Wir Hören Die Alte Musik Ganz Falsch». *Westemuznns Monatshefte*, 3 (1980), 32-33.
- Haskell, Harry. *The Early Music Revival: A History*. Nueva York: Dover Corporation, 1988.
- Haynes, Bruce. *A History of Performing Pitch: The Story of «A»*. Londres: Scarecrow Press, 2002.
- . *The End of Early Music: a Period Performer's History of Music For The Twenty-first Century*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Hennion, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, S.A., 2002.
- Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio. *Metodología de la investigación*. 5a ed. México, D.F.: McGraw-Hill, 2010.
- Hicks, Anthony. «Handel [Händel, Hendel], George Frideric». En *Grove Music Online*. Oxford University Press. Accedido 9 de septiembre de 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040060>.
- Himyari, Al-. «Kitab Ar-Rawd al-Mitar». *Al Qantir: Monografías y documentos sobre la historia de Tarifa*, n.º 10 (2010): 23.
- Hogwood, Christopher. «Authentizitat ist Nicht Akademismus - Ein Gespräch mit Hogwood». Entrevistado por Gerhard Persche, traducido por John Kehoe. *Opernwelt*, 25 (1984), 58-61.
- Iler, Devin. «Václav Philomathes' Musicorum Libri Quattuor (1512): Translation, Commentary, and Contextualization». Tesis Doctoral, University of North Texas, 2015.
- Jackson, Roland. *Performance Practice: a Dictionary-Gide for Musicians*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Jacobi, Erwin R. «Schweitzer, Albert». En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25204>.
- Jiménez Cavallé, Pedro. «La capilla musical de la Catedral de Jaén y su evolución histórica». *Elucidario: Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, n.º 7 (2009): 97-118.

- . «Los seises de la Catedral de Jaén durante el siglo XVI». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 153 (1994): 493-520.
- Kartomi, Margaret. «Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research». *Musicology Australia*, 36, n.º 2 (2014): 189-208. <https://doi.org/10.1080/08145857.2014.958268>.
- Kenyon, Nicholas. *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1988.
- Kerman, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- Kirby, F. E. «Hermann Finck on Methods of Performance». *Music & Letters*, 42, n.º 3 (1961): 212-20.
- Kivy, Peter. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- . «On the Historically Informed Performance». *The British Journal of Aesthetics*, 42, n.º 2 (2002): 128-44.
- . *Sounding Off. Eleven Essays in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Kreitner, Kenneth, ed. *Renaissance Music. The library essays on music performance practice*. Routledge. Londres: Routledge, 2011.
- Kuijken, Barthold. *Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance*. Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press, 2013.
- . *The Notation is Not The Music: Reflections on Early Music Practice and Performance*. Publications of the Early Music Institute. Bloomington, Indianápolis: Indiana University Press, 2013.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel. «Datos demográficos sobre los musulmanes de Granada y Castilla en el siglo XV». *Anuario de estudios medievales*, n.º. 8 (1973): 481-90.
- . «Mercedes reales en Granada anteriores al año 1500». *Hispania: Revista española de historia*, n.º 112 (1969): 355-424.
- Landon, H. C. Robbins y Joseph Haydn. *The Symphonies of Joseph Haydn*. Londres: Universal Edition & Rockliff, 1955.
- Lapresa Molina, Eladio. «La bula fundacional de la Universidad de Granada». *Boletín de la Universidad de Granada*, n.º 21 (1972): 425-42.
- Latham, Alison, ed. «Schola Cantorum». En *The Oxford Companion to Music*, Online-only Edition. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Lawson, Colin y Robin Stowell. *La interpretación histórica de la música: una introducción*. Traducido por Luis Carlos Gago Bádenas. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- . *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge handbooks to the historical performance of music. Nueva York: Cambridge University Press, 1999.

- Leech-Wilkinson, Daniel J., Richard Taruskin, Nicholas Temperley y Robert Winter. «The Limits of Authenticity: A Discussion». *Early Music*, 12, n.º 1 (febrero de 1984): 3-25.
- Leonhardt, Gustav. «On performance Using Original Instruments», elepé, *Johann Sebastian Bach, Brandenburgische Konzerte Nr. 1-6*, Gustav Leonhardt, dir. Seon: Philips, 1977.
- Leppard, Raymond y Reinhard G. Pauly. *Authenticity in Music*. Portland, Or.: Amadeus Press, 1988.
- Lissa, Zofia, y Eugenia Tanska. «On the Evolution of Musical Perception». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24, n.º 2 (1965): 273-86.
- Lockwood, Lewis. «Performance and “Authenticity”». *Early Music*, 19, n.º 4 (noviembre de 1991): 501-6.
- López Andrés, Jesús María. «Real patronato eclesiástico: La Iglesia de Almería, como Iglesia del Estado, en época de los Reyes Católicos». *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras*, n.º 1 (1981): 141-56.
- López Martín, Juan, Cristina Bonillo Navarro y Albina Requena García. *Noticias y catálogo de Música en el Archivo de la S. y A.I.C. de Almería*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.
- López-Calo, José. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*. 3 vols. La música en las catedrales andaluzas Serie 1, Catálogos. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.
- . *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. 2 vols. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1963.
- . *La música en las catedrales españolas*. Colección Música hispana 17. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012.
- López Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal Opazo. *Investigación artística en Música: problemas, experiencias y propuestas*. Barcelona: Fonca-ESMUC, 2014.
- López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis. «Las cofradías de penitencia de Granada en la Edad Moderna». *Gazeta de Antropología*, n.º 11 (junio de 1995). http://www.ugr.es/~pwlac/G11_12Miguel_Lopez_Munoz.html.
- . «Orígenes de las cofradías penitenciales granadinas: la fundación de la Vera Cruz». En *Iglesia y sociedad en el reino de Granada (ss. XVI-XVIII)*, 357-73. Granada: Universidad de Granada, 2003.
- MacMillan, Douglas. «The Apotheosis of Authenticity». *The Consort: Annual journal of the Dolmetsch Foundation*, 36 (1980): 378.
- Madrid, Alejandro L. «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?» *Revista Transcultural de Música*, 2009. <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>.
- Marín-López, Javier y Ascensión Mazuela-Anguila, eds. *Me enamoran en Jaén: XXV aniversario del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. 2 vols. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2021.

