

UNIVERSIDAD DE GRANADA

“PROGRAMA OFICIAL DE DOCTORADO EN HISTORIA”, REGULADO POR EL
RD 1393/2007



*El Canto Llano en la Catedral de Granada y en la Capilla Real
de Granada: Repertorio Medido*

Tesis doctoral presentada por: Sylvie Denise García de la Calle

Bajo la dirección de los Doctores:

Francisco José Giménez Rodríguez

Francisco Javier Lara Lara

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Sylvie Denise García de la Calle
ISBN: 978-84-9163454-6
URI: <http://hdl.handle.net/10481/48168>

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en primer lugar a Francisco José Giménez Rodríguez haber aceptado de buen grado la proposición de llevar a cabo el proyecto de la confección de esta tesis, sin cuyo apoyo no habría sido posible.

He de agradecer también al *Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM)*, en particular en su *Laboratório de Edição e Paleografia Musical*, en conexión con *Portuguese Early Music Database* e integrado en el grupo de investigación *Estudos de Música Antiga*, haberme abierto sus puertas en pos de lograr la mención de doctorado internacional y ofrecerme una cálida acogida. Debo hacer una mención especial a Manuel Pedro Ferreira, quien además me brindó la oportunidad de realizar un Seminario, y a João d'Alvarenga. En este menester he de mostrar mi agradecimiento por la obtención de la beca que me permitió esta estancia al Programa “Convocatoria de Movilidad Internacional de Jóvenes Investigadores de Programas de Doctorado Universidad de Granada y CEI BioTic Granada”.

Presento mi gratitud a los trabajadores de la Biblioteca del *Centro de Documentación Musical de Andalucía*, quienes han contribuido amablemente a hacer llevaderas las incomodidades propias de las pesquisas con microfichas y demás avatares, con un trato siempre cercano e incluso procurando hacerme sentir como en una segunda casa.

También es de agradecer a los trabajadores de la Biblioteca de la *Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada* su comprensión en esta labor que se ha visto apresurada a tenor de las últimas reformas burocráticas, de las que ellos están informados y por ende han actuado en consecuencia, intentando siempre obtener el material de trabajo con la mayor prontitud posible o colaborando en la búsqueda de alternativas cuando éste no estaba disponible.

Reservo el último lugar para manifestar de forma particular la deuda de gratitud, personal y académica, con Francisco Javier Lara Lara. Dicha deuda se remonta a los primeros pasos en mi andadura investigadora, allá en la elaboración del “trabajo fin de máster”. Dado que mencionado máster era ajeno al departamento de música, resultaba difícil vislumbrar un tema

que pudiera conciliar mi formación musical. Francisco Javier Lara Lara puso en conocimiento un posible tema, cuya indagación fue tan apasionante que me animaría a continuar el camino de la investigación.

Esta tesis se fraguó gracias en buena medida a su persona, pues de él partió la idea embrionaria de este trabajo. Además de su saber, constancia y disponibilidad ya por todos conocidos, es inestimable su apoyo también en materia personal, sosteniendo con paciencia y comprensión un trabajo cuya fluidez en ocasiones se veía mermada por tristes adversidades acontecidas en mi vida personal a lo largo de estos últimos años. Este sostén y apoyo en la investigación han sido cruciales para que este trabajo viera finalmente la luz.

Para concluir, he de hacer mención a mis padres y a grandes amigos que han sabido de estas cuitas y las circunstancias que las han circundado, y que con tesón y mano firme me han animado a que esta tesis saliera adelante.

Ars artium, regimen animarum

ÍNDICE

| | |
|---|----------|
| ÍNDICE DE SIGLAS Y ABREVIATURAS..... | 7 |
|---|----------|

INTRODUCCIÓN

| | |
|---------------------------|----------|
| Justificación..... | 9 |
|---------------------------|----------|

1. Objetivos
2. Metodología.....10
3. Estado de la cuestión.....11

Capítulo 1: La Catedral de Granada

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN: Granada en los albores de la gestación de la Catedral y de la Capilla Real de Granada..... | 23 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| 1.1 Nacimiento de la Catedral de Granada..... | 28 |
|---|----|

1.2 Organización de la Catedral:

| | |
|---------------------------------|----|
| 1.2.1 Cargos eclesiásticos..... | 36 |
|---------------------------------|----|

| | |
|---------------------------|----|
| 1.2.2 Patronato Real..... | 37 |
|---------------------------|----|

| | |
|---------------------|----|
| 1.2.3 Economía..... | 38 |
|---------------------|----|

1.3 La música en la Catedral:

| | |
|-------------------------------------|----|
| 1.3.1 La música en la Catedral..... | 45 |
|-------------------------------------|----|

| | |
|--------------------------------|----|
| 1.3.2 Maestros de Capilla..... | 61 |
|--------------------------------|----|

| | |
|--|----|
| 1.3.3 Libros de Coro en la Catedral..... | 70 |
|--|----|

Capítulo 2: La Capilla Real de Granada

| | |
|---|----|
| 2.1 El nacimiento de la Capilla Real..... | 86 |
|---|----|

| | |
|-------------------|----|
| 2.2 Economía..... | 92 |
|-------------------|----|

| | |
|-----------------------|----|
| 2.3 Organización..... | 95 |
|-----------------------|----|

2.4 La música en la Capilla Real

| | |
|--------------------------------|-----|
| 2.4.1 Maestros de Capilla..... | 111 |
|--------------------------------|-----|

| | |
|--|-----|
| 2.4.2 El canto gregoriano y la música en la Capilla Real.. | 121 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| 2.4.3 Libros de Coro de la Capilla Real..... | 123 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Capítulo 3: Aspectos que influyen en la redacción de nuestro repertorio: | 132 |
| 3.1 En torno al latín: Gramática, acento, ritmo..... | 133 |
| 3.2 Influencia de la función pedagógica en la música: | |
| 3.2.1 Introducción..... | 143 |
| 3.2.2 Función didáctica de los himnos..... | 145 |
| 3.2.3 Enseñanza del Canto Llano..... | 148 |
| 3.2.4 Documentos que denotan la influencia de las reformas en Granada: Trento, <i>Motu Proprio</i> , Concilio Vaticano II..... | 151 |
| Capítulo 4: El repertorio del Canto Llano medido: | |
| 4.1 Introducción: | |
| 4.1.1 Rito hispánico- Rito romano..... | 172 |
| 4.1.2 Canto Llano; Canto Figurado; Canto de Órgano..... | 176 |
| 4.1.3 Con respecto a la Península Ibérica: introducción de la notación cuadrada y de la notación medida..... | 181 |
| 4.1.4 Dificultad en la interpretación del repertorio medido: Tradición oral; Inexactitudes en los manuscritos musicales; Interpretación del ritmo..... | 184 |
| 4.2 Notación. <i>Il canto fratto</i> | 198 |
| 4.3 Himnos..... | 227 |
| 4.4 Secuencias..... | 232 |
| 4.5 Tropos..... | 233 |
| Capítulo 5: Estudio y transcripción de los himnos | 240 |
| Capítulo 6: Transcripción de secuencias y tropos | 464 |
| Conclusiones | 502 |
| Anexo: | |
| • Unas palabras con objeto de aspirar a la mención internacional | 506 |
| • Primeros pasos para comparar con repertorio de Portugal..... | 507 |
| Índice de figuras e imágenes | 511 |
| Bibliografía | 513 |

ÍNDICE DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

| | |
|------------|---|
| AH | <i>Analecta Hymnica Medii Aevii</i> , Ed. de Blume, Cl.; Dreves, G. M ^a . Y Bannister, H. M., Leipzig: O. R. Reisland. |
| B. M. V. | Beata María Virgo |
| BC251 | Jeronymite cantoral, ms. ca. 1470, Barcelona, Biblioteca Catalunya, M251. |
| BrInst1565 | <i>Breve instrucción de Canto Llano</i> [Sebastián Trugillo, Sevilla, 1565]. |
| CAO | <i>Corpus Antiphonalium pro diurnis horis</i> , editado por René-Jean Hesbert, Roma: Herder, 1965-1979, 6 vols. |
| c. e. | Caja de escritura |
| CS | <i>Cantus Selecti. Ex libris vaticanus et solesmensibus. Excerpti. (Editio rhythmicis signi ornata)</i> , Desclée, Solesmes, Tournai: 1949. |
| Ed. Vat. | Edición Vaticana |
| f. a. | Foliación antigua |
| f./ff. | folio/folios |
| GT | <i>Graduale Triplex</i> , Solesmes: Desclée, 1979. |
| GTe | <i>Graduale de Tempore</i> , 1614. |
| Hu 4 | (Fuente) Huesca Bibl. Cap. 4. Prosario, Tropario. S. XII in. Procedencia: San Juan de la Peña. |
| IntG1548 | <i>Intonario general para todas las yglesias de España</i> [Pedro Bernuz, Zaragoza, 1548]. |
| IT | <i>Intonarum Toletanum</i> , 1515 |
| LAO | Liturgia Ambrosiana delle Ore, vol. II, (Milán 2003). |
| L. C. | Libro Coral |
| LH | <i>Liber Hymnarius cum invitatoriis & aliquibus responsoriis</i> . Tomus alter, Solesmes: Desclée, 1983. |
| LIH | Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, <i>Liber hymnarius cum invitatoriis et aliquibus responsoriis</i> (Solesmes 1983). |
| LU | <i>Liber Usualis</i> , Paris, Roma: Desclée, 1954 |

| | |
|-------------|--|
| Ma 1361 | (Fuente) Madrid Biblioteca Nacional Ms. 1361. Gradual, Antifonario de la misa, Maitunario, Kyrial. S. XIV med+XII. Toledo. |
| MaA 51 | (Fuente) Madrid Bibl. de la Real Academia de la Hist., Aemil cod. 51. Gradual, Tropario, Prosario, ss. XI ex/ XII in. Procedencia: San Millán de la Cogolla. |
| MontH1500 | <i>Hymnorum intonationes</i> [J. Luschner, Montserrat, 1500]. |
| ms. | Manuscrito |
| Not. | Notanda |
| Olim. | Signatura antigua |
| OrdU1548 | <i>Orinarium Urgellicum</i> [Cornelius de Septem Grangiis, Lugduni (Lyon), 1548]. |
| Otras Ed. | Otras Ediciones |
| Pa 495 | (Fuente) París Bibl. Nat. n. a. lat. 495. |
| Perg. | Pergamino |
| ProcC1573 | <i>Processionarium, Sanctorale, ac Dominicale Romanum...iuxta Decretum sacro sancti Concilii Tridentini</i> [Compluti (Alcalá de Henares), Excudebat Andream de Angulo, 1573]. |
| ProcVal1578 | <i>Processionarium iuxta ritum et usum metropolitanae ecclesiae Valentinae</i> [Pedro de Huete, Valencia, 1578]. |
| PsMex1584 | <i>Psalterium, An[t]iphonarium Sanctorale, cum Psalmis, & Hymnis,...</i> [Pedro Ocharte, Mexico City, 1584]. |
| PsT | <i>Psalterium...Toletane</i> , 1515 |
| r | recto |
| Ram1827 | <i>Arte de Canto-llano</i> [Francisco Matínez Dávila, 1827]. |
| RH | Chevalier, U., <i>Repertorium Hymnologicum</i> , vol. I-V (Lovaina 1855-1862) |
| Tol. 35.10 | (Fuente) Toledo Bibl. Cap. 35.10. Gradual, Tropario, Prosario. S. XII ex. Toledo. |
| v | verso |

INTRODUCCIÓN

1. Justificación-Objetivos

En la Catedral de Granada y en la Capilla Real de Granada se conservan una serie de Libros Corales gregorianos del siglo XVI en adelante que esperan ser estudiados bajo el rigor académico que requiere una investigación musicológica.

Como detallaremos más adelante, José López Calo llevó a cabo en 1992 el *Catálogo de Archivo de Música de la Catedral de Granada*. Angustias Álvarez del Castillo realizó una tesis doctoral cuyo título es *La miniatura de los corales de la Catedral de Granada: estudio y catalogación*, en 1979. Pilar Ramos López realizó una tesis doctoral en 1992: *La capilla de música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac* y la publicó en 1995. José López Calo publicó en 1994 el *Catálogo del archivo de Música de la Capilla Real de Granada*. Francisco Javier Lara Lara publicó el artículo “Fidelidad y tradición en los Libros Corales de la Capilla Real de Granada: la Misa de la Dedicación de la Iglesia”.

Como vemos, los estudios realizados hasta el momento no abarcan el estudio del repertorio musical. Podemos exceptuar el artículo sobre la *Misa de la Dedicación de la Iglesia*, que se centra en el Cantoral 18 del Archivo de la Capilla Real de Granada. La tesis de Angustias Álvarez Castillo estudia concretamente el aspecto artístico concerniente a las miniaturas, dejando a un lado la parte musical. La tesis de Pilar Ramos López no está relacionada con el Canto Llano. Con respecto a los catálogos de José López Calo, no incluye este repertorio dado que aún no se ha hecho un estudio del mismo.

El estudio de los Libros Corales se ha infravalorado alegando que se aleja de los manuscritos primitivos. Ello se afirma sin haber estudiado con profundidad los Libros Corales. Los estudios sobre patrimonio musical eclesiástico son escasos, muchos se limitan a meros catálogos o a simples descripciones. Todo ello conlleva al desconocimiento del repertorio y a afirmaciones contradictorias¹, como recordaremos posteriormente.

Nuestro estudio se centra además en la notación mensural, un repertorio considerado marginal en la historiografía musicológica. Como explica F. Luisi², la propuesta de investigar el repertorio medido cuenta con un apoyo incontestable: la autoridad que otorga la existencia de muchas fuentes que cubren un largo periodo de tiempo en un área cultural extensa en el ámbito de la tradición occidental del canto monódico cristiano.

¹ Lara Lara, F. J., “Los Libros de Coro y la música gregoriana en los archivos de la Iglesia: fidelidad y tradición”, en *Memoria Ecclesiae XXXI*, Separata, Asociación de archiveros de la Iglesia en España, Oviedo: 2008, pp. 531-532.

² Luisi, F., “Introduzione”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 2.

Con todo, nuestro objetivo es despertarlo del letargo, darlo a conocer y darle el valor que le corresponde.

2. Metodología

En primer lugar hubo que documentar la trayectoria de los Libros Corales. Seguidamente se realizó un vaciado de los mismos. Ello supuso clasificar el repertorio.

En este menester ha sido fundamental acudir asiduamente al Centro de Documentación Musical de Andalucía. En mis primeras visitas, se encontraban digitalizados poco más de la mitad de los Libros Corales de la Catedral de Granada, en blanco y negro. El resto, tanto de la Catedral como de la Capilla Real de Granada, se encontraba bajo microfilmación.

Las microfichas correspondientes a los Libros Corales de la Catedral de Granada fueron siendo digitalizadas en el transcurso de mis consultas, no ocurrió de igual manera con las que contienen los Libros Corales de la Capilla Real de Granada, que fueron digitalizadas con posterioridad a mi consulta.

Los fondos, en microformas o digitalizados pueden ser consultados en el *Archivo Catedralicio* o en el *Centro de Documentación Musical de Andalucía*, si bien para su reproducción, edición o comercialización se requiere el permiso del *Archivo Catedralicio*. El permiso para ello fue relativamente sencillo de conseguir desde la Capilla Real, de lo que estamos muy agradecidos. Lamentablemente, no podemos decir lo mismo de los responsables del archivo de la Catedral, el requerimiento del permiso en pos de nuestra investigación ha sido aletargado hasta la extenuación. Ello ha supuesto tener que adecuar la labor al horario del *Centro de Documentación Musical de Andalucía*, que no es de jornada completa. Eso implica una inevitable demora en la labor del investigador.

Tras clasificar el repertorio medido, con el fin de trabajar con ellos debidamente, los hemos agrupado según su tipología: repertorio himnódico, tropos y secuencias fundamentalmente.

Este repertorio ha sido analizado individualmente, recogiendo sus particularidades. Con ello se pretende sentar las bases para ser comparado con las fuentes de la edición Vaticana y de Solesmes, para poder comprobar la fidelidad de nuestro repertorio con la tradición “universal” del canto gregoriano.

Se anuncia así un proyecto que consistirá en comprobar cuáles son las aportaciones del repertorio y las influencias con respecto a otros lugares.

Sacarlo del olvido supone además superar los límites del ámbito académico, en cuanto que a partir de ahora es susceptible de ser interpretado y llegar así al público. No obstante, el grupo *Schola Gregoriana Hispana*, dirigido por Francisco Javier Lara Lara, ya ha llevado a cabo la grabación de una pieza transcrita para este trabajo: la secuencia *Stabat Mater*, de la Catedral de Granada, en el disco *Salve Mater* (2015).

3. Estado de la cuestión

Infravaloración de este repertorio

La interpretación del canto llano de los siglos XV-XVI es aún un tema complejo en parte debido a lo denostado que ha estado este periodo por diversas generaciones de investigadores del canto gregoriano³.