- Marín-López, Javier. «Desde el facistol: verosimilitud vs. autenticidad en tres proyectos discográficos recientes». En *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, 539-71. Colección Música hispana. Textos. Estudios 22. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2018.
- . «Investigar la performance». *Revista de Musicología*, 39, n.º 1 (2016): 11-16. <https://doi.org/10.2307/24878535>.
- Marín-López, Javier, Virginia Sánchez López, José A. Gutiérrez Álvarez y Pedro Jiménez Cavallé. «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*, n.º 72 (2017): 51-96.
- Marín-López, Rafael. *El Cabildo de la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada: Universidad de Granada, 1998.
- Marín Ocete, Antonio. *Gregorio Silvestre: estudio biográfico y crítico*. Granada: Impr. H. de Paulino Ventura Traveset, 1939.
- Mármol Carvajal, Luis del. *Historia del rebelión castigo de los Moriscos del reino de Granada*. Madrid: Impr. de Sancha, 1797.
- Martín Quirantes, Alberto. «El laurel de la reina, mito fundacional del convento franciscano de San Luis el Real de la Zubia. Historicidad y leyenda». *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 18, n.º 2 (2016): 725-86.
- Martínez Miura, Enrique. «La corriente auténtica: balance y perspectivas». *Scherzo: Revista de música. A las puertas del siglo XXI* 16, n.º 150 (diciembre de 2000): 132-35.
- Martínez Peláez, Agustín. *Investigar en creación e interpretación musical en España*. Madrid: Dykinson: Universidad Rey Juan Carlos, 2017.
- Marvin, Clara. Review of *Review of a History of Performing Pitch: the Story of «A»*, por Bruce Haynes. *Notes*, 60, n.º 3 (2004): 684-86.
- Maurel, Joaquín Bosque. *La creación del patrimonio cultural de la ciudad de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 2011.
- Mazuela-Anguita, Ascensión. «Artes de Canto and Music Teaching in the Renaissance Iberian World». Editado por Tess Knighton y Emilio Ros Fábregas. *New Perspectives on Early Music in Spain*, 340-55. Kassel: Reichenberger, 2015, 340-55.
- Messa Poulet, Carlos. «La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento». Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 1998.
- Molín Ruiz, Marco Antonio. «Medio siglo de historicismo, pasión por la fidelidad». *Melómano: La revista de música clásica*, 12, n.º 126 (diciembre de 2007): 52-55.
- Morrow, Michael. «Musical Performance and Authenticity». *Early Music*, 6, n.º 2 (abril de 1978): 233-46.
- Münzer, Hieronymus. *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*. Madrid: Polifemo, 1991.
- Münzer, Hieronymus, y Julio Puyol y Alonso. «Jerónimo Münzer. Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 84 (1924): 32-119.

- Nieto Cumplido, Manuel. *La música en la Catedral de Córdoba. Textos y documentos (s. X-1568)*. Trabajo de investigación inédito. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, s. f.
- (no figura). «Conciertos históricos de Mr. Fetis... La música en el siglo XVIII». *Gazeta Musical de Madrid, redactada por una Sociedad de Artistas, bajo la dirección de d. Hilarión Eslava*, 1855. [http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Gaceta%20musical%20de%20Madrid%20\(Madrid.%201855\)/qls/0003894964;jsessionid=86DAF2A30A22D0E87B0B5DA7B4AC4B65](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Gaceta%20musical%20de%20Madrid%20(Madrid.%201855)/qls/0003894964;jsessionid=86DAF2A30A22D0E87B0B5DA7B4AC4B65).
- North, Roger. «As to Musick». En *Notes of me*, editado por Peter Millard. Toronto: University of Toronto Press, 2000.
- Núñez Muley, Francisco. *Memorial: en defensa de las costumbres moriscas*. 1.^a ed. Ebook, Linkgua Ediciones, 2019.
- Peña Blanco, Alfonso. «La Música en la Catedral de Guadix en los siglos XVI y XVII». Tesis Doctoral, Universidad de Huelva, 2019. <https://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/16986>.
- Pescador del Hoyo, María del Carmen. *Cómo fué de verdad la toma de Granada: a la luz de un documento inédito*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955.
- Puentes-Blanco, Andrea. «El contrafactum en la música de tradición oral: aproximación a las melodías de romances en la era digital». En *Musicología en web. Patrimonio musical y humanidades digitales*, María Gembero-Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas, eds. Colección «DeMusica» 29. Kassel: Reichenberger Edition, 2021, 315-37.
- Phillips, Peter. «Performance Practice in 16th-Century English Choral Music». *Early Music*, 6, n.º 2 (1 de abril de 1978): 195-99. <https://doi.org/10.1093/earlyj/6.2.195>.
- . *What We Really Do: The Tallis Scholars*. 2.^a. Londres: Musical Times, 2013.
- Potter, Caroline. «Boulangier, (Juliette) Nadia». En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03705>.
- RAE. «performance». En *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: Real Academia Española, 2005. <https://www.rae.es/dpd/performance>.
- . «racionero, racionera». En «*Diccionario de la lengua española*» - Edición del Tricentenario. Accedido 15 de noviembre de 2020. <https://dle.rae.es/racionero>.
- . «facistol». En «*Diccionario de autoridades*», vol. II (1732). <https://apps2.rae.es/DA.html>.
- Ramos López, Pilar. *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*. 2 vols. Granada: Diputación Provincial de Granada, Area de Cultura y Juventud, 1994.
- Randel, Michael. «Authentic». En *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap Press, 1986.
- Rees, Owen. «Reworking in the Motets of Francisco Guerrero». *Revista de Musicología*, 40, n.º 1 (2017): 17-56. <https://doi.org/10.2307/24938853>.
- Restout, Denise. «Landowska on Music». *Music & Letters*, 47, n.º 1 (1966): 69-70.

- Reverter, Arturo. *El arte del canto. El misterio de la voz revalado*. 2ª reimp. Libros singulares 547. Madrid: Alianza, 2010.
- Rodrigo Herrera, Juan Ignacio. «Performance practice y performance analysis: hacia un estado de la cuestión en España». *Música Oral del Sur*, n.º 17 (diciembre de 2020): 147-87.
- Rodríguez, Pablo L. «De una musicología centrada en la partitura a otra centrada en el sonido: un primer acercamiento a la discología». En *Procedimientos tecnológicos y creación sonora*, Aviñoa, Xosé y Vidán, Marta, 101-10. Barcelona: Icària, 2015.
- Roldán Herencia, Gonzalo. «La música en los documentos fundacionales de la Iglesia en el Nuevo Mundo: Los modelos andaluces de las catedrales de Sevilla y Granada». En *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, 1.ª ed., 259-78. Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur, 2010.
- Rooley, Anthony. *Performance: Revealing the Orpheus Within*. Longmead, UK: Element Books, 1991.
- Rosen, Charles. *Critical Entertainments: Music Old & New*. Londres: Harvard University Press, 2000.
- Rosenthal, Earl E. *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada: Universidad de Granada: Excma. Diputación Provincial de Granada, 1990.
- Rubio Álvarez, Samuel. *Desde el «ars nova» hasta 1600*. Vol. 2. Historia de la música española. Madrid: Alianza, 2004.
- Rubio, Samuel. *La polifonía clásica*. Real Monasterio. Biblioteca «La Ciudad de Dios» 3. El Escorial, Madrid: s.n., 1956.
- Ruiz Jiménez, Juan. «Actividad cultural (1508-1561) [en la Catedral de Granada]». *Historical soundscapes*, 2016. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/447/granada/es>.
- . «Alboroto en la celebración de la misa y encarcelamiento de los ministriles y organista de la Catedral de Granada (1595)». *Historical soundscapes*, 2021. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1381/granada>.
- . «Cofradía de penitencia de la Humildad de Nuestro Señor Jesucristo». *Historical soundscapes*, 2015. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/117/granada/es>.
- . «Efectivos musicales catedralicios en la procesión del Corpus Christi (siglo XVI)». *Historical soundscapes*, 2015. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/394/granada/es>.
- . «Fiesta de la Toma de Granada: III. El Oficio y Misa de la Toma de Granada». *Historical soundscapes*, 2015. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/364/granada/es>.
- . «Fiesta de San Lucas». *Historical soundscapes*, 2015. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/152/granada/es>.
- . «Incorporación de los ministriles a la Capilla Real (1562)». *Historical soundscapes*, 2018. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/796/granada/es>.
- . «Introducción de los registros partidos en la diócesis de Granada». En *Actas del I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI: Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, 207-26. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997.

- . «Los órganos». En *El libro de la Catedral de Granada*, coord. Lázaro Gila Medina. Vol. 2. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- . «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa». En *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*, 199-240. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.
- . «Música tras la muerte: dotaciones privadas y espacios rituales en la Catedral de Sevilla (Siglos XIII-XVI)». *Revista de Musicología*, 37, n.º 1 (2014): 53-87. <https://doi.org/10.2307/24245685>.
- . «Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento “extravagante” y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad». *Anuario musical*, n.º 52 (1997): 39-76.
- . «Oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Granada (1592)». *Historical soundscapes*, 2016. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/498/granada/es>.
- . *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*. Colección Clave. Granada: Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura y Juventud : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995.
- . «Procesión de San Sebastián». *Historical soundscapes*, 2017. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/599/granada/es>.
- . «Repertorio musical polifónico catedralicio (1492-1535)». *Historical soundscapes*, 2018. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/800/granada/es>.
- . «Seise caponcico (1696)». *Historical soundscapes*, 2019. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/953/granada/es>.
- Ruiz Jiménez, Juan y Michael Christoforidis. «Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla: una nueva fuente polifónica del siglo XVI». *Revista de Musicología*, 17, n.º 1 (1994): 205-36.
- Ruiz Rojo, José Antonio. «Música antigua, pero que muy antigua». *Ritmo*, 73, n.º 746 (octubre de 2002): 6-13.
- Ruiz Vera, José Luis. «La música en la Catedral de Córdoba (1236-s. XVI)». *Ambitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, n.º 37 (2017): 11-24.
- Sage, Jack. «Eslava (y Elizondo), (Miguel) Hilarión». En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008989>.
- Sánchez, Víctor. «Hacia una ópera española: de Pedrell a Albéniz». *Biblioteca Fundación Juan March. – Ensayos de teatro musical español*. Accedido 14 de septiembre de 2020. <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=16>.
- Santaella, Rafael Gerardo Peinado. «Un espacio aristocrático: propiedad, formas de explotación de la tierra y poblamiento en el sector occidental de la Vega de Granada, a finales de la Edad Media». *Fundamentos de antropología*, n.º 6-7 (1997): 232-44.