Si hablamos del canto mensural, es mayor la laguna en materia de investigación dados los prejuicios y por consiguiente la infravaloración ante los que nos encontramos. Si bien la musicología alemana en los primeros años del Novecento mostró interés por el canto mensural, después, tal vez por la influencia del prejuicio negativo, fue decreciendo⁴.

El tema de la música mensural representa un desafío para la musicología. Para los investigadores resulta difícil de insertar en la tradición “cultura” del canto gregoriano. Este “hermano menor” del gran repertorio, hasta hace pocos años fue apartado en un rincón “como la pobre Cenicienta”⁵. Las jornadas anuales sobre canto mensural en Radda in Chianti (Siena) reunieron en 1999 a algunos pioneros que intentan adentrarse en esta “selva densa y amplia” de este tipo de repertorio. Poco a poco el canto mensural ha ido consiguiendo una mayor popularidad⁶.

Varios son los aspectos que influenciaron en el arrinconamiento del repertorio como el que nos ocupa. De un lado, la reforma dirigida por los monjes de Solesmes a mediados del siglo XIX, con el objetivo de recuperar el canto litúrgico en su forma más pura. Elementos de la tradición reciente podían considerarse fraudulentos o de poco gusto se concentraban en los libros de facistol, con lo que irían siendo desestimados gradualmente.

Este proceso puede concretarse en dos etapas en nuestro país. La preliminar abarcaría desde mediados del XIX hasta culminar en 1903, cuando Pío X publica su «Motu Proprio» *Tra le sollecitudine*. Los preceptos reformistas de Solesmes se extendieron en la península ibérica de manera lenta e irregular. La segunda fase abarca desde 1903 hasta mediados de siglo. Con ella se desestima el empleo de los libros de facistol, aunque no de forma homogénea⁷.

³Bernardó, M., “Adaptación y cambios en repertorios de himnos durante los siglos XV y XVI: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano. Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 240.

⁴Gozzi, M., “Il canto fratto: prima classificazione dei fenomeni e primi esiti del progetto RAPHAEL”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 7.

⁵Baroffio, G.; Ju Kim, E., “La tradizione francescano-veneta del Credo in canto fratto”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 85.

⁶*Ídem*.

⁷Ruiz Torres, S.; *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*, Universidad Complutense de Madrid: 2013, pp. 156ss.

Los Libros de Coro gozaron de gran estima en el pasado. Sin embargo en la actualidad la investigación musicológica, archiveros y bibliotecarios por lo general los tienen arrinconados. Las razones son varias. De un lado, el número de Libros Corales es muy grande. En ellos vemos reiteradas las mismas melodías, ello incita a no considerarlos obras únicas⁸.

La mayor parte de los códices posteriores a los siglos X-XI han sido prácticamente ninguneados por la investigación al considerar que se alejaban de la pureza del “verdadero” canto gregoriano debido, entre otras cosas, a la incursión de la mensuración. Esta valoración, preponderantemente del siglo XIX, adjudicaba a los primeros códices la correcta interpretación del canto gregoriano; las demás fuentes estaban plagadas de melodías espurias⁹.

También existe un cierto factor de desarraigo. Tras la desamortización muchas de las instituciones en las que se crearon estos cantorales desaparecieron. Muchos Libros Corales quedaron por ello alejados de su contexto y más de uno cayó en manos de desaprensivos que traficaban con las iluminaciones o haría barbaridades como emplear sus pergaminos como mamparas¹⁰.

Por ejemplo, en el depósito del archivo en la Fundación Museo de las Ferias de Medina del Campo (Valladolid) han descubierto recientemente que los libros de cuentas del comerciante y banquero Simón Ruiz (s. XVI) fueron encuadernados con fragmentos de libros litúrgicos que contienen canto gregoriano que abarca los siglos XI-XVI. Explica Antonio Sánchez del Barrio, director del mencionado Museo de las Ferias, que: “Los pergamineros iban de feria en feria vendiendo los pergaminos de los monasterios que ya no tenían valor. Con el concilio de Trento hay nuevos misales, y la música litúrgica anterior ya no se interpretaba; esos pergaminos se vendían para que se reutilizasen”¹¹.

Otro ejemplo se encuentra en el Archivo de la Real Chancillería de Granada (ES.18087. ARCHGR/01RACH//Caja 11008, pieza 8. Sin fecha. Sin lugar), donde apareció una hoja de pergamino que procede de un Breviario Romano, empleado como cubierta de un testamento. Presentamos un fragmento con notación musical e himnos antiguos, estrofas seleccionadas del *Hymnus ad Galli cantus* del “Cathemerinon liber” de Aurelio Clemente Prudencio, que nació en el norte de España en torno al año 348:

⁸ Gonsálvez Lara, J. C., “El proyecto de catalogación y estudio de cantorales de a BNE”, en *Cantorales. Libros de música litúrgica en la BNE. Catálogo de la exposición del 19 de septiembre de 2014 al 18 de enero de 2015*, Primusic, Madrid: 2014, p. 20.

⁹ Sierra Pérez, J., “Los Libros Corales”, en *Cantorales. Libros de música litúrgica en la BNE. Catálogo de la exposición del 19 de septiembre de 2014 al 18 de enero de 2015*, Primusic, Madrid: 2014, p. 59.

¹⁰ Gonsálvez Lara, J. C., 2014, p. 20.

¹¹ Entrevista publicada por MusicaAntigua.com el jueves 2 de febrero de 2017.



El gran tamaño de estos libros y su poca utilidad civil propició que muchos de ellos permanecieran en sus centros de origen. Allí los encontrarían los religiosos reinstalados en los antiguos conventos desamortizados. A mediados del siglo XX aún se empleaban en algunas catedrales españolas y de Hispanoamérica, pero las reformas derivadas del Concilio Vaticano II facilitaron su dispersión y hoy se teme de nuevo por su conservación. Los Libros Corales que no permanecieron en sus centros de origen fueron otorgados a bibliotecas públicas o adquiridos por particulares¹². El musicólogo Laurence Feininger a mediados del siglo pasado reparó en la importancia de recuperar estos códices en aras de recuperar el patrimonio musical litúrgico. Cuenta que los 135 libros que recopiló lo hizo *sui banchi delle fiere o dei mercali Antiquari italiani e stranieri, da Piazza Borghese a Roma, a Firenze, Arezzo, Cortona fino a Monaco e al famoso Rastro di Madrid, e ancora presso a librerie specializzate in tutta Europa...*¹³.

Su obsolescencia tampoco les haría un favor; les otorgó la categoría de prescindibles. Otro aspecto que influye en este contexto es la complejidad de este material. Su correcta conservación, estudio y catalogación debe ser fruto de una ardua labor multidisciplinar; se deben aunar en este esfuerzo la labor archivística y codicología especializada en canto gregoriano y liturgia¹⁴.

¹² Fernández de la Cuesta, I., "El canto llano de los libros corales", en *Cantoriales. Libros de música litúrgica en la BNE. Catálogo de la exposición del 19 de septiembre de 2014 al 18 de enero de 2015*, Primusic, Madrid: 2014, pp. 31-42.

¹³ *Repertorium cantus plani*, vol. I, Trento, 1969, p. 5. Ver: Sierra Pérez, 2014, p. 62.

¹⁴ Gonsálvez Lara, J. C., 2014, pp. 20-21.

Los historiadores nacionales de la música española hasta principios del siglo XX se solían circunscribir a investigar la música orgánica y polifónica del siglo XVI, sin mostrar mayor preocupación por discernir los precedentes de la música del siglo de oro¹⁵. La mayoría de los estudios centrados en el siglo han obviado, pues, la importancia de la que gozó el canto llano en toda la liturgia de la época, como la tuvo en épocas anteriores y que la tendrá en el futuro¹⁶.

La iniciativa de estudiar la música española anterior al siglo XVI fue tomada de fuera. Pensemos en F. A. Gevaert, que acudió a España en 1850 comisionado por el gobierno belga para investigar el intercambio musical entre los neerlandeses con nuestro país¹⁷.

Pero los musicólogos extranjeros de principios del siglo XX tampoco mostraron gran aprecio a nuestra historia musical. Si bien hemos de afirmar que los españoles contribuyeron a ello dada su poca consideración al respecto. La ausencia de una edición de los *Monumentos de la Música Española* dificultaba la investigación a los extranjeros; la falta de exploración de los archivos enrarece todo estudio. Otro ejemplo de esta apatía radica en el hecho de que en España bibliotecas públicas y oficiales no solían salvar a tiempo los tesoros musicales del pasado, con lo que se han extraviado muchas obras¹⁸.

En *Lira Sacro Hispana*¹⁹ M. H. Eslava fue el primero en editar obras musicales de un cantor de la corte de los Reyes Católicos. M. Soriano Fuertes estudió la música española de los siglos XV-XVI, aunque según H. Anglés con un enfoque erróneo²⁰.

Investigó el desarrollo de la música en la Corte de Isabel y Fernando E. van der Straeten, parece ser que fue el primero que, junto a F. A. Barbieri, indagó en los archivos españoles, fundamentalmente el de Simancas. Copió algunos documentos y los incluyó en su obra²¹. El mencionado Barbieri aportó conocimientos interesantes sobre la cultura musical en la Corte de los Reyes Católicos, datos extraídos de sus investigaciones el archivo de Simancas. Fruto de ello es la publicación del repertorio de la canción polifónica profana practicada en la Corte de los Reyes Católicos, en la edición del *Cancionero Musical de Palacio* o *Cancionero Barbieri*. A partir de ello, H. Riemmann realizó un estudio crítico sobre la técnica musical de los compositores

¹⁵ Anglés, H., *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Instituto Español de Musicología, C.S.I.C., Barcelona: 1960, p. 9.

¹⁶ Asensio Palacios, J. C., “El Canto Llano en la España del siglo XVI. De olvidos y protagonismos”, 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*, ICCMU, Madrid: 2004, Capítulo 9, p. 253.

¹⁷ Anglés, H., 1960, p. 9.

¹⁸ *Ídem*, pp. 9-10.

¹⁹ *Lira Sacro Hispana*, I-X (Madrid, 1852-1860), vol. I, aparecen seis motetes de Francisco de Peñalosa.

²⁰ Alega que ofreció un errático patriotismo que se centró en sentenciar la influencia de los músicos flamencos en España. Anglés, H., 1960, p. 44.

²¹ *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, vols. VII-VIII: *Les Musiciens néerlandais en Espagne*.

españoles de esa misma época. F. Pedrell se especializó en la polifonía clásica de la España del siglo XVI²².

En 1893 F. A. Barbieri intenta dilucidar el misterio en torno al maestro de capilla Matheo Romero, conocido como “El Maestro Capitán” (Lieja 1575-Madrid 1647). Investiga para ello los archivos del Palacio Nacional de Madrid con la intención de publicar su trabajo, pero desgraciadamente fallece antes de lograrlo (1894), quedando sólo una serie de fichas que hoy forma parte de una especie de dossier que integra el llamado “Fondo Barbieri”, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 14069). En sus escritos, Barbieri hace una ferviente crítica a la investigación musical llevada a cabo hasta entonces²³:

Cada vez que tomo la pluma para apuntar noticias referentes al arte músico en España se me renueva el sentimiento de considerar la incuria española. Nos quejamos de la injusticia con que nos tratan los extranjeros, cuando nosotros somos los primeros culpables del menosprecio con que miramos todo aquello que más debiera interesar a la historia de nuestra cultura artística, principalmente por lo que a la música se refiere. Así no es extraño que artistas de tanto mérito como el que es objeto de estos apuntes, no se hallen citados siquiera en los diccionarios, biografías más importantes, como el de Fetis y otros. Entre los mismos escritores españoles hay tan pocas noticias y son tan imperfectos y erróneos los estudios biográficos musicales, que yo he llegado a mirar con la más completa desconfianza cuando aseguran Soriano Fuertes, Eslava, Saldoni y sus secuaces, limitándome a dar crédito únicamente a los documentos originales y fehacientes que me suministran los archivos generales o particulares de nuestra patria.

Desde antiguo interesó con más anhelo el estudio de los códices visigodomozárabes. Ya a fines del siglo XV hubo preocupación por recopilar e investigar los manuscritos de canto mozárabe²⁴ tras la abolición de la liturgia y de su música en el siglo XI.

Sobre la dificultad de investigar el canto mozárabe:

Al venir la reforma litúrgicomusical ordenada por este insigne Prelado, nuestros músicos hicieron búsquedas por ver lo que había quedado de los

²² *Hispaniae Schola Musica Sacra*, I-VIII (Barcelona-Leipzig, 1894).

²³ Bécquart, P., “Au sujet de Matheo Romero (Rosmarin). Les notes biographiques de Barbieri de la Bibliothèque Nationale à Madrid”, en *Anuario Musical*, XXV, 1970, pp. 97-98.

²⁴ Hoy siguen saliendo a la luz y dándose a conocer códices de este tipo de canto. Recientemente, la catedral de León ha expuesto un fragmento de canto mozárabe que nunca había sido mostrado públicamente, en la capilla del conde Rebolledo, también abierta al público de forma excepcional para ubicar esta exposición. (Mencionada exposición está abierta hasta julio de 2017). Está auspiciada por el *Ars and Humanities Research Council* de Reino Unido y promovido por un grupo de especialistas dirigido por Emma Hornby, de la Universidad de Bristol. Al mismo tiempo, otros fragmentos similares están siendo expuestos en la Biblioteca Nacional de España, en el Archivo Museu Diocesano de Lamego, en la Universidad de Coimbra y en la Universidad de Valencia. (En la exposición leonesa hay un dispositivo interactivo en español, inglés y portugués que da a conocer el contenido de las demás exposiciones).

*antiguos monumentos musicales; y una vez estudiados, advirtieron que no sabían transcribir ni una sola de aquellas antiguas melodías. Basta dar una mirada a los cantorales «Cisneros», guardados en Toledo, los cuales contienen la susodicha reforma musical mozárabe, para convencerse de ello. Por la incuria y desidia de nuestros músicos, se perdieron, pues, no sólo la mayor parte de los códices mozárabes, preciosos en todos los sentidos, sino que incluso la clave para poder transcribir la melodía de aquellos neumas de nuestra notación, la más típicamente nacional de nuestra historia*²⁵.

El siglo XVI otorgó uno de los periodos más brillantes de la historia de la música española. Ello invitó a Rafael Mitjana a suscitar el interés sobre la investigación de ésta²⁶.

Investigaciones que datan del siglo XVIII son los trabajos sobre música mozárabe encomendados por el cardenal Lorenzana, los estudios de Burriel, el paleógrafo Palomares, etcétera. Es notoria la intención de editar los *Monumenta Cathaloniae Historica*, por parte de los Padres Caresmar, Pascual y Martí²⁷.

Dado que lo que nos ocupa es el canto gregoriano, me centraré en estos estudios²⁸. Atendiendo al siglo XVIII, Faustino Arévalo (1747-1824) presenta *Hymnodia Hispanica* (Roma, 1786), *Missale gothicum* (Roma, 1804), y otros trabajos como la edición del *Ordinarium seu Rituale Ecclesiae Gerundensis*.

Los manuscritos gregorianos²⁹ fueron catalogados e investigados por los monjes de Silos³⁰, Peter Wagner³¹, Suñol³², Dom F. Gabrol e H. Anglés³³. Riaño fue el primero en ofrecer un breve inventario de algunos códices musicales españoles en *Critical and Biographical Notes on early spanish Music*³⁴.

²⁵ Anglés, H., 1960, p. 78. (Sobre la dificultad de interpretación del canto mozárabe, ver trabajos como: “Una grafía particular del porrectus en la rotación «mozárabe» de tipo vertical”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente”*, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985, Edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Vol. I, pp. 75-90).

²⁶ Lloréns Cisteró, J. M., “La música española en la segunda mitad del siglo XVI: Polifonía, música instrumental, tratadistas”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente”*, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985, Edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Vol. I, p. 189. Ver también: Agulló y Cobo, M., “Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII (continuación)”, en *Anuario Musical*, XXV, 1970, pp. 105-124.

²⁷ Anglés, H., 1960, pp. 78-79.

²⁸ Ver también: Esteban de Arteaga, *Du rythme sonore et du rythme muet dans la Musique des anciens* (conservadas cuatro *Dissertations* de las siete que debía contener).

²⁹ Anglés, H., 1960, p. 80.

³⁰ *Qué es Canto Gregoriano*, de la mano del monje benedictino Luciano Serrano (Barcelona 1905), donde investiga los cantorales de Toledo, Madrid, El Escorial, Ávila, Segovia, Valladolid, Burgos, Palencia, etcétera.

³¹ Por ejemplo, sus estudios en las *Spanische Forschungen*, I (1928) y II (1930).

³² *Introduction à la Paléographie Musicale Grégorienne* (Desclée, 1935).

³³ “La música en Toledo hasta el siglo XI”, en *Spanische Forschungen*.

³⁴ London, 1887. O. Fleischer hace una crítica favorable en una reseña en *Vierteljahrsschrift für MW.*, IV, 1888, pp. 270ss.