- Schott, Howard. «Kirkpatrick, Ralph». En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15059>.
- Schweitzer, Albert. «Die Reform Unseres Orgelbaues auf Grund Einer Allgemeinen Umfrage bei Orgelspielern und Orgelbauern in Deutschen und Romanischen Ländern». En *Haydn-Zentenarfeier. Unter dem A. H. Protektorate Seiner Kais. u. Kön. Apost. Majestät Franz Joseph I. III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß*, 581-607. Viena: Artaria & Co. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1909.
- Small, Christopher. *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.
- Smith, Anne. *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*. Nueva York: Oxford University Press, 2011.
- Soler, Antonio. *Sonatas, para instrumentos de tecla*. Samuel Rubio. Vol. 1. Madrid: Unión Musical Española, 1957.
- Sopeña, Inmaculada González. «Arabismos y fiscalidad en el Reino de Granada». *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 35 (17 de octubre de 2017): 109-30. <https://doi.org/10.5209/DICE.57703>.
- Soria Mesa, Enrique. *Señores y oligarcas: los señoríos del reino de Granada en la Edad Moderna*. Granada: Universidad de Granada, 1997.
- Soria Mesa, Enrique. «Los judeoconversos granadinos en el siglo XVI. Nuevas fuentes, nuevas perspectivas». En *Estudios sobre iglesia y sociedad en Andalucía en la Edad Moderna*, de Antonio Luis Cortés Peña, 101-9. Granada: Universidad de Granada, 1999.
- Stenzl, Jürg. «Wenzinger, August». En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30120>.
- Stravinsky, Igor. *Stravinsky: An Autobiography*. Nueva York: Simon and Schuster, 1936.
- Szmolka Clares, José. «La singularidad religiosa de la Alhambra». En *Iglesia y sociedad en el reino de Granada (ss. XVI-XVIII)*, 135-47. Granada: Universidad de Granada, 2003.
- Talavera, Hernando de, Gregorio Molina, y Carlos Gollonet. *Oficio de la Toma de Granada*. Granada: Diputación de Granada, 2003.
- Taruskin, Richard. «Last Thoughts First». En *Text and Act*. Nueva York: Oxford University Press, 1995.
- . «On Letting the Music Speak For Itself: Some Reflections on Musicology and Performance». *The Journal of Musicology*, 1, n.º 3 (1982): 338-49.
- . «The Musicologist and the Performer». En *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*, D. Kern Holoman and Claude V. Palisca, 101-17. Nueva York: Da Capo Press, 1982.
- . «The Authenticity Movement Can Become a Positivistic Purgatory, Literalistic and Dehumanizing». *Early Music*, 12, n.º 1 (1984): 3-12.

- . «The Limits of Authenticity: a Contribution». En *Text and Act. Essays on Music and Performance*, 392. Nueva York: Oxford University Press, 1995.
- . «The Pastness of the Present and the Presence of the Past». *Authenticity and Early Music A Symposium*, 137-207. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1988.
- Tejerizo Robles, Germán. «Sobre el teatro religioso-popular en Granada: La Pasión de la Calahorra», *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*, (coord. por Rafael Portillo García), n.º 18, (1996): 157-84.
- Torres Balbás, Leopoldo. «La mezquita real de la Alhambra y el baño frontero». *Al-Andalus*, X (1945): 196-214.
- . «Los Reyes Católicos en la Alhambra». *Al-Andalus*, XVI (1951): 185-204.
- . «Esquema demográfico de la ciudad de Granada.» *Al-Andalus*, XXI (1956): 131-46.
- Traina, Alfonso. *L'alfabeto e la pronunzia del latino*. Bolonia: R. Pàtron, 2002.
- Trillo San José, María Carmen. *La Alpujarra antes y después de la conquista castellana*. Granada: Universidad de Granada, 1994.
- Turner, Bruno. «Palestrina y la interpretación de la música antigua». *Scherzo: Revista de música*. IX/83 (April 1994): *Palestrina y Lasso, viaje a los orígenes*, 9, n.º 83 (abril de 1994): 110-12.
- Valladar y Serrano, Francisco de Paula, y Juan Manuel Barrios Rozúa. *Guía de Granada: historia, descripciones, artes, costumbres, investigaciones arqueológicas*. Archivum 84. Granada: Universidad de Granada: Comares, 2000.
- Vázquez Lesmes, Juan Rafael. «La capilla de música de la catedral cordobesa». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 57, n.º 110 (1986): 113-41.
- Vega García-Ferrer, María Julieta. *Fray Hernando de Talavera y Granada*. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- Vilar Sánchez, Juan Antonio. «Transformaciones en Granada tras su conquista por los Reyes Católicos». En *L'invention de la ville dans le monde hispanique (XIe-XVIIIe siècle). Colloque international*. París: Université Paris-Sorbonne, 2016. 30 pp. https://www.academia.edu/39768422/Transformaciones_en_Granada_tras_su_conquista_por_los_Reyes_Cat%C3%B3licos.
- Vincent, Bernard. «L'expulsion des morisques du Royaume de Grenade et leur répartition en Castille (1570-1571)». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n.º 6 (1970): 211-46.
- Waisman, Leonardo J. «Música antigua y autenticidad: ideología y práctica». *Cuadernos de música iberoamericana*, n.º 10 (2005): 255-68.
- Waitzman, Mimi S., y Terence R. Charlston. *Early Keyboard Instruments: The Benton Fletcher Collection at Fenton House*. Londres: National Trust, 2003.
- Walls, Peter. «La interpretación histórica y el intérprete moderno». En *La interpretación musical*, coord. John Rink., 35-54. Madrid: Alianza, 2006.

- Wenzinger, August. «Der Ausdruck in der Barockmusik und Seine Interpretation». En *Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*, 35-46. Kassel: Bärenreiter, 1968.
- Wessely, Othmar. «Kiesewetter, Raphael Georg». En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14998>.
- Williamson, Rosemary. «Galpin, Francis William». En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10591>.
- Wilson, Nick. *The Art of Re-enchantment: Making Early Music in the Modern Age*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.
- Wiora, Walter. *Alte Musik in Unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*. Kassel: Bärenreiter, 1968.
- Young, James O. *Filosofía de la música. Respuestas a Peter Kivy*. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017.

FUENTES AUDIOVISUALES

Videos en línea

9 La Loma TV. “Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza 2019 - Capella Prolationum y Ensemble La Danserye [Reconstrucción de un oficio litúrgico]”. Video de YouTube, 14:32. Publicado el 11 de diciembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=2Duj2g-g0BU>.

Academia de polifonía española. “Concierto de clausura - Curso de Pastrana 2019”. Video de YouTube, 55:11. Publicado el 27 de agosto de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=juPSBJtRSeE>.

Alia Vox. “Tomás Luis de Victoria- Officium Hebdomadæ Sanctæ Jordi Savall [Tenebrae factae sunt]”. Video de YouTube, 2:22. Publicado el 23 de abril de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=blZ7awfyYp4>.

Amystis. “TOMÁS LUIS DE VICTORIA – «Ave María a 8» - Amystis - José Duce Chenoll”. Video de YouTube, 4:14. Publicado el 21 de septiembre de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=IJzUJR2S2_U.

Amystis. “TOMÁS LUIS DE VICTORIA - «O vos omnes» - Amystis - José Duce Chenoll [Officium Hebdomadæ Sanctæ]”. Video de YouTube, 3:32. Publicado el 26 de abril de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=HiYbMluN064>.

Arcadiantiqua. “Ministriles Hispalensis SACRA MUSICAE [Juan Pérez Bocanegra: Hanacpachacussicuinin]”. Video de YouTube, 4:01. Publicado el 21 de abril de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=xH-Kww9oF2M>.

Arcadiantiqua. “Músicas para el Corpus. Ministriles Hispalensis. Arcadiantiqua [Coplas de ministriles y Chanzonetas]”. Video de YouTube, 3:27. Publicado el 16 de enero de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=EFckgtOzpZw>.

Ars Lusitana. “Ave Maria. Antonio de Ribera”. Video de YouTube, 1:12. Publicado el 26 de febrero de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=bdGfDcicBaE>.

Avilared com. “La Colombina [Tomás Luis de Victoria: Eram quasi agnus. Officium Hebdomadæ Sanctæ]”. Video de YouTube, 1:49. Publicado el 23 de agosto de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=XerOKznR12Q>.

Ayuntamiento Pastrana. “The Labyrinth of voices. Un funeral de la casa de Eboli”. Video de YouTube, 8:11. Publicado el 16 de julio de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=GXcawK3xlEo>.

Belarmo. “VEXILLA REGIS, MORE HISPANO (4 v.) - Tomás Luis de Victoria (c.1548 - 1611) [La Colombina - Schola Antiqua]”. Video de YouTube, 9:07. Publicado el 23 de junio de 2011. https://www.youtube.com/watch?v=F7N0M_byWxI.

Canco López. “Canco López. Missa O magnum mysterium: Motete [Tomás Luis de Victoria]”. Video de YouTube, 3:19. Publicado el 22 de marzo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=uhOHWJZxvJ0>.

- Cantoría. “Cantoría - Kyrie I, Missa Mille Regretz [Cristóbal de Morales]”. Video de YouTube, 1:12. Publicado el 1 de octubre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=1bcNDkjn5VY>.
- Cantoría. “GLORIOSE CONFESSORE DOMINI - Francisco Guerrero (1528-1599) - EL MANUSCRITO DE TOTANA”. Video de YouTube, 4:07. Publicado el 10 de diciembre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=7DIAIjPKPFs>.
- Cantoría. “LAETATUS SUNT - Santos de Aliseda (¿?-1580) - EL MANUSCRITO DE TOTANA”. Video de YouTube, 3:24. Publicado el 1 de octubre de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=OoF9shhm_VA.
- Capella de Ministrers. “CAPELLA DE MINISTRERS - CANTICUM NATIVITATIS DOMINI [Tomás Luis de Victoria: Ave María a 8v.]”. Video de YouTube, 4:59. Publicado el 11 de mayo de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=edQt7Jvdk6Q>.
- Capella de Ministrers. “SUPER LAMENTATIONES - CRISTÓBAL DE MORALES [Jerusalem surge et exue te]”. Video de YouTube, 2:35. Publicado el 12 de febrero de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=_JUfD5qT_fc.
- Capilla Peñaflorida. “Credo [Francisco de Guerrero: Misa Puer Natus Est]”. Video de YouTube, 7:46. Publicado el 24 de abril de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=MD47mztGHJ8>.
- Capilla Peñaflorida. “Introitus - Puer Natus Est”. Video de YouTube, 3:49. Publicado el 24 de abril de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=7-luh_siDH0.
- Capella de Ministrers. “Responsorium [Tomás Luis de Victoria: Requiem]”. Video de YouTube, 11:26. Publicado el 3 de marzo de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=iqumZUIxoGc>.
- Cappella Pratensis. “Cappella Pratensis - Josquin in Rome, Utrecht 16 01 15 Kyrie [Josquin: Missa Ave maris stella]”. Video de YouTube, 3:13. Publicado el 5 de octubre de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=2M7ZhLsOkdw>.
- Cima & Holzenthal. “Lerma S. XVII. Concierto Ensemble La Danserye”. Video de YouTube, 12:05. Publicado el 24 de agosto de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=kJct0V7_pME.
- Classicool. “Musica Ficta, Raúl Mallavibarrena - Canite tuba: II. Rorate caeli [Francisco de Guerrero]”. Video de YouTube, 2:08. Publicado el 16 de febrero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=rYg4IqBRE9M>.
- Classicool. “Musica Ficta, Raúl Mallavibarrena - Graduale: I. Requiem aeternam [Cristobal de Morales]”. Video de YouTube, 2:53. Publicado el 16 de febrero de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=Fu8in1Ju_Iw.
- Coro de cámara Alonso Lobo. “Oficio de Tinieblas. Coro Alonso Lobo”. Video de YouTube, 7:18. Publicado el 16 de julio de 2019. https://www.youtube.com/watch?v=AWY_4u4XBHI.
- Coro Tomás Luis de Victoria. “Vadam et circuibo civitatem - Tomás Luis de Victoria (c.1548-1611)”. Video de YouTube, 8:00. Publicado el 10 de enero de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=is1UOsBHSI>.
- Dreamersclassic. “Cancionero Sablonara. Vandalia, Ars Atlántica”. Video de YouTube, 17:01. Publicado el 2 de febrero de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=16wp6MgpTwk>.