El sistema metodológico y científico en los trabajos históricos en España cuenta con un hecho de importancia relacionado con el prior y los monjes silenses. Dom Férotin³⁵ entregaba al prior de Silos en mayo de 1891 el original de la obra *Recueil des chartres de l'abbaye de Silos*, con una larga introducción que aporta la historia de la abadía. “Muchos amigos de Francia y de España esperaban con impaciencia la aparición de esta obra. La ciencia española no había producido nunca cosa semejante”³⁶. Este voluminoso manuscrito paleográfico cuenta con anotaciones históricas y geográficas. En su introducción aconseja la investigación paleográfica en España.

El punto de partida de la restauración gregoriana por parte de los monjes de Solesmes fue la investigación de manuscritos y Libros Corales. Personajes como Dom Pothier, Dom Cagin, Dom Cabrol o Dom Levéque animarían a Dom Férotin a llevar a cabo estudios paleográficos, además de ponerle en contacto con el Ministerio de Instrucción y Bellas Artes, entre otros centros culturales franceses. Cabe la posibilidad de que partiera de ellos la idea de publicar separadamente la historia de la abadía de Silos, un trabajo crítico basado en el cartulario³⁷.

El papel de la música española en el campo educativo aún es marginal. Como advierte Álvaro Torrente³⁸, incluso la mayoría de nuestros intelectuales demuestran un notorio desconocimiento de la música española. No sería difícil verles enumerar a literatos o pintores de nuestro país, pero difícilmente harían lo propio por ejemplo con nuestros músicos del siglo XVII. Precisamente en dicha centuria, la música estaba presente en el currículo básico de las universidades donde se instruían quienes desempeñarían ocupaciones importantes en la sociedad civil y eclesiástica. La música teórica no era una desconocida en el ámbito de las profesiones liberales. Si tenemos en cuenta que además los miembros de la nobleza y de la realeza también recibían formación musical, la capa social instruida en la música era muy notable. La música era un instrumento más de conocimiento³⁹.

No obstante, el Renacimiento se considera el Siglo de Oro de la música española, en parte porque se adecua al paradigma de la música europea en cuanto a estilos, géneros y técnicas, y porque cuenta este periodo con compositores con repercusión fuera de nuestras fronteras, tales como Morales, Cabezón o Victoria. Pero ha de tenerse en cuenta que nos encontramos ante una construcción historiográfica concebida según los cánones de la tradición musicológica española, el integrismo y el

³⁵ De Solesmes.

³⁶ Moral, T., “Un hispanista benedictino: Dom Mario Ferrotin (1855-1914)”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CLXXII, nº III, Madrid: septiembre-diciembre 1975, p. 587.

³⁷ *Ídem*, pp. 588-589. (Ver además: Combe, P., “La réforme du chant et des livres du chant grégorien à l'abbaye de Solesmes 1833-1883”, en *Etudes grégoriennes*, 6, 1963, pp. 185-234.

³⁸ Torrente, A., “Música de plata en un siglo de oro”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, Tomo 3, Fondo de Cultura Económica, Madrid: 2016, p. 32.

³⁹ Robledo, L., “Pensamiento musical y teoría de la música”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, Tomo 3, Fondo de Cultura Económica, Madrid: 2016, p. 532.

nacionalismo católico⁴⁰. La corriente católica presenta la música ligada al misticismo católico⁴¹.

Concepciones tales como piedad, religiosidad o misticismo para definir el estilo musical de los compositores españoles son adjetivos conceptuales que parecen dirigidos a la posible inspiración de los autores más que a las características compositivas al servicio de las instituciones eclesiásticas⁴².

También investigadores extranjeros emplean esa acepción como característica⁴³:

Les principaux stades du développement mystique, à savoir le désir, le combat intérieur et la purification ascétique, l'extase, le retour sur la vie antérieure, enfin le passage de l'individu à la personne, concourent à former ce type complet du mystique. Mais «beaucoup de mystiques s'en tiennent à la méthode ascétique» et les Espagnols contemporains de l'auteur de l'Ode au musicien Salinas appartiennent à cette catégorie⁴⁴.

Sobre esta concepción expone E. Boutroux⁴⁵:

Certes, le mysticisme a pris de notre temps une signification nouvelle, parce que l'art s'est émancipé: Le «vitalisme esthétique» de M. Guyau et ses formules actives ne sauraient, par contre, convenir aux artistes qui nous occupent, à une époque impersonnelle, à l'ascétisme medieval, encore exagéré par les fanatiques Espagnols, rebelles à la Renaissance et farouches défenseurs du rigoureux Concile de Trente⁴⁶.

A la hora de emplear la acepción de “misticismo” como característica compositiva particular de nuestros autores, debemos recordar que en el Renacimiento el concepto de “artista” aplicado al compositor difiere del que encontraremos en épocas posteriores. Posiblemente el compositor renacentista consideraría su obra similar a un

⁴⁰ Torrente, A., “Música de plata en un siglo de oro”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, Tomo 3, Fondo de Cultura Económica, Madrid: 2016, pp. 32-33.

⁴¹ Ver: Collet, H., *Le mysticisme musical espagnol au XVI^{ème} siècle*, F. Alcan, París: 1913; Knighton, T., “Through a Glass Darkly: Music and Mysticism in Golden Age Spain”, en *A New Companion to Hispanic Mysticism*, Brill, Boston: 2010, p. 432.

⁴² Ruiz Jiménez, J., “Música sacra: el esplendor de la tradición”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los Reyes Católicos a Felipe II*, vol. 2, Fondo de Cultura Española, Madrid: 2012, p. 310.

⁴³ Collet, H., *Le mysticisme musical espagnol au XVI^{ème} siècle*, F. Alcan, París: 1913, pp. 7-8.

⁴⁴ “Las principales etapas de desarrollo místico, a saber el deseo, la lucha interior y la purificación ascética, el éxtasis, el retorno a la vida anterior, en fin, el paso del individuo a la persona concurren para formar este tipo completo de místico. Pero «muchos místicos se conforman con el método ascético» y los españoles contemporáneos al autor de la Oda al músico Salinas pertenecen a esta categoría”.

⁴⁵ Boutroux, E., *La Psychologie du Mysticisme*, Bolletín de l'Institut Psychologique, París: 1902.

⁴⁶ “Ciertamente, el misticismo ha tomado en nuestro tiempo una significación nueva, porque el arte se ha emancipado: el «vitalismo estético» de M. Guyau y sus fórmulas activas no sabrían, por el contrario, convenir a los artistas que nos ocupan, en una época impersonal, al ascetismo medieval, otra vez exagerado por los fanáticos españoles, rebeldes al Renacimiento y feroces defensores del rigor del Concilio de Trento”.

trabajo artesanal, dado que la música sacra se creaba conforme a parámetros preestablecidos definidos por el texto, canto llano y estructura musical conveniente. Amén de que estas obras estaban destinadas a cumplir funciones específicas en el organigrama litúrgico y ceremonial. Es más, estos “maestros” no se considerarían “compositores” en el sentido que entendemos hoy, dado que no era una labor especializada en el sentido actual⁴⁷.

El estudio de la música eclesiástica española resulta fragmentario también con respecto a épocas anteriores. Existen modelos litúrgicos pretridentinos con numerosas particularidades. Sin embargo el conocimiento de la geografía eclesiástica española no es completo, como es el caso de catedrales emblemáticas de la Corona de Aragón, con un importante patrimonio musical apenas investigado. Este hecho no permite aproximarnos a las distintas prácticas litúrgicas con la debida profundidad⁴⁸.

Comenta Juan Carlos Asensio que en España asistimos a una ausencia de unidad de criterio para crear bases de datos conjuntas. Así responde a la pregunta que le formula Victoria M. Niño el 18 de abril de 2017 para el diario *El norte de Castilla*:

¿Qué iniciativas internacionales marcan la pauta?

–Desde hace años existen grupos de trabajo en distintos países que al mismo tiempo que se dedican a trabajar con códices completos, intentan recuperar lo que en su día fueron libros –manuscritos o impresos– completos y que, desgraciadamente, nos han llegado en este estado fragmentario. En el CNRS (Centre Nationale de la Recherche Scientifique) o el IRHT (Institute de Recherche d’Histoire des Texte) en París se unen a varios proyectos en Italia con sede en el Centro d’Eccellenza Laurence Feininger de Trento. Aquí en España, como muchas veces sucede, somos un poco «francotiradores». Por ejemplo hace años RISM (Répertoire International des Sources Musicales) a través de su sede en España me encargaron la catalogación de fragmentos de la catedral de Burgos. Después varios musicólogos, entre los que destaca la labor de Carmen R. Suso, dedicaron en su tesis amplios capítulos a los fragmentos de los temas que trataron. Otras instituciones como la IFC (Institución Fernando el Católico) en Aragón se han dedicado a estas labores. Pero faltaría una unidad de criterio para crear bases de datos conjuntas.

Aún son necesarias las labores de homogeneización de criterios de catalogación, una normalización en los campos de descripción. En el menester de la normalización bibliotecaria existen en el ámbito musical varios proyectos internacionales, entre los que destacan: *Repertorio Internacional de las Fuentes*

⁴⁷ Wagstaff, G., 2012, p. 404.

⁴⁸ Ruiz Jiménez, J., 2012, p. 310.

Musicales (RISM)⁴⁹, *Corpus Antiphonalium Officii-Ecclesiarum Centralis Europae* (CAO-ECE)⁵⁰ y *Cantus: A Database for latin Ecclesiastical Chant* (CANTUS)⁵¹.

Según estos criterios, en España contamos con el proyecto *Mvsica Inédita*, dirigido por Pilar Tomás y Maria Luisa López Vidriero. Gracias al convenio entre la Fundación Caja Madrid y el organismo público Patrimonio Nacional en 2002, fueron catalogados la música manuscrita y los Libros de Coro de la Real Biblioteca (103 libros de canto llano y polifonía). Se iniciaría otro proyecto después por la mencionada Fundación y el Archivo de la Catedral de Toledo, que atendería específicamente a la catalogación de los 203 cantorales. Estos proyectos fueron pioneros en nuestro país. Basándose en ellos la Biblioteca Nacional de España (BNE) está desarrollando una base de datos propia valiéndose además de una aplicación informática para ello⁵².

Al respecto, la Biblioteca Nacional de España y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando organizaron en el año 2013 una *Jornada de catalogación y estudios de Libros Corales hispánicos (ss. XV-XIX)*. Si bien se ciñen a los Libros Corales que se guardan en la Biblioteca Nacional de España⁵³, el proyecto pretende ser, como decíamos, un referente nacional e internacional del proceso técnico de este tipo de documentos, a la par que una llamada de atención ante el descuido de su estudio. Para la investigación y catalogación de su colección, la Biblioteca Nacional de España ya impulsó en 2010 un convenio con la Fundación General Universidad de Alcalá de Henares. El convenio se firmó en diciembre de ese año y en él se propuso la participación de tres investigadores, bajo la supervisión científica de Ismael Fernández de la Cuesta.

Otros proyectos nuevos⁵⁴ conciernen a los archivos de las catedrales de Salamanca y Segorbe, que han creado recientemente una red de archivos musicales, la

⁴⁹ RISM, por sus siglas en francés. Se trata de una organización sin ánimo de lucro fundada en París en 1952 destinada a documentar la música manuscrita e impresa, escritos sobre música y libretos conservados en instituciones públicas o privadas.

⁵⁰ Transcripción y análisis de fuentes musicales realizadas por Dom René-Jean Hesbert y catálogos posteriores bajo la dirección de László Dobszay y Ruth Steiner.

⁵¹ Creado por Ruth Steiner en la década de los ochenta del siglo pasado en la Universidad Católica de América, *Cantus database*, es una base de datos automatizada que obtiene su contenido de los índices de piezas para el canto de la misa el oficio recopiladas en obras tales como *Paleographie musicales* (Solesmes) y el *Corpus Antiphonalium Officii* (CAO). Busca indicar el índice de todas las piezas contenidas en códices medievales y en los primeros impresos.

⁵² García, R. L., "Libro de Coro: un documento musical", en *Cantorales. Libros de música litúrgica en la BNE. Catálogo de la exposición del 19 de septiembre de 2014 al 18 de enero de 2015*, Primusic, Madrid: 2014, pp. 66-67. (Ver también *Ídem*, pp. 71ss.).

⁵³ La colección de la Biblioteca Nacional de España alcanza alrededor de un centenar de Libros Corales, equivalente al número de ejemplares que custodian algunas de las más importantes catedrales, pero con características muy diferentes.

⁵⁴ Con respecto a los estudios y labores de catalogación en nuestro país, debemos recordar por ejemplo los trabajos de Vicente Rabanal sobre El Escorial, Samuel Rubio y Jafet Ortega, los catálogos de Ernesto Zaragoza en torno a los cantorales del monasterio de Silos, de Alfonso Vicente sobre el convento de Santa Clara de Ávila, el proyecto de catalogación, vaciado y estudio de Francisco Javier Lara sobre los Cantorales de la Misa de la catedral de Córdoba, los trabajos llevados a cabo en la catedral de Toledo y la investigación de Santiago Ruiz sobre los Libros de Coro de la catedral de Segovia. Además de ello, se vienen realizando recientemente trabajos de digitalización de los Libros Corales de las catedrales de

red AMEC (Archivos Musicales Eclesiásticos Compartidos), para gestionar mejor sus fondos musicales y valorar y dar a conocer la música sacra española. Se persigue con ello que se constituya una red de archivos que compartan documentación e información de aquellos músicos que ejercieron su labor en varios templos. Esta red, pues, está abierta a incorporaciones de otras instituciones eclesiásticas que dispongan de fondo musical.

Si atendemos al ámbito internacional, podemos mencionar que La Biblioteca Nacional de Francia anunció el pasado 6 de diciembre (2016) la creación de una base de datos de canto litúrgico medieval a cargo de Claire Maître, la IRHT (*comparatio*), con manuscritos de Francia, Alemania, Italia y Europa Central⁵⁵.

Con respecto a los Libros Corales de la Catedral y de la Capilla Real de Granada, como decíamos anteriormente, hasta ahora no se ha realizado un estudio exhaustivo de la música de estos Libros Corales, salvo el artículo de Francisco Javier Lara Lara, que mencionamos a continuación. Si hacemos un somero recordatorio de los trabajos desarrollados, nos encontramos los siguientes:

José López Calo llevó a cabo en 1992 el *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*⁵⁶, pero sin catalogar los Libros de Coro de canto llano.

Angustias Álvarez Castillo realizó una tesis doctoral cuyo título es: *La miniatura de los corales de la Catedral de Granada: estudio y catalogación*, en 1979, sin entrar en el estudio musical de los mismos⁵⁷.

Pilar Ramos López realizó una tesis doctoral en 1992: *La capilla de música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac* y la publicó en 1995⁵⁸, pero estudiando únicamente la época que se menciona en el título, mas sin mencionar los Libros de Coro de canto llano.

Francisco Javier Lara Lara publicó el artículo “Fidelidad y tradición en los Libros Corales de la Capilla Real de Granada: la Misa de la Dedicación de la Iglesia”⁵⁹,

Andalucía en el Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada). (Fernández de la Cuesta, I., 2014, p. 41. También menciona estas labores en el contexto hispanoamericano, pp. 41-42).

⁵⁵ Mencionamos en nuestro trabajo algunos de los proyectos más recientes, pero hemos de tener en cuenta además de las bases de datos ya conocidas: Londres: DIAMM: www.diamm.ac.uk/about/technical-overview/digital-restoration (aunque en este caso está basado fundamentalmente en polifonía); cantusdatabase.org; Polonia: cantus.edu.pl; cantus bohemiae.cz; Eslovaquia: cantus.sk; Portugal: pemdatabase.eu; Checoslovaquia: gradualia.eu, etcétera.

⁵⁶ López-Calo, J., *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*, 3 vols., Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 1991.

⁵⁷ Álvarez Castillo, M^a. A., *La miniatura de los Corales de la catedral de Granada: estudio y catalogación*, Tesis doctoral sin publicar, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Granada: 1979.

⁵⁸ Ramos López, Pilar; *La Música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, 2 vols., Diputación Provincial de Granada, Granada: 1994.

⁵⁹ Lara Lara, F. J., “Fidelidad y tradición en los libros corales de la Capilla Real de Granada: la Misa de la Dedicación de la Iglesia” en *El Patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Universidad de Granada, Granada: 2008, pp.89-110.

estudiando unas obras muy concretas de la Fiesta de la Dedicación de la Iglesia como ejemplo de la tradición melódica de los Libros de Coro de la Capilla Real.

Como vemos, pues, el estudio de los Libros Corales se ha infravalorado alegando que se aleja de los manuscritos primitivos. Ello se afirma sin haber estudiados con profundidad los Libros Corales. Los estudios sobre el patrimonio musical eclesiástico son escasos, muchos se limitan a meros catálogos o a simples descripciones. Todo ello conlleva al desconocimiento del repertorio y a afirmaciones contradictorias⁶⁰.

⁶⁰ Lara Lara, F. J., “Los Libros de Coro y la música gregoriana en los archivos de la Iglesia: fidelidad y tradición”, en *Memoria Ecclesiae XXXI*, Separata, Asociación de archiveros de la Iglesia en España, Oviedo: 2008, pp. 531-532.