- Dreamersclassic. “Vandalia y Ars Atlántica. Muestra Programa Symbolo Indiano”. Video de YouTube, 9:09. Publicado el 20 de julio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=pyswpVKNezI>.
- ENCHIRIADIScom. “Versa est in luctum (Tomás Luis de Victoria) Musica Ficta - Raúl Mallavibarrena”. Video de YouTube, 3:59. Publicado el 31 de marzo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=EyTdUwf9c1k>.
- Ensemble Hermes. “Laudate pueri Dominum, Psalm 112 Adriaen Willaert (ca.1490-1562)”. Video de YouTube, 5:08. Publicado el 16 de octubre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=FmTvZ2Q0WoE>.
- Ensemble Timpanum. “Guillaume de Machaut - Credo. Ensemble Timpanum”. Video de YouTube, 6:15. Publicado el 11 de septiembre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=kX9vph4TCjQ>.
- Escolanía de Sevilla. “Ave Virgo Sanctissima - Guerrero - Escolanía de Sevilla y Ministriles Hispalensis”. Video de YouTube, 3:23. Publicado el 14 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=gN7GdawOb5s>.
- Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB. “Inviolata – Academia de los Nocturnos, Capella Prolationum & Ensemble La Danserye – XXV FeMAUB 2021”. Video de YouTube, 1:23:15. Publicado el 21 de noviembre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=udxehaxfTA>.
- Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB. “Capella Prolationum & Ensemble La Danserye - Un oficio de Completas para la Catedral de Baeza”. Video de YouTube, 1:03:01. Publicado el 21 de marzo de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=Ng12sZB_CQQ.
- Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB. “Maestros ubetenses del s. XVII - Real Cap. del Pópulo, J. E. García Ortega, dir. - XXVI FeMAUB 2022”. Video de YouTube, 1:09:11. Publicado el 3 de agosto de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=SB_efzGCnUY.
- Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB. “Victoria: Officium Defunctorum - Los Afectos Diversos - XXIV FeMAUB 2020”. Video de YouTube, 1:05:16. Publicado el 7 de diciembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=DgQk2rZjmxU>.
- Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB. “Webinar - El sector de las músicas históricas españolas en la era Covid-19 - Sesión 2”. Video de YouTube, 1:28:01. Publicado el 6 de diciembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=3EpJtGx8oPY>.
- Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza FeMAUB. “Webinar - El sector de las músicas históricas españolas en la era Covid-19 - Sesión 4”. Video de YouTube, 2:00:09. Publicado el 6 de diciembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=QU3wm_HhwtU.
- Festival Oaxaca Barroca. “Concierto de Clausura, Ministriles de Marsias y Schola Antiqua [Reconstrucción de un Oficio de Vísperas]”. Video de YouTube, 51:49. Publicado el 21 de diciembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=0mpJIOagQsU>.
- Fundación Juan March. “Carlos V y la música imperial | Capella Prolationum y La Danserye”. Video de YouTube, 52:20. Publicado el 26 de junio de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=iapJayOO7hM>.

- Fundación Juan March. “El aire se serena. Las flautas de pico de Seldom Sene”. Video de YouTube, 13:07. Publicado el 14 de junio de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=q4B3DU4JtjQ>.
- Fundación Tatiana. “Victoria Cantus: Surge Propera - Polifonía Española”. Video de YouTube, 1:03:04. Publicado el 23 de diciembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=J6pWqLgjMxg>.
- Fundación Teatro Nacional Sucre. “Ars Atlántica (España) - Festival de Música Sacra 2017 [Carlos Subias: Enamoradito está]”. Video de YouTube, 5:09. Publicado el 24 de abril de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=-4SuHZPSfk>.
- Gradualia. “Canite Tuba. Alonso Xuárez. GRADUALIA”. Video de YouTube, 2:07. Publicado el 22 de diciembre de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=vEF_O8UEoTI.
- Gradualia. “Ensayo GRADUALIA «O quam Gloriosum» de Victoria”. Video de YouTube, 0:14. Publicado el 22 de marzo de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=e5K57xXM9Uw>.
- Hespèrion XX. “Cantica Beatae Virginis - Motet Gaude, Maria Virgo, For 5 Voices (1572) [Tomás Luis de Victoria]”. Video de YouTube, 2:05. Publicado el 2 de enero de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=JwF2bAeRM2c>.
- Ilia Mihaylov. “The great voices of Bulgaria - Pidence Pee”. Video de YouTube, 0:15. Publicado el 26 de julio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=7cAYqTKRRSI>.
- La Grande Chapelle. “11. Peccantem me quotidie, a 4 (In Quadragesima) [Cristóbal de Morales]”. Video de YouTube, 0:29. Publicado el 3 de mayo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=GuTI8r8K4Gs>.
- La Grande Chapelle. “Kyrie [Tomás Luis de Victoria: Officium defunctorum]”. Video de YouTube, 3:49. Publicado el 12 de febrero de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=FAyqsW-p4_M.
- La Grande Chapelle. “Responsorium: Libera me, Domine [Tomás Luis de Victoria: Officium defunctorum]”. Video de YouTube, 8:32. Publicado el 12 de febrero de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=9h_dpOXXC7w.
- La Grande Chapelle. “S. Giacomo Degli Spagnoli, Misa, Visperas y Completas: Motete - O sacrum convivium, a 4 [Tomás Luis de Victoria]”. Video de YouTube, 3:21. Publicado el 6 de noviembre de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=aFMo2u1u9uA>.
- La Hispanoflamenca. “Lamentations for Maundy Thursday ; Lectio prima [Pedro Rimonte]”. Video de YouTube, 8:37. Publicado el 13 de octubre de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=phqLEg66eYw>.
- La Hispanoflamenca. “Missae sex ; Libera me [Pedro Ruimonte]”. Video de YouTube, 5:54. Publicado el 15 de octubre de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=YJ8trL8J0g4>.
- Luis Macas. “Francisco Guerrero «Sacrae Cantione» (Hesperion XX) 10”. Video de YouTube, 3:46. Publicado el 15 de junio de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=CbyzEMtuP3k>.
- Ministriles de Marsias. “Pavana y gallarda - Luis Milán (a.1500- d.1561)”. Video de YouTube, 3:43. Publicado del 5 de marzo de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=PWsy6kPUqF0>.
- Musica Ficta. “In Adoratione Crucis: II. Popule meus [Tomás Luis de Victoria]”. Video de YouTube, 1:52. Publicado el 24 de abril de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=RUXTObwQ9WQ>.