Capítulo 1: La Catedral de Granada

1.1 Nacimiento de la Catedral de Granada

Granada en los albores de la gestación de la Catedral y la Capilla Real

El dos de enero de 1492 los Reyes Católicos tomaron posesión del Reino de Granada, con un ceremonial que festejaba el ansiado triunfo. “Y en ese momento se cantó el primer canto religioso cristiano en la Granada que acababa de renacer al cristianismo”⁶¹. Aquella victoria comprendía una importancia que sobrepasaba las fronteras de la propia península, pues fue entendida como un triunfo de la cristiandad. Ejemplo de ello fueron la revalidación de la bula de Sixto IV en 1482 solicitada al Papa Inocencio VIII, que respaldaba este acontecimiento⁶², y los actos que solemnizaron el suceso en San Pedro⁶³.

Son numerosas las crónicas que narran la conocida como “Toma de Granada”, no obstante, no coinciden en todos los detalles. Sí concuerdan en dos datos:⁶⁴ el primero hace referencia a la Cruz, “que el rey traía siempre en la santa empresa consigo”⁶⁵, estandarte⁶⁶ ante el que Reyes y cortejo se arrodillaron en agradecimiento. Según algunos cronistas, se cantó el *Te Deum* mientras que los reyes y su respectivo cortejo se dirigían a la Alhambra, de ser así nos hallaríamos ante la primera procesión en acción de gracias en Granada⁶⁷.

Existía una parte previa, preliminar, a los nocturnos que hacía las veces de introducción del oficio divino, conocida como “invitatorio”, que consistía en una antífona o entonación. Le seguían un himno, tres nocturnos y un responsorio. En los

⁶¹ López-Calo, J. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Fundación Rodríguez Acosta, Granada: 1963, p. 4.

⁶² Goñi Gaztambide, J., “La Santa Sede y la Reconquista del Reino de Granada (1479-1492)”. *Hispania Sacra*. Madrid, 1960, 13, pp. 143-174. Ver también: Vega García-Ferrer, M. J., *Isabel la Católica y Granada. La Misa y el Oficio de Fray Hernando de Talavera*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 2004, p. 56.

⁶³ Vega García-Ferrer, M. J., *Fray Hernando de Talavera y Granada*, Editorial Universidad de Granada, Granada: 2007, p. 93.

⁶⁴ López-Calo, J., 1963, p. 5.

⁶⁵ Bernáldez, A. *Crónica de los Reyes Católicos*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, p. 643. Es un manuscrito del s. XVIII que se conserva en la Biblioteca Nacional bajo la signatura MS 1272, se ha trabajado una copia digital de la Biblioteca de Andalucía (Granada), signatura MF-A-41, n° de registro 1000617.

⁶⁶ Encontramos en el Libro Coral 10 de la Catedral de Granada el himno “Bella gesturus pia Ferdinandus”, que se interpreta “ad laudes” el día 30 de mayo, con motivo de la “Fiesta de San Fernando, Rey de España, Confesor”. Se cantan en el himno sus victorias contra los musulmanes y, sobre todo, la conquista de Sevilla (Faustino Arévalo, S. J., *Los himnos de la himnodia hispánica*, Universidad de Alicante, 2002, pp. 334-341). El tercer párrafo reza: “Ipsa victrices veneranda Virgo/ anteit turmas, ope cuius urget/ Rex pius bellum superatque pugna/ victor in omni”, es decir, “Va delante de las tropas vencedoras la propia/ Virgen, digna de devoción, con cuya ayuda/ insta a la guerra el piadoso rey y sale vencedor/ en toda lucha”. El rey Fernando entró en Granada portando el estandarte de la Cruz, en la capital lo hizo presidiendo el cortejo una imagen de la Virgen María de los Reyes, como agradecimiento ante la ayuda por Ella prestada.

⁶⁷ López-Calo, 1963, p. 4. Ver también Bermúdez de Pedraza, F., *Historia Eclesiástica de Granada*, Ed. D. Quijote, Universidad de Granada, Granada: 1989, ff. 169v-170r.

comienzos se cantaban los nueve responsorios, pero se añadirán a los maitines y los laudes el canto del *Te Deum*, que acabó como final de los maitines y finalmente en las fiestas (que no días feriales) sustituyendo al último responsorio⁶⁸. Pero aparte de solemnizar la Misa y el Oficio Divino, la música religiosa traspasaba los edificios religiosos y se empleaba para acompañar celebraciones como procesiones, aniversarios, etc. En este caso la inclusión de esta obra se inserta en el festejo de una victoria que se creía auspiciada por Dios, las fronteras entre lo religioso y lo profano no eran nítidas, incluso en épocas doctrinalmente más rigurosas. La interpretación de *Te Deum* es un ejemplo de ello, según cuenta Henríquez de Jorquera⁶⁹ acompañó la rogativa pidiendo lluvia en 1604⁷⁰.

Si bien nos encontramos ante una hazaña bélica, se interpretó como una victoria alcanzada bajo el auspicio de Dios⁷¹, de ello deriva el agradecimiento. Se concibe que el monarca cristiano venció confiando más en la misericordia divina que en su propia fuerza para recuperar Granada, “la nueva Jerusalén de la cristiandad moderna”⁷². El carácter de Cruzada fue conferido desde tiempo atrás, cuando el Papa Alejandro II expidió en 1605 la bula *Eos qui in Hispaniam* otorgó esta connotación a la lucha “contra el Islam”. De esta manera se instauró la práctica de la “Bula de Cruzada”⁷³ que, aunque con algunas variaciones, sería renovada por los siguientes Papas⁷⁴.

Varios son los cronistas que exponen que se cantó con instrumentos, entre ellos Pérez de Hita, Bernardo de Roi, Rodríguez de Ardilla, R. Altamira y Bermúdez de Pedraza. Mencionan órganos, clavicordios, laúdes, etcétera. Incluso “se oyeron las músicas moras”⁷⁵ según la narración de Pérez de Hita⁷⁶:

La música de la capilla del rey luego, a canto de órgano, cantó el *Te Deum laudamus*. Fue tan grande el placer que todos lloraban. Luego, de la Alhambra sonaron mil instrumentos de música de bélicas trompetas. Los moros amigos del rey que querían ser cristianos, cuya cabeza era el valeroso Muza, tomaron mil dulzainas y añalifes, sonando grande ruido de atambores por toda la ciudad.

Existen más testimonios:

⁶⁸ López-Calo, J., 2012, p. 99.

⁶⁹ *Anales de Granada*, ed. Facs., Universidad de Granada, Granada: 1987, 538.

⁷⁰ Vega García-Ferrer, M^a J., *La música de los conventos femeninos de clausura* en Granada, Universidad de Granada, Granada: 2005, pp. 60-61.

⁷¹ Antolínez de Burgos, J., *Historia Eclesiástica de Granada*, Universidad de Granada, Granada: 1996, p. 137 (76r del manuscrito).

⁷² Martínez Medina, F. J., “Las teorías religiosas del poder político en la España de los Reyes Católicos”, en *Oficio de la Toma de Granada*, Diputación de Granada, 2003, p. 35; F. J., Martínez Medina, F. J., *Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada. Hombre de Iglesia, Estado y Letras*, Universidad de Granada, Granada: 2011, pp. 131ss.

⁷³ Ver: Casares Hervás, M., *Archivo catedral. Inventario general*, Publicaciones Archivo Diocesano, Granada: 1965, pp. 40, 42, 177, 248, 285, 575.

⁷⁴ López-Calo, J., *La música en las catedrales españolas*, ICCMU, Madrid: 2012, p. 57.

⁷⁵ Vega García-Ferrer, M. J., 2005, p. 40.

⁷⁶ Pérez de Hita, G., *Guerras civiles de Granada*, parte 1^a, capítulo 17, ed. P. Blanchard-Demouge, Madrid: 1913-1915, vol I, p. 289.

Los Reyes dieron gracias a Dios repitiendo muchas veces y a voces. *Non nobis Domine, fed nomini tuo da gloriā*. Y la Real capilla entonó el Hymno del *Te Deum laudamus*, q̄ apenas se oía entre el ruido de las caxas y clarines, salva de arcabuzes y mosōtes⁷⁷.

Bernardo de Roi y un anónimo francés⁷⁸ añaden que ante la cruz en alto cantaron *O Crux ave spes unica*. Como cuenta Bernardo de Roi, en la Alhambra se improvisó un altar para celebrar la primera misa, mas la primera misa solemne tuvo lugar al día siguiente, día de la Epifanía, en la Mezquita Real, ya consagrada para el culto cristiano⁷⁹. Los Reyes Católicos prometieron anteriormente a los franciscanos este lugar⁸⁰.

Según un manuscrito de Fray Antonio Agápida⁸¹ “la entrada solemne de Fernando e Isabel en Granada se verificó el 6 de enero”. Este relato literario confiere a los Reyes Católicos aptitudes poco menos que sobrehumanas, no obstante ofrece datos interesantes, entre los que menciona la música. Narra que el andar del ejército estaba acompañado por “abultados compases de música⁸²; o que “El coro de la capilla real entonó entonces un cántico triunfal, coreado por todos los caballeros y cortesanos”⁸³.

Podemos vislumbrar también estos conceptos ideológicos a través del “Oficio de la Toma de Granada”, atribuido al primer arzobispo de Granada: Fray Hernando de Talavera.

Fueron dos los oficios litúrgicos⁸⁴ orientados a conmemorar la victoria cristiana en Granada. Tienen en común consagrar y sacralizar los hechos, mas los contenidos difieren y fueron de desigual divulgación. El primero de estos oficios es el *Officium exaltationis fidei, quod ordinavit reverendus in Christo Pater didacus de Muros episcopus civitatis, pro victoria civitatis et Regni Granatae. Regis et Reginae nomine totiusque Regni gratias agens Deo*, de Fray Diego de Muros (1405-1492). Este autor fue, entre otras cosas, un señalado mercedario, miembro del concejo del Rey, obispo de

⁷⁷ Bermúdez de Pedraza, 1989, f. 170r.

⁷⁸ *La prise de Grénade*, publicado a finales del siglo XV o a principios del s. XVI, en la colección *La mer des hystoires*; cf. G. Hamel, *Un incunable français relatif à la prise de Grénade*, en “Revue Hispanique”, 36, 1916, 159-169.

⁷⁹ López-Calo, J., 1963, p. 6.

⁸⁰ Rosenthal, E. E., *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Universidad de Granada, Granada: 1990, p. 18. Ver también Gallego y Burín, A., *La Capilla Real de Granada*, CSIC, Madrid: 1952, P. 23.

⁸¹ Washington Irving, *Crónica de la Conquista de Granada*, Biblioteca de escritores y temas granadinos, 1987, p. 520.

⁸² Los acontecimientos bélicos están ligados a la música en numerosas ocasiones. El cronista Bernáldez en el capítulo XL menciona que el duque de Medina para luchar llevaba consigo la capilla musical de la Catedral de Sevilla. También expone que el rey don Fernando luchaba contra los musulmanes en Andalucía acompañado muchas veces de su capilla musical, reforzada además por cantores y músicos de la corte de la reina Isabel. Anglés, H., *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Instituto Español de Musicología, Barcelona: 1960, Tomo I, p. 48.

⁸³ *Ídem*.

⁸⁴ Las prácticas litúrgicas oficializaban los conceptos fundamentales del entramado social. De ahí el significado que tenían para la sociedad medieval las ceremonias litúrgicas de consagración y coronación de reyes y emperadores. Ver: Martínez Medina, F. J., 2011, p. 111.

Tuy y finalmente de Ciudad Rodrigo. Este *Oficio de la exaltación de la fe* tiene aparición al final del *Breviarium ad ritum et consuetudinem almae Compostellanae ecclesiae*, impreso en 1497 y del que contamos con un ejemplar en la sección de incunables de la Biblioteca Nacional. La obra está fechada en 1492, el mismo año de la muerte del autor⁸⁵.

No obstante, dada su mayor notoriedad e importancia en el transcurrir del tiempo, nos centraremos en el Oficio compuesto por fray Hernando de Talavera. Tenemos constancia de este Oficio gracias principalmente a dos fuentes: el manuscrito de Simancas y el libro de Santa Fe⁸⁶. Se redescubrió la música del Oficio recientemente, en un libro de la iglesia de Santa Fe⁸⁷. El cantoral donde aparece completo el Oficio de la Toma es el inventariado con el nº 20 en Santa Fe, en la catalogación que data de 1806 por «R. P. R. Miguel María Gutiérrez, psalmista»⁸⁸. Se desconoce quién o quiénes fueron los copistas. En el folio 207v aparece una inscripción probablemente tardía donde vemos el nombre de Juan Ramos, escribano de libros que, al igual que Francisco de Heredia, trabajó en la copia de muchos cantorales a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, aunque en este caso cabe la posibilidad de que se limitara a encuadernar nuevamente el cantoral, recopilando las obras que fueran susceptibles de ser empleadas según nuevos criterios litúrgicos⁸⁹.

Existe una notable falta de referencias a este Oficio, ni tan siquiera es mencionado por Bermúdez de Pedraza⁹⁰. Tampoco encontramos referencias a Talavera como compositor o adaptador en los tratados teóricos musicales de los siglos XVI al XVIII⁹¹. Aunque ni el texto ni la música al completo están bajo la original autoría de Talavera, cabría esperar alguna mención en los tratados. Probablemente esta ausencia se deba a que se calcula que sólo fue interpretado durante dos años, tal vez gozó de algo más de longevidad en Santa Fe, mas tampoco notable⁹². Sin embargo, sí son numerosas las alusiones a la artísticidad musical de Talavera. Una muestra de ello es la correspondencia que mantuvo con la reina Isabel⁹³, admiradora de su música⁹⁴. También

⁸⁵ *Ídem*. Ver también: Rodríguez Carrajo, M., O. de M. “Oficio de la Exaltación de la fe de Fr. Diego de Muros”, en *Estudios*, 19, 1963, pp. 323-343.

⁸⁶ Ramos López, P., “Historia política en música”, en *Oficio de la Toma de Granada*, Diputación de Granada, Granada: 2003, pp. 52-53.

⁸⁷ *Ídem*, p. 44. Ver también Vega García-Ferrer, M. J., 2007, p. 118; Martínez Medina, F. J., 2011, p. 115.

⁸⁸ Vega García-Ferrer, M. J., 2007, p. 110.

⁸⁹ *Ídem*, p. 111.

⁹⁰ Bermúdez de Pedraza, F., *Historia eclesiástica de Granada*, UGR, 1989.

⁹¹ Ramos López, P., 2003, p. 50.

⁹² *Ídem*, pp. 49-50; 63.

⁹³ En 1475 Fray Hernando fue llamado a ser el confesor de la reina Isabel. Entre otras cosas, jugó un papel fundamental su fama de hombre sabio y santo. El convencimiento de esta altura moral se hizo notoria ante la reina cuando escuchó el primer domingo de Adviento de ese año en Valladolid un sermón a los frailes sobre “la renovación de los espíritus”. La reina pidió el texto de dicho sermón titulado: *Collación muy provechosa de como se deven renovar las ánimas de todos los fieles cristianos en el santo tiempo de adviento, que es llamado de renovación*. Reyes Ruiz, M., “Fray Hernando de Talavera primer arzobispo de Granada”, en *Fray Hernando de Talavera. V Centenario*, Arzobispado de Granada, 2008. P. 20.

⁹⁴ Vega García-Ferrer, M. J., 2007, pp. 95-96.

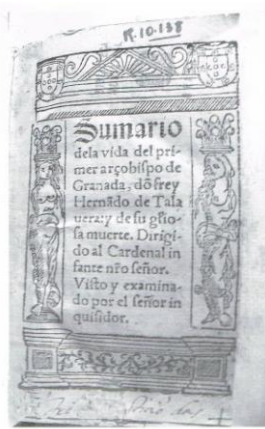
podemos aludir a la referencia que hace Bermúdez de Pedraza⁹⁵ al himno *Inditione urbis Granatae* de Hernando de Talavera, que se cantaba en conmemoración de la entrada de los Reyes Católicos en la ciudad el dos de enero de 1492:

Celebra la Iglesia de Granada con fiesta y aniversario deste felicísimo día; canta el Hymno que compuso su primer Arçobispo don fray Fernando de Talavera, y comienza así.

*Inditione urbis Granatae./ Dedit quippe pacem, plenam populus/ Hispaniae./ Dedit antem malam coenam Mahometi infaniae./ Qui elusit Sarracenam gentium, et/ Arabia*⁹⁶.

Vimos con anterioridad la actitud de agradecimiento otorgando a lo divino un papel crucial en la victoria. Resulta sorprendente la unidad de la obra de Talavera tanto a nivel musical como ideológico. En el ámbito musical ello se logra a través del recorrido ordenado de los distintos modos. En el plano argumental, mediante el *leitmotiv* que expresa júbilo y gratitud por la victoria⁹⁷. La lectura del texto del Oficio esclarece esa función de Dios como artífice último del resultado de la contienda⁹⁸. Isabel⁹⁹ fue la ideóloga cual Judith, Fernando su brazo ejecutor¹⁰⁰, a través de quien Jesús luchó para liberar a Granada cual cruzada¹⁰¹.

Hemos de tener en cuenta pues que el catolicismo oficial de Granada era de los más recientes en Europa. El proyecto político de asimilación y la propaganda contrarreformista fueron de una notoriedad aún mayor que en el resto de la península, ello se vería plasmado en la música festiva, en la música de teatro y en la religiosa¹⁰².



Biografía de Fray Hernando de Talavera, impresa en Évora en 1557¹⁰³.

⁹⁵ Bermúdez de Pedraza, 1989, f. 170v.

⁹⁶ *Ídem*, f. 171r.

⁹⁷ Vega García-Ferrer, M. J., *Fray Hernando de Talavera y Granada*, 2007, pp. 110-111.

⁹⁸ Martínez Medina, F. J., 2003, p. 26; Martínez Medina, F. J., 2011, pp. 121ss.

⁹⁹ A ella le fue enviado el Oficio en 1493, Villaseñor Sebastián, F., “Arte versus ideología”, en *Arte en tiempos de guerra*, CSIC, Madrid: 2009, p. 156. Ver también: Azcona, R., “El oficio litúrgico de fray Hernando de Talavera para celebrar la conquista de Granada”, en *Anuario de Historia de la Iglesia*, I, 1992, pp. 71-92.

¹⁰⁰ *Ídem*, pp. 34-35.

¹⁰¹ *Ídem*, p. 30.

¹⁰² Ramos López, P., *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 1994, vol. I, p. 263ss.

¹⁰³ Vega García-Ferrer, M. J., *Fray Hernando de Talavera y Granada*, Universidad de Granada, Granada: 2007, p. 140.

1.1 Nacimiento de la Catedral de Granada

La Corona ahora debía poner en marcha el mecanismo de repoblación en los territorios incorporados por la conquista, proceder que se llevará a cabo tras la expulsión de los moriscos. Fray Hernando de Talavera debía crear una comunidad cristiana en “el último reducto islámico de la Europa occidental”¹⁰⁴. Si los monarcas debían acondicionar el espacio urbano según las exigencias representativas del ceremonial áulico, para el cabildo y las instituciones civiles suponía una empresa que implicaba modificar infraestructuras, alineaciones, plazas, reglamentación en torno a la construcción, y claro está, financiación para solventar todo ello¹⁰⁵.

*Compónese una ciudad de cuerpo, alma, coraçon, cabeça y miembros bien proporcionados como el hombre. El cuerpo material de la ciudad es su planta, cercada de muros, coronada de torres, adornada de plaças y calles, vestida de edificios públicos y particulares, destribuidos en partes cōvenientes a su ornato. El alma de la República Christiana es la Iglesia, y tan inmortal como ella, por ser la Iglesia militante una, y continuada con la triunfante, que es eterna; y como el alma vivifica al cuerpo, assí la Iglesia dá vida eterna a los fieles que fielmente sirvẽ a Dios nuestro Señor*¹⁰⁶.

La incorporación del reino de Granada conllevó la instauración del orden civil y eclesiástico de Castilla. La nueva Provincia Eclesiástica quedará encuadrada dentro del Real Patronato. A grandes rasgos, encontramos cuatro nuevas sedes episcopales, siendo Granada una de ellas, con rango de metropolitana. Se deben establecer sedes episcopales con obispos residenciales y clero catedralicio con función directiva, erigir una red parroquial para establecer en ellas un equipo benefical y pastoral, construir en cada población el nuevo templo cristiano dotado de su escuela y hospital, fijar los ámbitos diocesanos y sus distritos territoriales, etc.¹⁰⁷

Según el Derecho Canónico, los metropolitanos más dispuestos a intervenir en el área cristiana de Granada eran los de Toledo y Sevilla. El primero recuperaba su pretensión de propulsar a cristianización de Berbería y recordaba su proyección secular en tierras andaluzas. El segundo vindicaba su titularidad metropolitana de Illiberi y sugerir una titularidad jurídica o al menos una prevalencia en el área granadina dada su expansión por tierras de Málaga. Éstas y otras razones llevaron a los Reyes a decantarse por el Patronato para su hacer eclesiástico¹⁰⁸.

Se configuran ahora dos realidades urbanas diferentes: la ciudad baja, dirigida a los repobladores cristianos¹⁰⁹, y la alta, de mayoría morisca¹¹⁰. La capital del reino se

¹⁰⁴ Rosenthal, E. E., *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Universidad de Granada, Granada: 1990, p. 17.

¹⁰⁵ Martín Martín, E., *Guía de arquitectura de Granada*, Junta de Andalucía, Granada: 1998, p. 30.

¹⁰⁶ Bermúdez de Pedraza, F., 1989, f. 173r.

¹⁰⁷ García Oro, J., *La Iglesia de Granada durante el siglo XVI. Reyes y obispos en la edificación de una nueva Iglesia hispana*, ed. Ave María, Granada: 2004, p. 21.

¹⁰⁸ *Ídem*, p. 22.

¹⁰⁹ “Y en aquella ocasión era mayor la dificultad, porque se poblava de nuevo la ciudad y los pobladores son por la mayor parte el desecho de otras ciudades”. Antolínez de Burgos, J., *Historia Eclesiástica de*

incorporaría a la Corona por Capitulación, que establecía un marco jurídico político que obligaba a las partes a respetar las condiciones pactadas¹¹¹. Fray Hernando de Talavera se enfrentaba a la tarea de convertir a los musulmanes, a quienes, conforme a las capitulaciones, les era permitido continuar con sus propias prácticas religiosas, a diferencia de los judíos residentes¹¹². Las mezquitas fueron reconvertidas parcialmente, albergaron a lo largo de décadas las ceremonias religiosas de muchas parroquias y de la Catedral inclusive. “Para los cristianos *viejos* estos interiores resultaban extraños y profanos y para los cristianos *nuevos* inquietantemente familiares¹¹³.”



Historia del Monte Celia de Nuestra Señora de Salceda, Pedro González de Mendoza (1569-1639). Impreso en Granada por Iuan Muñoz; grabados de Heylan, 1616. Biblioteca del Pontificio y Real Seminario Mayor de San Cecilio, Granada¹¹⁴.

La Catedral abriría sus zanjás en 1521. Antes de que la Catedral ocupara su definitivo emplazamiento, la iglesia episcopal vivió varios traslados, si bien las fuentes contemporáneas no coinciden en la fecha de los mismos. San Francisco del Real en la Alhambra y San Francisco Casa Grande en la ciudad actuaron como sede de la Catedral durante dos décadas¹¹⁵. Dada la incertidumbre política, resultaba más conveniente emplazar la Catedral dentro del recinto amurallado de la fortaleza real situada a mayor altura con respecto a la ciudad. La Alhambra no fue el principal centro del poder religioso, pero la observancia de las capitulaciones y la escasa población castellana propiciaron que en los primeros años se encontraran en ella todas las instituciones,

Granada, Universidad de Granada: 1996, p. 168. “(...) los nuevos pobladores, gente derramada en vicios”. Bermúdez de Pedraza, F., *Historia Eclesiástica de Granada*, Granada: 1989, f. 174r.

¹¹⁰ Szmolka Clares, J., “La singularidad religiosa de la Alhambra”, en *Iglesia y sociedad en el Reino de Granada (ss. XVI-XVIII)*, Universidad de Granada, Granada: 2003, p. 135.

¹¹¹ Martín Martín, E., 1998, p. 30.

¹¹² Rosenthal, E. E., 1990, p. 17.

¹¹³ *Ídem*.

¹¹⁴ VVAA, *Fray Hernando de Talavera. V centenario (1507-2007)*, Arzobispado de Granada: 2008, p. 125.

¹¹⁵ Rosenthal, E. E., 1990, p. 18.

también las religiosas¹¹⁶. Resulta factible que el Cabildo¹¹⁷ ocupara la Mezquita Real de la Alhambra durante los primeros meses tras su fundación el 21 de mayo de 1492¹¹⁸. Se llevó a cabo una pronta adaptación de lo que fue la Mezquita Real, cuya novedad más significativa fue el añadido de un coro a sus pies¹¹⁹. Como vimos con anterioridad, ése fue el lugar donde se celebró la primera misa¹²⁰. No mucho después de la fundación de ese convento en la Alhambra en abril de 1492, los franciscanos iniciaron la construcción de una iglesia en la vieja Judería¹²¹ y haría las veces de Catedral mientras la mezquita principal de la ciudad estuviera habilitada para ese menester. Del relato de Münzer se deduce que las funciones catedralicias aún tenían lugar en la Alhambra en 1494, pero también que el uso de la nueva iglesia franciscana en el antiguo barrio judío estaba en ciernes¹²². De hecho, un documento del siglo XVI expone que la fundación del convento ya fue “concluida” y el edificio cedido a los franciscanos en 1495. Esto supone que el cabildo de la Catedral ya se había trasladado a la iglesia franciscana de la ciudad y que había concedido el lugar a los franciscanos, hecho corroborado por Lorenzo de Padilla¹²³. Así pues, entre la visita de Münzer en 1494 y el hecho mencionado por Lorenzo de Padilla acontecido en 1499 se encuentra la fecha en que se completó la fundación de la Orden Franciscana de la Alhambra y le fue cedido el lugar de la primera catedral¹²⁴. En la colina quedarían una parroquia, dos cenobios masculinos, varias ermitas y otros establecimientos menores de oración¹²⁵.

No obstante, el cabildo se vio en la necesidad de trasladarse nuevamente. En enero de 1500, la totalidad de las mezquitas de la ciudad fueron consagradas en honor de la Santísima Trinidad, tras la conversión de 50000 musulmanes. Hasta entonces los cristianos habían respetado las capitulaciones, asentándose en la Alhambra, el viejo barrio judío y en las alturas fortificadas del Albayzín¹²⁶. Pero la tensión sería latente cuando el cardenal Cisneros canceló los acuerdos de rendición adjudicando a las mezquitas el culto cristiano.

La mezquita principal se transformó en una iglesia parroquial dedicada a María de la O en octubre de 1501¹²⁷. Esto empujó a los franciscanos a apresurar al cabildo para que se trasladara de su iglesia conventual en la ciudad a la antigua mezquita, para

¹¹⁶ Szmolka Clares, J., 2003, p. 136.

¹¹⁷ Fray Hernando y el cabildo se instalaron en unas dependencias anejas que anteriormente habían tenido la función de madraza. *Ídem*.

¹¹⁸ Rosenthal, E. E., 1990, p. 18.

¹¹⁹ Szmolka Clares, J., 2003, p. 136.

¹²⁰ *Ídem*, p. 2.

¹²¹ Actual barrio del Realejo. El Rey Fernando “ordenó demoler la judería, donde habitaban más de veinte mil judíos, construyendo a sus expensas en el lugar que ocupaba un gran hospital y una magnífica iglesia en honor de la Virgen, destinada a sede episcopal” (Münzer, J., “Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXXIV (1924), pp. 95-96. Ver también: Rosenthal, E. E., 1990, p. 18).

¹²² Rosenthal, E. E., 1990, p. 19.

¹²³ Lorenzo de Padilla viajó por la península con Felipe el Hermoso en 1502. (*Ídem*).

¹²⁴ *Ídem*.

¹²⁵ Szmolka Clares, J., 2003, p. 137.

¹²⁶ Rosenthal, E. E., 1990, pp. 19-20.

¹²⁷ En ella los Reyes ordenaron fundar su capilla-panteón en 1504. (López-Calo, J., 1963, p. 10).

ello aludieron al hecho de que los Reyes Católicos tenían la voluntad de que la Catedral se viera ubicada en el lugar de la mezquita principal. El Rey Fernando y el Cardenal Cisneros apoyaron la reclamación de los franciscanos. Finalmente, tras la muerte de Talavera, las llaves de la iglesia conventual que hizo las veces de Catedral fueron entregadas al prior del convento de la Alhambra¹²⁸. Parece ser que el traslado del Cabildo a la antigua mezquita principal se dio alrededor de 1507. No se puede comprobar mencionada fecha dado que las Actas Capitulares de este periodo se han perdido, puede deducirse de otras fuentes tales como el relato de Alonso Fernández de Madrid, que data del siglo XVI¹²⁹. Basándose fundamentalmente en dicho testimonio, hay quien aventura una fecha muy concreta para la traslación: el 18 de diciembre de 1507, pues además de ser testigo presencial de los acontecimientos, escribió esta biografía en 1507 o 1508. Defiende esta hipótesis barajando también como soporte otras testimonios aunque sean éstos indirectos, tales como la coincidencia en todos los detalles descritos a partir de la página 13 de la Consueta, mediante la comparación de datos aportados en las Ordenanzas de la ciudad referidos sobre todo a fechas o la narración de Navajero relativa a su viaje a Granada en 1526¹³⁰. Resulta un tanto desconcertante que en el transcurrir de varios años los ornamentos de la Catedral continuaran permaneciendo en la Alhambra, hasta el punto de tomarlos prestados para las festividades y ser devueltos después¹³¹.

En todo este proceso es de vital importancia atender a la consecución de las bulas. A petición de los Reyes Católicos, el Papa Inocencio VIII expidió una Bula el 4 de agosto de 1486 en la que brindaba potestad al Cardenal de Toledo y al Arzobispo de Sevilla para que, tanto a ellos como a sus sucesores, les fuera posible erigir e instituir la Catedral, además de las colegiadas e iglesias que creyeran oportuno en el Reino de Granada, crear en ellas prebendas y beneficios eclesiásticos¹³². Además de las bulas *Ad illam fidei constantiam* (4 y 23 de agosto de 1486), existe la bula *Orthodoxae fidei propagationem*, expedida por el mismo pontífice el 13 de diciembre de 1486. Esta última amplía territorialmente un derecho concedido sólo puntualmente (iglesias, capillas) con anterioridad. Podemos comprobarlo en la bula *Provisiones nostrae*, del 15 de mayo del mismo año, que muestra algunos privilegios concedidos a Juan II de Castilla por Eugenio IV en 1436 (bula *laudibus et honore dignissima*)¹³³.

Ya el 21 de mayo de 1492, don Pedro González de Mendoza, Cardenal de Toledo, promulgaba en la Alhambra la Bula de Erección de la Catedral. De 1509 son los primeros planes concretos que ofrecen noticias detalladas, don Fernando en una carta recomienda al conde de la Tendilla cambios relativos a un plan que le fue presentado. Desde el punto de vista musical, del plan interesa la apreciación del rey en torno a la distancia de 40 metros entre el coro y el altar, según él excesiva para que pudieran

¹²⁸ Rosenthal, E. E., 1990, p. 20.

¹²⁹ *Ídem*, pp. 21-22.

¹³⁰ López-Calo, S. J., 1963, p. 11.

¹³¹ *Ídem*, pp. 11-12.

¹³² *Ídem*, p. 7.

¹³³ Gila Medina, L., *El libro de la Catedral de Granada*, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada: 2005, p. 39.

escucharse mutuamente¹³⁴. El 25 de marzo de 1523 se colocó la primera piedra del nuevo edificio. El 17 de agosto de 1561 tuvo lugar la traslación de la Catedral desde la mezquita, por aquel entonces estaba concluida la capilla mayor, la girola y la parte del crucero en la que se colocarían el coro y los órganos¹³⁵.

La Reina Isabel custodió la Bula de Erección de la Catedral junto a los del archivo real, que en la actualidad se conserva en Simancas¹³⁶. En la Catedral encontramos una copia en pergamino que data de 1525, autenticada, llevaba a cabo por el mismo amanuense que escribió la Consueta. El estado de mencionado ejemplar testimonia que fue ampliamente utilizado, incluso, al igual que la Consueta, contiene al margen notas interpretativas, muchas de ellas del siglo XVI¹³⁷. Tras la Erección, la Consueta constituye el segundo documento que constata y regula las condiciones de la vida eclesiástica y capitular, se ocupa de los detalles relativos al cabildo, oficios, cuestiones musicales y funcionamiento general de la Iglesia¹³⁸. Es un volumen de 190 hojas cuyo titulado: *Las buenas y loables costumbres y ceremonias que se guardan en la Santa Iglesia de Granada y coro della*. Se encuentra en el archivo capitular de la catedral (fondo de libros, nº 17). En este archivo (*Alegaciones Ecclesiae Granatensis*, tomo 3º, fols. 18-70v) vemos otros ejemplar provisional sin enmiendas ni tachaduras¹³⁹.