- Musica Ficta. “Introitus [Tomas Luis de Victoria: Officium Defunctorum]”. Video de YouTube, 5:32. Publicado el 3 de marzo de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=nECgH_bhgPI.
- Musica Reservata de Barcelona. “Parce mihi Domine [Fernando de las Infantas]”. Video de YouTube, 7:17. Publicado el 15 de noviembre, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=WC4UEGWp0AY>.
- Musica Reservata de Barcelona. “Victoria Motecta 1572. Promo cast”. Video de YouTube, 2:28. Publicado el 26 de octubre de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=FlheliR-YmE>.
- Musica Reservata de Barcelona. “Regina Caeli Laetare [Alonso Lobo]”. Video de YouTube, 3:16. Publicado el 2 de mayo de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=zrXBr0_71n4.
- Nacho Rodrigo. “Regina Coeli. Luis de Aranda”. Video de YouTube, 3:00. Publicado el 18 de agosto de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=7XVWwIBfDdg>.
- Nacho Rodrigo. “Regina Coeli. Luis de Aranda. Versión glosada”. Video de YouTube, 3:14. Publicado el 18 de agosto de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=kSZud-OmXZc>.
- Oniria. “Aus der Tiefe de H. Shütz - Oniria & Los afectos diversos”. Video de YouTube, 4:53. Publicado el 23 de agosto de 2017. https://www.youtube.com/watch?v=Ve1larB_IRU.
- Oniria Sacabuche. “Favana/Pabanilla - Oniria Sacabuches [Contenidas en códices de Huehuetenango]”. Video de YouTube, 4:45. Publicado el 6 de noviembre de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=QFsZ8DwQycg>.
- Oniria Sacabuche. “ONIRIA - El Moro de Antequera [Anónimo sefardí]”. Video de YouTube, 2:46. Publicado el 21 de marzo de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=wbWqKaS1zhw>.
- Ottava Rima. “Magnificat primi toni (a 8) - VICTORIA - Escolanía de Sevilla, Ministriles Hispalensis y Ottava Rima”. Video de YouTube, 11:42. Publicado el 22 de diciembre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=r8uUPen2knE>.
- Sergio Barcellona. “El canto polifónico de Córcega”. Video de YouTube, 9:59. Publicado el 4 de abril de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Cn0JUFC0Klw>.
- The Wild Project. “Cappella Pratensis & Flanders Boys Choir [Fabordón]”. Video de YouTube, 0:53. Publicado el 12 de diciembre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=hxAUV949100>.
- UNESCO. “Canto a tenore, Sardinian Pastoral Songs”. Video de YouTube, 3:40. Publicado el 28 de septiembre de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=cWVCMvbGcPA>.
- UNESCO en español. “Canto polifónico de Georgia”. Video de YouTube, 3:19. Publicado el 30 de abril de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=PdOfDwEmB0g>.
- Victoria Musicae. “Caligaverunt oculi mei (Tomás Luis de Victoria) - Victoria Musicae”. Video de YouTube, 5:29. Publicado el 1 de diciembre de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=gtamYFb_38I.

Grabaciones sonoras

- Amystis, y José Duce Chenoll. *Ecos del parnaso. Spanish madrigals*. CD. Brilliant Classics, 2019.
- . *Juan Bautista Cabanilles (1644-1712): Mortales que amáis. Complete vocal music*. CD. Brilliant Classics, 2014.
- . *Juan Bautista Comes: O Pretiosum. Music for the Blessed Sacrament*. CD. Brilliant Classics, 2016.
- Amystis, Ministriles de la Reyna y José Duce Chenoll. *De Ribera & Navarro: masters of spanish Renaissance*. CD. Brilliant Classics, 2022.
- Ars Musicae y Enric Gispert. *Antología histórica de la música catalana: del Romanic al Renaixement*. elepé. EDIGSA, 1989.
- Ars Combinatoria. *T. L. de Victoria: de punto por letra*. CD. Musaris S.L., 2020.
- . *T. L. de Victoria: misas y motetes*. CD. Musaris S.L., 2018.
- Cantoría. *Ensaladas - Mateo Flecha*. CD. Ambronay, 2022.
- Capella de Ministrers y Carles Magraner. *Canticum Nativitatis Domini - Tomás Luis de Victoria*. CD. Licanus S.L., 2011.
- . *Nunca fue pena mayor*. CD. CdM, 2000.
- . *Requiem: Officium Defunctorum. 1605 - Tomás Luis de Victoria*. CD. CdM, 2006.
- . *Super Lamentationes - Cristóbal de Morales*. CD. Licanus S.L., 2020.
- Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XX y Jordi Savall. *Sacrae Cantiones - Francisco de Guerrero*. CD. Astrée, Auvidis, 1992.
- Capilla Peñaflorida. *Agenda Defunctorum - Juan Vásquez*. Cd. Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía. CDMA, 1997.
- . *Francisco de Guerrero -Misa «Puer Natus Est» - Canciones y Villanescas Espirituales*. CDMA, 1998.
- Capilla Peñaflorida, Ministriles de Marsias, y Josep Cabré. *Salazar: Complete Vespers of Our Lady de Josep Cabre & s.* CD. Naxos, 2005.
- Ensamble La Danserye. *Ministriles novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles*. CD. Vol. 31. El Patrimonio Musical Hispano. SEdeM, 2013.
- La Danserye y Capella Prolationum. *Francisco López Capillas - Missa Re Sol / Missa Aufer A Nobis / Motetes*. CD. Lindoro, 2014.
- Escolanía Salesiana María Auxiliadora y Ministriles Hispalensis. *Dulcis memoria*. CD. Records DK, 2014.
- Hernández, Mercedes, Francisco Fernández-Rueda, Yetzabel Arias Fernández y Ars Atlántica. *The Guerra Manuscript*. CD. 6 vols. Early Music Collection. Naxos, 2017.