Cabe cuestionarse si el origen de la Consueta es paralelo al de la Erección; y si Fray Hernando de Talavera tuvo algún papel en su redacción. Los biógrafos de Talavera exponen que la Iglesia granadina respondía bajo su tutela a un régimen de vida conventual de raíz jerónima¹⁴⁰, que encajaría con el estilo de Talavera. Además de ello, dio muestras de su capacidad organizativa. Estableció normas de conducta en obras como *Reformas de trajes. Doctrina de fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada*, o *Instrucción que ordenó el reverendo señor fray Hernando de Talavera, primero arzobispo de Granada, por do se rigiesen los oficiales, oficios y otras personas de su casa*¹⁴¹. Así, cabe la posibilidad de que aplicara normas verbalmente para constar por escrito finalmente tras su muerte¹⁴². No obstante, es una cuestión difícil de abarcar de forma fidedigna dado que la documentación al respecto al ser escasa no lo esclarece, no contamos con actas capitulares coetáneas y sólo cabe plantear hipótesis.

¹³⁴ López-Calo, J., 1963, pp. 12-13.

¹³⁵ *Ídem*, p. 13.

¹³⁶ Dada su importancia, la “Erección” se imprimió en repetidas ocasiones. En la Catedral se conservan varias impresiones y copias manuscritas. También vemos copias e incluso manuscritas en otros archivos y bibliotecas. López-Calo recomienda (López-Calo, S. J., 1963, p. 8) una traducción de 1803, titulada: “Erección/ de la Yglesia Metropolitana/ de la ciudad de Granada,/ dignidades y Prebendas/ de ella.../ Hecha en virtud de las Bulas/ de la Santidad de Inocencio Octavo./ Con Licencia./ Reimpresa en Granada en la Imprenta/ de las herederas de Don Nicolás Moreno./ Año de 1803”.

¹³⁷ López-Calo, S. J., 1963, p. 7.

¹³⁸ Marín López, R., *El cabildo de la Catedral de Granada en el siglo XVI*, Universidad de Granada, Granada: 1998, p. 29.

¹³⁹ López-Calo, j., 1963, p. 13.

¹⁴⁰ Musicalmente queda constatado que la catedral estaba organizada siguiendo el rito jeronimiano, como veremos más adelante. *Ídem*, p. 32.

¹⁴¹ F. García Ortega, Fray., *Santo Domingo de Granada*, Clave, Granada: 2005, p. 21.

¹⁴² García Valverde, Mª Luisa, “Fray Hernando de Talavera a través de sus documentos”, en *Fray Hernando de Talavera. V Centenario (1507-2007)*, Arzobispado de Granada, Granada: 2008, p. 50.

Tras el fallecimiento de Talavera, el 29 de mayo de 1507, el cabildo regula el Recl¹⁴³, con lo que nos encontramos ante la primera regulación de la que existe constancia de la vida capitular derivada de la Erección. Este estatuto será confirmado por el Papa Julio II el 1 de septiembre de 1508. Este documento se erige pues como el primero y originario de la Consueta a manera de conjunto ordenado de normas que regulan la vida catedralicia¹⁴⁴. Entre la citada fecha y el año 1520 se compilan las normas que conforman la Consueta.

Anterior a 1520 es la copia primitiva de la Consueta¹⁴⁵. De la comparación de ambas versiones en relación a “lo que han de hacer los cantores” se desprende que la versión antigua es menos extensa que la versión definitiva¹⁴⁶. Existen más divergencias, como lo es el hecho de que la versión antigua no cuenta con los aniversarios de los Reyes Católicos ni del Cardenal Cisneros. En un acuerdo capitular de 1518 donde se reglamenta la distribución de los oficios del coro y el altar, es mencionado por primera vez un aniversario por los Reyes Católicos en la catedral¹⁴⁷. Así pues, debieron celebrarse al menos desde 1517 por tanto la primera Consueta dataría de 1516 o tal vez antes. El licenciado Gudiel es enviado en 1516 por el cabildo a entrevistarse con el cardenal fundador con el objeto de concretar varios asuntos. Por ello somos sabedores de que la primera redacción de la Consueta se sitúa en torno a 1514 o 1515¹⁴⁸.

No obstante, en la redacción de la Consueta se advierte que ya existieron algunas normas fijadas por escrito previamente, pero sólo será a partir de 1520 cuando los capitulares acuerden iniciar su definitiva redacción, que aprobaría el cabildo el 2 de diciembre de 1523. Hay documentos que aseguran que la copia definitiva data de 1523 y 1524¹⁴⁹. Se ha de tener en cuenta también que la Consueta no se define como un documento cerrado, cabía la posibilidad de intervención por parte de los arzobispos en la vida catedralicia y quedar constancia de ello a través de incorporaciones en la Consueta de capítulos añadidos usualmente de carácter general¹⁵⁰. Como ejemplo de incorporaciones posteriores podemos mencionar el *Estatuto y dotación de maitines y misas* dictado por el arzobispo Antonio de Rojas en 1517; o la incorporación más tardía de las Constituciones de Gaspar de Ávalos, Juan Méndez Salvatierra y Pedro de Castro.

¹⁴³ El Recl¹⁴³ es el permiso concedido por la Erección para poder disfrutar de cuatro meses de vacaciones cada año, seguidos o intercalados, sin perder los derechos y privilegios correspondientes al propio beneficio. (Marín López, R., 1998, p. 31).

¹⁴⁴ *Ídem.*

¹⁴⁵ J. Lopez-Calo menciona dos copias importantes, con “copia definitiva” se refiere al ejemplar en pergamino (fondo de libros del Arch. Cat., nº 17) y con “borrador” o “versión antigua” a la copia en papel de las *Allegaciones*. Confirman la fecha las actas capitulares: Cab. De 2 de diciembre de 1523. Act. Capit., t. 2º, fol. 75v; Cab. De 7 de mayo de 1524, *Ibid.*, fol. 83v; Act. Capit., t. 2º, fol. 12v. (López-Calo, 1963: p. 14).

¹⁴⁶ *Ídem.*, p. 15.

¹⁴⁷ *Ídem.*

¹⁴⁸ Cab. de 17 de marzo de 1516. Act. Capit., t. 1º, ff. 121v-122. (*Ídem*, p. 16).

¹⁴⁹ J. Lopez-Calo menciona dos copias importantes, con “copia definitiva” se refiere al ejemplar en pergamino (fondo de libros del Arch. Cat., nº 17) y con “borrador” o “versión antigua” a la copia en papel de las *Allegaciones*. Confirman la fecha las actas capitulares: Cab. De 2 de diciembre de 1523. Act. Capit., t. 2º, fol. 75v; Cab. De 7 de mayo de 1524, *Ibid.*, fol. 83v; Act. Capit., t. 2º, fol. 12v. (López-Calo, 1963: p. 14).

¹⁵⁰ Marín López, 1998, p. 32.

Este último ordenó la reforma de la Consueta en 1594 con el fin de adaptarla a lo estipulado en el Concilio de Trento¹⁵¹. En varias ocasiones se da a entender que en cuanto a música se refiere, que las funciones descritas llevaban años celebrándose en la catedral tal y como se expone en la Consueta¹⁵².

El 21 de octubre de 1530 tendría lugar la aprobación papal a través de la bula de Clemente VII, si bien en dicha bula el término “Consueta” aparece como “Estatutos”, dado que el primero es de uso local¹⁵³.

Los documentos de Erección y Consueta son indispensables en lo que confiere a la música de la Catedral, al menos hasta el Concordato de 1851¹⁵⁴. La Consueta es prácticamente el único documento, y más completo, que habla de la música en la catedral durante los primeros años¹⁵⁵ y al que se recurre en multitud de ocasiones con frases tales como “está dada orden en ello en la Consueta”¹⁵⁶.

El *Estatuto y Dotación de Maitines y Misas del Arzobispo Don Antonio de Rojas* también resulta fundamental en la reglamentación del culto catedralicio¹⁵⁷. Estas “constituciones”, como eran nombradas en la época, fueron consideradas integrantes de la Consueta y gozaban del mismo carácter inapelable¹⁵⁸. Nacieron a raíz de ciertos excesos cometidos en torno a la asistencia a maitines, en los “recles” y “partitur”¹⁵⁹, y en la poca regularidad en la asistencia a misa (diáconos y subdiáconos) y a las vísperas (caperos)¹⁶⁰. En 1518 se alcanzó la redacción definitiva. El arzobispo Don Antón de Rojas firmaría el 14 de marzo de 1519 en Ávila el Estatuto de Maitines y el 13 de abril el de las misas¹⁶¹.

Algunos capítulos incluidos en la redacción definitiva de la Consueta, de notoria importancia en la configuración del canto coral de la catedral de Granada, tuvieron como base estos estatutos¹⁶².

¹⁵¹ García Valverde, M^a Luisa, 2008, p. 51.

¹⁵² López-Calo, 1963, p. 17.

¹⁵³ Marín López, R., 1998, p. 33.

¹⁵⁴ López-Calo, S. J., 1963, p. 7.

¹⁵⁵ *Ídem*, p. 13.

¹⁵⁶ Ejemplo: Cab. de 24 de noviembre de 1564. Act. Capit., t. 4^o, f. 272v. (López-Calo, J., 1963, pp. 17-18).

¹⁵⁷ Se conservan los originales, varias copias simples y dos cercioradas ante notario, una en los ff. 2ss. del tomo 2^o de actas capitulares y otra en pergamino incorporada y encuadrada en la Consueta. (*Ídem*, p. 19).

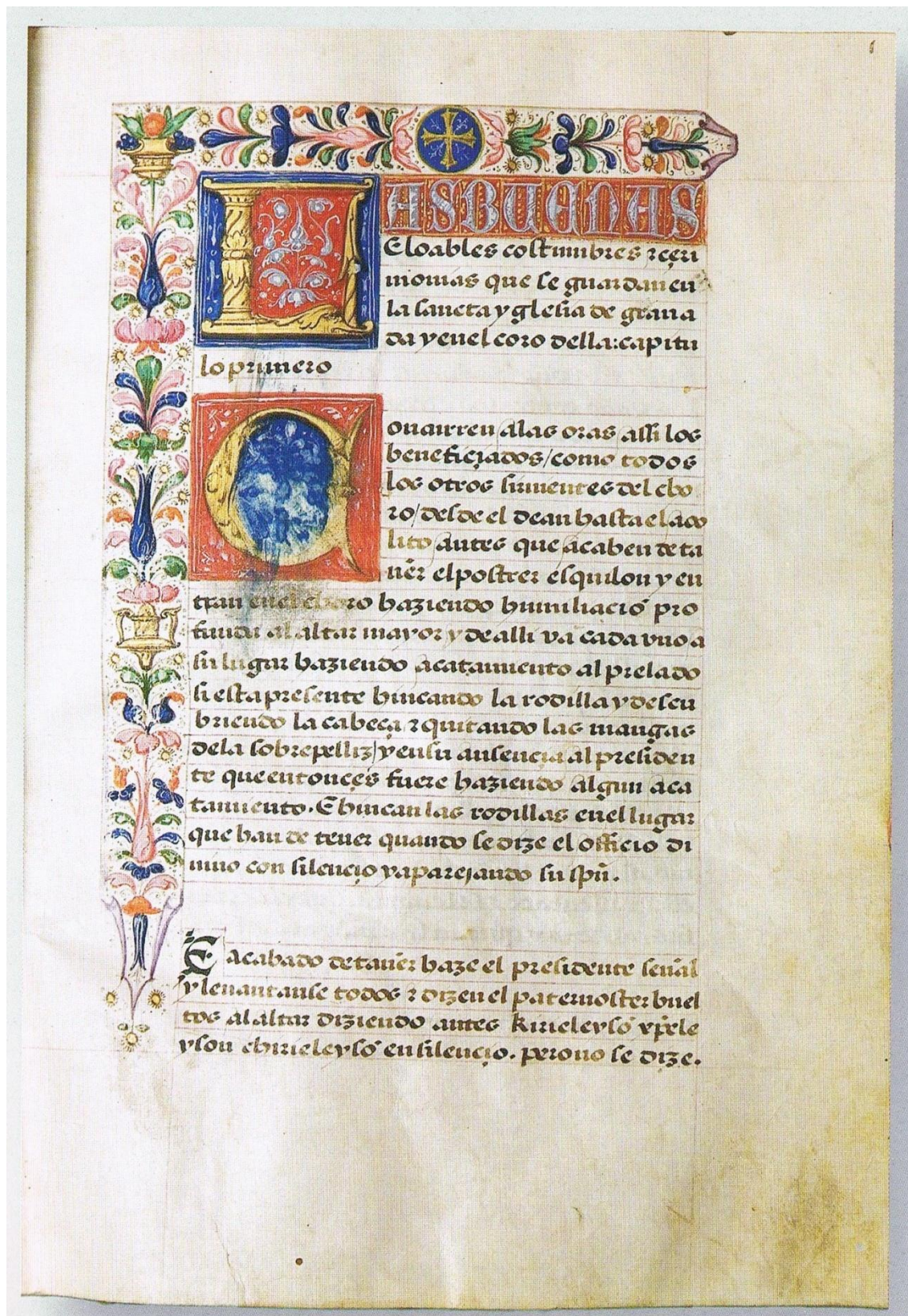
¹⁵⁸ *Ídem*.

¹⁵⁹ “Partitur”: corresponde a la enfermería de otras catedrales españolas, un canónigo, racionero o capellán podía ganar las distribuciones sin asistir al coro por motivos de salud. (*Ídem*).

¹⁶⁰ *Ídem*.

¹⁶¹ *Ídem*, p. 20.

¹⁶² *Ídem*.



Consueta o Libro de las buenas y loables costumbres. Archivo de la Catedral Metropolitana de Granada¹⁶³.

¹⁶³ VVAA, Fray Hernando de Talavera. *V centenario (1507-2007)*, Arzobispado de Granada: 2008, p. 139.

1.2 Organización de la Catedral:

1.2.1 Cargos eclesiásticos

Para comprender en toda su complejidad el aparato organizativo de la catedral de Granada, hemos de hacer al menos un somero repaso a las funciones de los cargos eclesiásticos más importantes que nos ocupan, dando comienzo por los cabildos catedralicios.

Los antecedentes de los cabildos se remontan al siglo IV, cuando clérigos y diáconos se reunieron en torno a un arzobispo, adoptaron una regla monástica e iniciaron una vida en comunidad. Más adelante, en torno a los siglos X y XI, al oficio se añade la percepción de una renta o “beneficio”. El patrimonio de los canónigos se verá diferenciado del patrimonio de los arzobispos.

La reforma gregoriana, en el siglo XIV, supondrá una reestructuración de los cabildos mediante la que quedarán separadas la estructura secular, que constituirá el consejo de cooperadores de los obispos, de la estructura regular, gobernada por modelos herederos de la Regla de San Agustín.

Será a partir de los siglos XI y XII cuando los cabildos catedralicios se verán ya plenamente constituidos. Su influencia irá in crescendo hasta llegar a convertirse en crucial para que un obispado sea considerado canónicamente erigido y completo.

En el caso concreto de la península, el origen de los cabildos tuvo lugar en los tiempos de la restauración de la sede tras la dominación musulmana¹⁶⁴.

Una corporación de clérigos beneficiados¹⁶⁵ constituían los cabildos catedralicios. Estos clérigos estaban “sólidamente incardinados en la estructura diocesana con personalidad jurídica plena cuyos miembros, no siempre presbíteros, estaban unidos por una tarea espiritual común, la celebración solemne del culto divino en el coro capitular de la catedral y por una comunidad temporal como era la administración y reparto de los bienes y rentas de la Mesa Capitular”¹⁶⁶.

Los canónigos debían ocuparse de las tareas correspondientes a su residencia y el servicio de su prebenda. Ello significa que debían asistir diariamente al coro para el rezo de las horas canónicas, a misa y otras celebraciones litúrgicas, contribuyendo así a la magnificencia del culto catedralicio. También debían participar en varios menesteres organizativos de la catedral y administración del patrimonio de la mesa capitular¹⁶⁷.

Los racioneros y medio racioneros tomarán parte en los oficios de coro, además colaborarán con los canónigos en materia de culto y administración catedralicia.

¹⁶⁴ García Valverde, M. L., “El archivo”, en *El Libro de la Catedral de Granada*, Vol. II, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada: 2005, p. 966.

¹⁶⁵ Partícipes de un beneficio eclesiástico.

¹⁶⁶ García Valverde, M. L., 2005, p. 966.

¹⁶⁷ En la página siguiente se harán las aclaraciones pertinentes acerca de los conceptos: “mesa capitular”, “racioneros” y “medio racioneros”.

También encontramos otro grupo que podríamos considerar “mutidisciplinar” en la estructura organizativa formado por capellanes, sacristanes, porteros, organista, mozos de coro, acólitos, letrados, médicos, etcétera¹⁶⁸.

El régimen organizativo de la catedral no distaba mucho del resto de catedrales españolas, mas las diferencias son relevantes pues atañen también al desarrollo su historia musical¹⁶⁹.

1.2.2 Patronato Real

La vinculación de los Reyes Católicos con la catedral es de una importancia vital, cuenta ésta con Patronato Real, por lo que la Iglesia de Granada tuvo una especial dependencia del Consejo de Castilla¹⁷⁰. El Patronato Real implica además que se hayan custodiado múltiples datos relativos a la historia de la música en los archivos de la catedral, del arzobispado y en el de Simancas¹⁷¹. La bula *Ortodoxae fidei* de 13 de diciembre de 1486, expedida en Roma¹⁷² por Inocencio VIII, otorgó el derecho de Patronazgo Real a Granada¹⁷³. Concedió a los Reyes Católicos “(...) poder conferido en catedrales, iglesias, monasterios, y prioratos conventuales en las islas Canarias, Reino de Granada y Puerto Real y derecho de presentación para canongías, prebendas y dignidades (...)”. En un principio, los reyes elegían a todos los componentes de cabildo catedralicio¹⁷⁴.

Así pues, los reyes hacían los nombramientos de oficios y beneficios eclesiásticos, reduciendo pues la competencia del arzobispo a los cargos pastorales. El proceso habitual para obtener un beneficio en la Iglesia de Granada implicaba en primer lugar sacar a concurso público la vacante, tras examinar a los candidatos se proponía una terna a la cámara de Castilla. Posteriormente la cámara llevaba a cabo el nombramiento que se expedía a través de real cédula para que en Granada se le otorgase la colación canónica. La cédula de nombramiento se encomendaba directamente al interesado¹⁷⁵.

La Iglesia Catedral Metropolitana estaba compuesta por diez dignidades: prelado, deán, arcediano de Granada, arcediano de Loja, arcediano de Alhama, maestrescuela, chantre, arcediano de Almuñécar, tesorero, abad de Santa Fe y prior¹⁷⁶.

Y a estas diez Dignidades se unieron diez Canongías, para mayor lustre dellas. Criò (el Cardenal Arzobispo de Toledo, don Pedro González de

¹⁶⁸ García Valverde, M. L., 2005, pp. 967-968.

¹⁶⁹ *Ídem*, p. 23.

¹⁷⁰ Marín López, R., *Los Libros de Reales Cédulas de la Curia Eclesiástica de Granada: estudios, regestras e índices*, Proyecto Sur de Ediciones, Granada: 1995, p. 8.

¹⁷¹ López-Calo, J., 1963, p. 23.

¹⁷² Como curiosidad añadiré la ligereza con que en ocasiones la Corona española se tomaba las ordenanzas venidas de Roma, como vemos en la cédula de 13 de marzo de 1543, Madrid. “Real provisión para que cualquier letras que vengan de Roma en derogación de lo concedido a los reyes y su real patronato, no se cumplan”. Sala A, Libro 1, fol. 79, 2 folios. Marín López, R., 1995, p. 52.

¹⁷³ López-Calo, J., 1963, pp. 23-24.

¹⁷⁴ Bermúdez de Pedraza, 1639, f. 172v. Ver también: Vega García-Ferrer, M^a J., 2005, p. 32.

¹⁷⁵ Marín López, R., 1995, pp. 8-9.

¹⁷⁶ Vega García-Ferrer, M^a J., 2005, p. 32.

*Mendoza) cincuenta Canónigos, y quarenta Racioneros, veinte Capellanes, y veinte acólitos, Arcipreste, un mayordomo de fábrica, otro del hospital, Sochantre, Organista, maestro de Gramática, Secretario, Pertiguero y perrero*¹⁷⁷.

En cuanto a los músicos que dependían del Real Patronato, el cabildo seleccionaba al considerado más capacitado. Adjuntaba un informe de sus méritos y era nombrado al rey, quien tras atender a la consideración del Real Consejo de la Cámara, lo presentaba al Prelado y Cabildo con una Real Cédula para que le fuera concedida la prebenda¹⁷⁸. Este tipo de procesos implica una maraña de documentación burocrática, pues muchos pasos habían de darse: el cabildo en temas de prebenda y demás requería consultar con el prelado para después solicitar autorización real; cabildo y prelado necesitaban permiso para poner o prorrogar edictos con el fin de convocar oposiciones a cantor, maestro de capilla y organista¹⁷⁹; las apelaciones de músicos ante el rey; la disconformidad de los canónigos con las votaciones del arzobispo presentada en la Corte, etcétera. Esta cantidad ingente de documentación ha llegado a nuestros días gracias al haber contado la catedral con el patronato real¹⁸⁰.

1.2.3 Economía

Aunque el cabildo y el arzobispo gozaban de mayor libertad en temas económicos que en el nombramiento de las prebendas¹⁸¹, los reyes ejercían cierto control sobre la economía. Los ingresos de la catedral se dividían en dos secciones: la “mesa capitular”¹⁸² y la “fábrica”, cada una de ellas contaba con un mayordomo al frente. Los fondos de la “mesa” iban dirigidos a las prebendas, de las que disponía el

¹⁷⁷ Bermúdez de Pedraza, 1639, 172v.

¹⁷⁸ López-Calo, J., 1963, p. 24.

¹⁷⁹ El principal acuerdo sobre una organización uniforme de los cabildos catedralicios se verificó en el Concilio de Coyanza, celebrado en 1055. López-Calo, J., *La música en las catedrales españolas*, ICCMU, Madrid: 2012, pp. 66-83. Ver También: García-Gallo de Diego, A., “El Concilio de Coyanza: contribución al estudio del Derecho Canónico español en la Alta Edad Media”, en *Anuario de historia del derecho español*, nº 20, Madrid: 1950, pp. 275-633; Martínez Díez, G., “García-Gallo y el Concilio de Coyanza. Una monografía ejemplar”, en *Cuadernos de Historia del Derecho*, Universidad Complutense de Madrid, nº 18, 2011, pp. 93-113.

¹⁸⁰ López-Calo, J., 1963, p. 24.

¹⁸¹ *Praebenda* es el participio de *praebere*: ofrecer, otorgar; por lo tanto “lo que se ofrece, lo que se otorga”. En castellano pasó a significar “la prebenda”, o sea, “el cargo”. Para quien la desempeñaba se fijó “prebendado”. *Portio*, porción o parte de la prebenda que se otorga a los “canónigos menores” o *portionarii*, en castellano “racioneros”, pues *portio* significó finalmente “ración”. Estos “racioneros” siempre formaron parte del entramado catedralicio, en numerosas catedrales pertenecían al Cabildo, con pleno derecho, en otras no ocurría así. Con el paso del tiempo vieron sesgadas muchas atribuciones y preeminencias, pero siempre estuvieron ataviados con el traje coral (diferente al de los canónigos), y gozaron de asiento en el coro. Sus raciones quedaron divididas en medias, con lo que pasaron a ser “medios racioneros”. Ello influyó notablemente en los músicos, pues muchos de ellos tales como el organista y el maestro de capilla, tenían esta categoría. Con el fin de que estos “medios racioneros” contasen con un salario suficiente para subsistir, los cabildos completaron esa “media ración” con asignaciones extra de “fábrica”. López-Calo, J., *La música en las catedrales españolas*, ICCMU, Madrid: 2012, pp. 79-80.

¹⁸² Hubo que dar un paso en la administración de las catedrales similar al que se dio con respecto a las “mesas” episcopal y canonical, se dividieron los réditos de las posesiones entre los que percibirían los canónigos y los racioneros, y los destinados al culto y al mantenimiento del edificio. Los primeros recibieron el nombre de la “mesa”, los segundos la “fábrica”. *Ídem*, p. 80.

cabildo. Se cobraban en relación a las asistencias a los oficios del coro. Las rentas de la “fábrica” se destinaban al culto de la catedral, en el que se incluyen los músicos “asalariados”, es decir, no racioneros. Disponían de un sueldo concretado por el cabildo y el propio músico, pero si incurrían en faltas de asistencias eran susceptibles de ser multados¹⁸³.

Según la bula de erección, la catedral de Granada se erigía como un centro muy rico¹⁸⁴. Sin embargo, La economía de la catedral no fue sustanciosa. El coro se verá reducido a siete dignidades, doce canónigos y doce racioneros en función de la bula de Clemente VII (1 de febrero de 1527)¹⁸⁵. Las rentas eran muy escasas. Analiza los motivos de ello J. López-Calo¹⁸⁶, entre ellos lo atribuye a la intencionalidad de Talavera impulsado por un elevado ideal de perfección evangélica. La humildad era un concepto que él respetaba con fervor, “tenía el corazón lejos de las riquezas”¹⁸⁷. Su modo de vida fue austero, sacrificado y humilde. Guardó a lo largo de su vida la regla de los jerónimos, donde la humildad era una premisa permanente. Respetaba la regla en el comer y en la austeridad de la decoración de su vivienda, su indumentaria era el hábito jerónimo, pardo y blanco¹⁸⁸.

No obstante, Hernando de Talavera a la vez que mostró esta austeridad propia de su razón de ser, aumentó las rentas de la Corona. Este incremento se inserta en el proyecto de la reina acerca de sanear la hacienda pública mediante la recuperación de los bienes enajenados durante reinados anteriores. Las Cortes de Castilla se reunirían en Toledo en 1480 con este fin. Entre otras cosas, se venían haciendo donaciones de ciudades y villas para comprar el beneplácito de personajes poderosos. Hernando de Talavera ordenó a estos beneficiarios presentar las escrituras de donación para ser examinadas cautelosamente. Algunas eran anuladas, otras reducidas y las que consideraba justas eran respetadas. Se suprimieron numerosas rentas de obispos, cortesanos y demás personas influyentes. Todo esto quedó fijado en el libro de declaratorias, que no llegó a concluirse hasta el 31 de diciembre de 1501. Se dice que además de dinero, Fray Hernando recuperó la seguridad de las fronteras al restituir ciudades y fortalezas enajenadas. Todo ello le supuso enorme enemistad con personalidades importantes¹⁸⁹.

¹⁸³ López-Calo, J., 1965, pp. 24-25.

¹⁸⁴ Como veremos con más detenimiento posteriormente: cincuenta canónigos, cuarenta racioneros, veinte capellanes, veinte acólitos, arcepebre, dos mayordomos, sochantre, organista, maestro de gramática, secretario, pertiguero, perrero. Ramos López, P., 1994, p. 97.

¹⁸⁵ *Ídem*, pp. 97-98.

¹⁸⁶ López-Calo, J., 1965, pp. 25-31.

¹⁸⁷ Antolínez de Burgos, A., *Historia Eclesiástica de Granada*, Universidad de Granada, p. 166. Ver también *Ídem*, pp. 153, 169, 175.

¹⁸⁸ Reyes Ruiz, M., “Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada”, en *Fray Hernando de Talavera. V Centenario (1507-2007)*, Arzobispado de Granada, Granada: 2008, pp. 38-39. Ver también: Martínez Medina, F. J.; Biersak, M., *Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada. Hombre de Iglesia, Estado y Letras*, Universidad de Granada, Granada: 2011, pp. 76ss.

¹⁸⁹ Fernández, F., *Fray Hernando de Talavera. Confesor de los Reyes Católicos y primer Arzobispo de Granada*, Biblioteca Nueva, Madrid: 1942, pp. 71-77.

Otros factores influirían, tales como la devaluación de la moneda. El rey Fernando intentó solventar esta precariedad. Su embajador en Roma recibió la misión de lograr gracias del Papa para la catedral de Granada en 1507. Se propuso la reducción de prebendas, que permitiría aumentar los fondos destinados a la Mesa capitular. Lo lograría Carlos V el 1 de febrero de 1525¹⁹⁰.

Ante la prolongada escasez económica de la Mesa capitular, el cabildo solicita en 1517 al rey don Carlos la dotación de las misas solemnes, epístolas y evangelios, pero este problema no llega a subsanarse¹⁹¹. En 1520 la capilla de música se verá abocada a disolverse. Seises y cantores fueron despedidos, sin embargo, la capilla de música resurgió con la devaluación del maravedí. El cabildo logró que el rey Felipe II concediese un incremento de 50000 maravedíes por canongía el 1 de julio de 1592 en lugar de los 100000 solicitados¹⁹².

Finalmente la catedral de Granada se vio asemejada a las demás metropolitanas gracias al Concordato de 1851¹⁹³. A muchos sinsabores económicos se había enfrentado la música eclesiástica, como lo fueron las leyes desamortizadoras del ministro Mendizábal en 1835. Las capillas musicales fueron eliminadas a causa del decreto de una orden del gobierno en diciembre de 1842. El 6 de marzo de 1851 se firmó un Concordato entre la Santa Sede y el Gobierno español que permitió que las catedrales metropolitanas contasen con seis beneficiados músicos: maestro de capilla, organista, tiple, contralto, tenor y bajo. A partir de ese momento se concretaron en sucesivas órdenes las disposiciones del Concordato, lo que alivió la situación con un modesto resurgir de las capillas de música¹⁹⁴.

Las premisas de dicho Concordato se gestaron años atrás. El pueblo no se mostraba conforme con el diezmo, pues la única clase social obligada a pagarlo era el campesinado dado que es un tributo que recaía sobre la agricultura. Sin embargo, los beneficios espirituales estaban dirigidos a todos los estamentos sociales¹⁹⁵. Hay que tener en cuenta también el creciente desarrollo del espíritu liberal aproximadamente en la década de 1833-43. También encontraría oposición el tradicional tributo en el convencimiento de que las contribuciones al culto y al clero no deberían ser obligatorias, sino voluntarias, tal como se entiende que eran en los albores del cristianismo. Todo esto hizo posible que el diezmo fuera finalmente abolido en 1837. Concretamente el 24 de julio de 1837 se decretó una ley según la cual la Reina Gobernadora suprimía el diezmo. Con ello además se desamortizaron los bienes del clero secular y se creó una dotación económica para sostener culto y clero. Aunque habría que esperar a 1840 para la creación de un nuevo sistema de dotación eclesiástico. Con él la Iglesia tendría el derecho de poseer sus bienes sin necesidad de la autorización

¹⁹⁰ López-Calo, J., 1963, pp. 28-29.

¹⁹¹ *Ídem*, p. 29.

¹⁹² *Ídem*, p. 30.

¹⁹³ *Ídem*.

¹⁹⁴ Martín Moreno A., 2005, p. 837.

¹⁹⁵ García Valverde, M. L.; *Los problemas económicos de la Iglesia en el siglo XIX. El Clero parroquial de Granada (1840—1900)*, Universidad de Granada, Granada: 1983, pp. 223ss.

del gobierno. La Iglesia seguiría contando con los derechos de Estola y pie de Altar, las Primicias y un nuevo impuesto, el del cuatro por ciento, sobre los productos agrícolas.

Con el fin de llevar a cabo este nuevo sistema se crearon unas Juntas Diocesanas de dotación de culto y clero ligadas a una Suprema erigida en Madrid. El 26 de agosto de 1840 se constituyó la Junta Diocesana del arzobispado de Granada¹⁹⁶.

En lo que a administración se refiere, la Junta se vio ante varias contrariedades, entre ellas la de encontrarse con la renuncia de los antiguos administradores. Debido a esto no pudo aprovechar las estructuras de la recaudación del diezmo. Por este motivo la Junta tuvo que acudir al nombramiento de párrocos o a otorgarles el poder de elegir a quien pudiera desempeñar el cargo. Sería un camino arduo, pues se toparon con numerosos problemas: la oposición de los administradores y sobresalientes a realizar el acarreo del trigo y la cebada por el mismo salario que en años previos, la negativa ante el cuatro por ciento pues recordaba en demasía al antiguo diezmo, y un largo etcétera.

El arriendo también resultó ser un fracaso, entre otras cosas debido a la tardanza de la Junta en resolver los problemas, lo que conllevaba la continua prórroga en la presentación de las subastas y con ello el hastío y la consecuente negativa de los arrendadores.

El ajuste alzado también se encontró con la oposición de los contribuyentes, sin embargo con él se consiguió un 77% de la total recaudación.

Consabido el nimio resultado del cuatro por ciento y primicia, el Estado optaría por renovar las estructuras económicas eclesiales. Fruto de ello fue el nuevo impuesto conocido como Contribución general de culto y clero, creado bajo el Real Decreto de 14 de agosto de 1841. Pero nuevamente se vieron ante la negativa de la clase trabajadora. Alejandro Mon propondría un proyecto de ley con el fin de elaborar un nuevo presupuesto en 1845¹⁹⁷. En ella se apoyarán las bases del Concordato de 1851. Se inicia una etapa nueva que supondrá una transformación de la Iglesia. A partir de mencionado año se sentarán las bases en las que se fundamentará el presupuesto eclesiástico, que si bien sería insuficiente en el futuro. El presupuesto permaneció uniforme de 1876 a 1900, ello supuso un empobrecimiento progresivo del clero. No ayudarán circunstancias políticas al menos a partir de 1840, como la Revolución de 1868 y la Constitución del año siguiente. Los gobernantes consideraron que se debía supeditar el pago de sus dotaciones al juramento de la Constitución. El clero se negó a jurarla y vio retirar sus dotaciones desde 1871 hasta 1875. La Restauración, en 1875, restituiría el seguro recibo de las asignaciones establecidas, pese a seguir siendo insuficientes¹⁹⁸. Promovió un importante desnivel entre la situación económica del alto y bajo clero, tal vez similar al existente entre las clases dirigentes del país con respecto a las trabajadoras¹⁹⁹. Si bien

¹⁹⁶ Aunque la actividad quedó interrumpida en septiembre, se retomó el 9 de diciembre del mismo año.