- Hespèrion XX, Capella Reial de Catalunya y Jordi Savall. *Tomás Luis de Victoria - Cantica Beatae Virginis*. CD. Astrée, Auvidis, 1992.
- Infante, Marta y Ars Atlántica. *Cantate Contarini*. CD. Enchiriadis, 2009.
- La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XXI y Jordi Savall. *Tomas Luis de Victoria – Passion – Officium Hebdomadae Sanctae*. CD. Alia Vox, 2021.
- La Colombina. *In natali Domini. Christmas in Spain and the Americas in the 16th Century*. CD. Accent, 1996.
- . *Victoria / Pujol: Feria VI in Passione Domini*. CD. Accent, 1997.
- . *Victoria: Ad Vesperas. Le manuscrit inédit de Roma*. CD. K 617, 2008.
- La Colombina y Schola Antiqua. *Victoria: Officium Hebdomadae Sanctae*. CD. Glossa, 2005.
- La Danserye. *Ministriles novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles*. CD. Vol. 31. El Patrimonio Musical Hispano. SEdeM, 2013.
- . «Yo te quiere matare». *Ministriles en la ciudad de Granada: Ms. 975 de la Biblioteca Manuel de Falla*. CD. Lindoro NL3019, 2013.
- La Danserye y Capella Prolationum. *Francisco López Capillas - Missa Re Sol / Missa Aufer A Nobis / Motetes*. CD. Lindoro, 2014.
- La Grande Chapelle y Albert Recasens. *Cristóbal de Morales - Lamentabatur Iacob*. CD. Lauda, 2016.
- . *La fiesta de Pascua en Piazza Navona - Tomás Luis de Victoria*. CD. Lauda, 2012.
- . *Lobo: Misas «Prudentes Virgines» «Beata Dei Genitrix»*. CD. Lauda, 2013.
- La Grande Chapelle y Schola Antiqua. *Tomás Luis de Victoria - Officium Defunctorum*. CD. Lauda, 2020.
- La Hispanoflamenca, Bart Vandewege y Joris Verdin. *Requiem - Pedro Rimonte / organ works - Sebastián Aguilera de Herredia*. CD. Etcetera - Harmonia Mundi, 2006.
- La Hispanoflamenca, Joris Verdin y Vandewege, Bart. *Lamentations for the Holy Week - Pedro Rimonte*. CD. Etcetera - Harmonia Mundi, 2005.
- Los afectos diversos. *Si no os hubiera mirado - Juan Vásquez*. CD. The recording consort, 2016.
- Ministriles de Marsias. *Invenciones de glosas - Antonio de Cabezón*. CD, 2010.
- . *Trazos de ministriles*. CD. NB, 2009.
- Música Ficta y Raúl Mallavibarrena. *Alio Modo. Motetes de Tomás Luis de Victoria*. CD. Enchiriadis, 2015.
- . *Alonso Lobo: Missae. Misas Simile est Regnum Caelorum y Petre ego pro te rogavi*. CD. Enchiriadis, 2006.
- . *Francisco Guerrero: Hispalensis*. CD. Enchiriadis, 2004.
- . *Francisco Guerrero: Motecta*. CD. Cantus, 1997.

- . *Lamentaciones de Jeremías - Tomás Luis de Victoria*. CD. Cantus, 1996.
- . *Missa Gaudeamus - Tomás Luis de Victoria*. CD. Enchiriadis, 2000.
- . *Officium Defunctorum - Tomás Luis de Victoria*. CD. Enchiriadis, 2002.
- . *Parnaso Español - Pedro Ruimonte*. CD. Enchiriadis, 2004.
- . *Requiem - Cristóbal de Morales*. CD. Enchiriadis, 1998.
- . *Requiem - Tomás Luis de Victoria*. CD. Enchiriadis, 2017.
- . *Tomás Luis de Victoria: 18 Responsorios de Tinieblas*. CD. Enchiriadis, 2010.
- Musica Reservata de Barcelona y Peter Phillips. *Los compositores imperiales de Carlos V y Felipe II*. CD. La mà de Guido, 2009.
- Musica Reservata de Barcelona y Bruno Turner. *Alonso Lobo: Lamentationes Ieremiae Prophetarum - De Vivanco: Missa Assumpsit Iesus*. CD. La mà de Guido, 2001.
- Schola Antiqua y Juan Carlos Asensio. *Oficio de la Toma de Granada*. Pneuma, 2010.
- Oniria y Daniel Anarte. *Daniel Speer: Trébol musical de cuarto hojas*. CD. Romero Music, 2012.
- Oniria y Daniel Anarte, Huehuetenango. *Ministriles from Guatemala*, CD. Fonoruz, 2019.
- Pro Música Antiqua de Madrid. *Obra musical completa de Juan del Enzina*. Grabación Discográfica. 4 vols. Madrid: Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.
- Puerto, Laura y Los afectos diversos. *Ultimi Miei Sospiri - Antonio de Cabezón*. CD. Several Records, 2015.
- Vandalia. *Vásquez: Vocal Music*. CD. Brilliant Classics, 2016.
- Vandalia y Ars Atlántica. *Cancionero Sablonara*. CD. IBS Classical, 2020.
- . *Hirviendo el Mar: Spanish Baroque Vocal Music*. CD. IBS Classical, 2018.