¹⁹⁷ Comín, F.; Martín Aceña, P.; Vallejo, R.; *La hacienda por sus ministros. Etapa liberal de 1845 a 1899*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza: 2006, p. 65.

¹⁹⁸ García Valverde, M. L., 1983, pp. 234-235.

¹⁹⁹ *Ídem*, p. 232.

el pueblo no mostraba buena aceptación hacia el empréstito, al contrario ocurría frente al donativo voluntario. Además de ello, el Sumo Pontífice contaría con los donativos periódicos a través de las “Juntas Diocesanas del Dinero de San Pedro”, que a partir de 1871 se propondría crear bases rígidas para asentarlas. A partir de entonces, en Granada concretamente desde 1879, se inició el envío sistemático de los donativos, que en un 68% serán entregados por el clero granadino²⁰⁰.

Además de las ayudas destinadas a los Pontífices, la Iglesia contribuyó con el Estado español, destacando su colaboración en el empréstito de 1896 para salvar las provincias de ultramar, aunque en realidad la ayuda de la Iglesia fue sólo de un 9%. Lo destacable fue el esfuerzo particular a nivel corporativo e individual. Pero si comparamos la diócesis granadina con los demás arzobispados, su participación fue muy notable²⁰¹.

Como vemos, por regla general la Catedral de Granada sufrió una notoria precariedad que arrastraría con ciertos altibajos desde tiempos del primer arzobispo. Probablemente, como apuntábamos con anterioridad, la austeridad económica²⁰² impulsada por Hernando de Talavera para mostrar en Granada ejemplaridad, influyó en la *Bula de Erección* del cardenal Mendoza al otorgar rentas bajas a la catedral y a sus miembros²⁰³ en comparación con otras catedrales²⁰⁴.

Podemos citar varios ejemplos al respecto en el transcurrir de los siglos que nos ocupan.

Citemos como ejemplo al sochantre Hernando de la Cueva (1523-1562)²⁰⁵. Hemos de tener en cuenta que las retribuciones de los sochantres eran mucho más exiguas que las de los chantres, como veremos. Pese a ejercer su función durante casi cuarenta años, vivió en la pobreza. El cabildo dio cuenta de ello²⁰⁶.

En tiempos de Luis de Aranda²⁰⁷ seguimos siendo testigos de la precariedad del sueldo de los maestros de capilla de la Catedral de Granada²⁰⁸. Pilar Ramos²⁰⁹ expone que un cantor²¹⁰ falleció sumido en la pobreza, endeudado con el cabildo. Su fiador era

²⁰⁰ *Ídem*, p. 233.

²⁰¹ *Ídem*, pp. 233-234.

²⁰² Münzer, Bermúdez de Pedraza y Henríquez de Jorquera entre otros presentan datos concretos al respecto. Ver: Vega García-Ferrer, M. J., *La música en los conventos femeninos de Granada*, 2005, pp. 44-45.

²⁰³ Como veremos posteriormente, se erigieron 10 dignidades, 50 canonjías, 40 raciones, 20 capellanías y 20 plazas para clérigos y acólitos.

²⁰⁴ Martín Moreno, A., “Cinco siglos de historia musical”, en *El libro de la Catedral de Granada*”, Vol. II, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada: 2005, p. 816.

²⁰⁵ López Calo, J., 1963, p. 56.

²⁰⁶ Cab. de 27 de agosto de 1562. Act. Capit. t. 4º, f. 173v.

²⁰⁷ Elegido maestro de capilla de la Catedral de Granada en 1592.

²⁰⁸ Martín Moreno, A., 2005, p. 825.

²⁰⁹ Ramos López, P., *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, Vol. I, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 1994, pp. 175-176.

²¹⁰ El contralto Diego de Ojeda, debía nueve o diez fanegas de trigo. (A. C. C. G., 9-1-1601, t. 9, f. 264 v.).

el mismo Luis de Aranda, quien tampoco gozaba de posibles para afrontar la deuda. Posteriormente, el cabildo se mostraría preocupado por el cuidado de los seises y particularmente por la situación de pobreza de dos sobrinos de Aranda tiempo después de la muerte de éste²¹¹.

Otro ejemplo es la penosa situación que se experimentó en 1639. Observamos un claro empeoramiento económico con respecto al salario fijado cuando el colegio gestado por fray Hernando fue erigido canónicamente por el cardenal arzobispo de Toledo, retribuciones que leemos en el acta capitular del día 1 de mayo de 1527. Bermúdez de Pedraza comenta:

Son al presente treinta colegiales, diez sacerdotes capellanes de coro, y veinte mancebos que sirven al coro y al Altar. Acrecentados por acto capitular de veintiocho de Julio de mil quinientos y veintiocho, que les añadió para çapatos con ellos. Y los Arçobispos piadosos les han dado aguinaldo las Pasquas. Cursan y se gradúan en la Universidad²¹².

Según Henríquez de Jorquera, dada la situación los colegiales se vieron en la necesidad de buscar otras fuentes de ingresos²¹³.

Otra muestra de la mencionada precariedad gira en torno a la figura del ayudante de maestro. Ésta se creó en tiempos de Rafael Salguero García²¹⁴. Este nuevo auxiliar (temporero del maestro de capilla) propuesto por el *chantre* debía cuidar de la vigilancia de los seises y de su instrucción rudimentaria, ayudar al maestro en la restauración y clasificación de las obras musicales del archivo, formación de inventarios y reforma del libro de gobierno de los seises conforme a las nuevas disposiciones litúrgicas. Sin embargo, esta figura no logró consolidarse debido a la falta de recursos económicos²¹⁵.

También como consecuencia de la escasez monetaria de la catedral, el nombramiento de un nuevo maestro de capilla se postergó hasta diecisiete años, tras el fallecimiento de Valentín Ruiz Aznar en 1972, hasta el nombramiento de Ángel Peinado Peinado en 1989²¹⁶.

Sin embargo, en ocasiones se lograría incentivar la música pese a la precariedad. Muestra de ello es la práctica de la música orquestal como parte integrante de las músicas catedralicias en general pese a su elevado coste a lo largo del siglo XIX, haciendo frente pues a la escasez de medios derivada de las políticas desamortizadoras²¹⁷.

Así pues vemos que aún tras el Concordato de 1851 habría de hacer esfuerzos el cabildo para resolver el aletargado problema económico. Uno de ellos fue la propuesta

²¹¹ (A. C. C. G., 27-4-1627, t. 11, f. 507v). Ramos López, P., 1994, p. 175.

²¹² Ver: Vega García-Ferrer, M. J., *La música en los conventos femeninos de Granada*, 2005, p. 45.

²¹³ *Ídem*.

²¹⁴ Nombrado maestro de capilla de la Catedral de Granada el 13 de abril de 1916.

²¹⁵ Martín Moreno, 2005, pp. 847.

²¹⁶ *Ídem*, p. 851.

²¹⁷ *Ídem*, p. 844.

de unificación de la capilla real con la catedral, recurso con el que estaría vinculada la música. Supondría un respiro económico el poder fusionar ambas capillas de música, pero los capellanes de la capilla real mostraron una férrea oposición²¹⁸.

Este problema económico afectaría como hemos visto a las retribuciones de los músicos.

²¹⁸ López-Calo, 1963, p. 31.

1.3 La música en la catedral

1.3.1 Cuando las funciones catedralicias tenían como escenario la mezquita real de la Alhambra imperaba el rito jeronimiano. Respondía a una organización simple en la que los “beneficiados” (canónigos, racioneros y capellanes) junto a los mozos de coro cantaban el oficio divino y oficiaban la misa²¹⁹.

Añado los textos al respecto seleccionados por J. López-Calo²²⁰:

Las costumbres y ceremonias de la iglesia y coro (las organizó Fray Hernando de Talavera) como se usaba en la Orden de San Jerónimo, por ser (excepto el canto, que es de la Iglesia de Toledo) lo más parecido a la Iglesia Romana; y desde entonces hasta hoy se guarda y conserva en aquella Iglesia con tanta puntualidad, que podemos ya nosotros (los Jerónimos) ir a deprender dello y verse allí en aquel traslado mejor que en su original la majestad y reverencia con que en los tiempos se trataban en esta religión las cosas del culto divino, que aunque agora se hace bien, no llega a lo primero.

(...) No se olvidó (Talavera) por eso (por haberse trasladado a vivir a la ciudad) de su Iglesia y coro: dexó en su lugar dos religiosos de nuestro Orden, para que como rectores y maestros fuese plantando y conservando todo lo que era menester en el oficio divino; cuando él estaba presente, ninguna necesidad había de otro maestro, porque lo era él grande en todo cuanto era menester, y no se desdeñaba de ser arzobispo y cantor, como ni David...

Somos sabedores de que la música considerada «cultura» se producía en dos centros bien determinados: las catedrales (y con ello la Iglesia en suma) y los palacios nobiliarios, debido a que allí se podía proveer de la infraestructura profesional necesaria. La organización de la música cristiana religiosa debió estar tan bien definida en el siglo XV como lo estaría posteriormente, mas será en documentos del siglo XVI, como los estatutos catedralicios, los que den testimonio de ello²²¹.

Consolidada la llamada “Reconquista” y establecidas las diversas catedrales, el incremento económico impulsado por ésta y por el descubrimiento de América conllevará un notable crecimiento de la música religiosa, que conllevará ser la causa de una floreciente escuela musical andaluza²²². Dicho esplendor será extensible a todo el imperio de Carlos V, durante el que la escuela de música española gestada con el impulso que le dieron los Reyes Católicos con sus capillas musicales, logrará sus

²¹⁹ *Ídem*, p. 32.

²²⁰ *Ídem*. Texto de: Fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, parte 3ª, libro 2º, cap. 33; pp. 301ss.

²²¹ Martín Moreno, A., *Historia de la música andaluza*, Biblioteca de la cultura andaluza, Granada: 1985, p. 97.

²²² *Ídem*, p. 125. Sobre la escuela musical andaluza, ver: *Ídem*, pp. 127.

mayores cotas en el ámbito musical europeo. Incluso atenderemos a rivalidades entre las catedrales españolas, que se disputarán a los mejores maestros. De ahí que muchos de ellos hayan incluido en sus biografías cambios de destino, la movilidad era algo habitual, como veremos en varios maestros de capilla de la catedral de Granada²²³.

En general la catedral de Granada presenta una organización acorde con lo habitual en otras catedrales españolas, si bien algunas singularidades son deudoras de ser una institución que parte en 1492 con la aspiración de ser modelo en la nueva situación político religiosa²²⁴. La música catedralicia sería modelo de música religiosa. La catedral mantuvo relación no sólo puntual con los diversos conventos²²⁵. Tanto es así que los archivos conventuales guardan numerosas composiciones de varios maestros de capilla catedralicios. Incluso hay constancia de que la capilla de música de la catedral tomaba parte en las festividades de los conventos²²⁶.

No existe documento coetáneo que certifique la fecha en que se cantaron por primera vez en la nueva catedral los oficios divinos. No obstante, según la fecha de erección jurídica de la catedral (21 de mayo de ese año) y dado que queda constancia de que la reina Isabel asistió a los primeros oficios, quien continuó en Granada dos semanas después, debió acontecer en las dos últimas semanas de mayo de 1492²²⁷.

Los documentos contemporáneos coinciden en que era canto llano.

Con respecto a si se practicaba canto romano o canto toledano, la Erección a la hora de legislar el culto en coro y altar expone que “el Oficio Diuino se reze conforme al Romano, y el canto sea como el de Toledo”²²⁸. La hipótesis de J. López-Calo es que según esto, el canto que se practicaba en la catedral de Granada era el canto toledano a partir de 1492 y durante siglo y medio después. Si acudimos a otras fuentes propuestas por J. López-Calo, veremos uniformidad al respecto²²⁹: *Erección de las otras catedrales del reino de Granada –Almería, Málaga y Guadix (1492)*²³⁰; *Constituciones del Arzobispo de Ávalos (1530)*²³¹, *Fray José de Sigüenza (c. 1590)*²³²; *Pedraza (1638)*²³³.

²²³ *Ídem*, pp. 125-126.

²²⁴ Martín Moreno, A., 2005, p. 814.

²²⁵ Henríquez de Jorquera presenta una relación de 18 conventos de frailes y 19 de monjas. No hay constancia de que contasen con capillas musicales, con persona asalariado, probablemente los monjes y las monjas interpretaban la música. La mayoría de estos conventos poseían un órgano. El resto de las iglesias de Granada tenían órgano, y algunas iglesias cercanas a la catedral gozaban de plaza de organista. Ramos López, P., 1994, pp. 95-96.

²²⁶ Vega García-Ferrer, M. J., 2005, pp. 30-31.

²²⁷ López-Calo, 1963, p. 32.

²²⁸ Bermúdez de Pedraza, F., 1639, f. 172v.

²²⁹ López-Calo, 1963, p. 32.

²³⁰ *Institutio et jus patronatus ecclesiarum Regni Granatensis*. Arch. De Simancas, Patronato Real, 68-174, ff. 16 y 26.

²³¹ Constituciones del arzobispo Don Gaspar Dávalos, de 29 de abril de 1530, cap 2º, f. 171. Vide *supra*, p. 20, n. 50.

²³² Cf. *Supra*, p. 32, n. 19.

²³³ Bermúdez de Pedraza, F., 1638, 4ª parte, cap. 7º, f. 182v.

Cabe mencionar que una parte importante del repertorio mozárabe²³⁴ debió incluirse en el repertorio romano en notación musical diastemática²³⁵. Las formas musicales del canto mozárabe presentan analogías con las del canto romano. Podemos ver similitudes por ejemplo en lo referente al canto antifonal y responsorial. Y el canto mozárabe debió emplear canto silábico, neumático y melismático, como lo hace el canto gregoriano²³⁶.

Todo ello da origen a muchas cuestiones acerca de la originalidad de algunas obras. Podemos tomar como ejemplo la teoría propuesta por J. V. González Valle²³⁷, según la cual los modelos españoles para el “cantus passionis” difieren de la tradición de Roma debido a que pudieron ser interpretados en la liturgia mozárabe.

Sin embargo, en la casi totalidad de los cantorales de la catedral, en su mayoría anteriores a 1519, salvo melodías tradicionales en la península como *Pange lingua* o *Sacris Solemniis*, su contenido es gregoriano o romano²³⁸. Probablemente ello se deba a ignorar que el canto que entonces tenía lugar en Toledo no era el antiguo toledano, sino el romano o gregoriano. Según J. López-Calo, cuando se redactó la Erección aún no se había llevado a cabo la restauración de Cisneros del canto mozárabe²³⁹. Sin embargo, las *Constituciones* del arzobispo de Ávalos son posteriores a la mencionada reconstrucción y sigue apareciendo como canto “toledano”²⁴⁰. Y es que canto “toledano” no es sinónimo de canto “mozárabe”. Modo “toledano” se refiere al tono con el que eran recitadas las oraciones en los días solemnes. Difiere del modo romano en que este último, ante el punto, la coma o los dos puntos se descendía una tercera o una segunda, mientras que el modo toledano se recitaba por entero sobre la misma cuerda. Habla pues de fórmulas de recitación.

La capilla de música estaba formada tras las reformas de 1520 y 1557²⁴¹ fundamentalmente por el maestro de capilla, cuatro cantores racioneros, de cuatro a seis seises, dos organistas y un número indeterminado de cantores no racioneros y ministriles²⁴².

²³⁴ Celestino Vila de Foros, maestro de capilla de la catedral de Granada desde el 24 de octubre de 1878, mostró mucho interés por la música mozárabe e intentó llevar a cabo su transcripción a notación actual, mas sin mucho éxito. Martín Moreno, A., 2005, pp. 841-842. En la actualidad siguen investigándose vías de interpretación del canto mozárabe, una de las más recientes: Maessen, G., *Calculemus et cantemus, Towards a Reconstruction of mozarabic chant*, American Book Center, Amsterdam: 2005.

²³⁵ *Ídem*, pp. 817-818.

²³⁶ Randel, D. M.; Nadeau, N., “Mozarabic chant”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., Stanley Sadie ed., Londres, Macmillan: 1980.

²³⁷ Explica para ello divergencias como el empleo del centón o el carácter penitencial. González Valle, J. V., *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España. Estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del “cantus passionis” en las catedrales de Aragón y Castilla*, Monumentos de la Música Española, vol. XLIX, CSIC, Barcelona: 1992, p. 55-56.

²³⁸ Tampoco en los conventos granadinos se conservan muchas obras ligadas al repertorio mozárabe. Vega García-Ferrer. M. J., *La música en los conventos femeninos de clausura*, op. Cit., 2005, p. 174.

²³⁹ López-Calo.

²⁴⁰ Ramos López, P., 1994, p. 108.

²⁴¹ Reformas analizadas con más detalle por López-Calo, J., 1963, pp. 71-90.

²⁴² Ramos López, P., 1994, p. 98.

La reforma de 1520 supuso un agrio cambio en el panorama musical. Antes de 1520 no tenemos noticia de que existiera una “mayordomía” o administración de la fábrica, que surgirá ante la construcción de la nueva iglesia catedral. Previo a ello, el mayordomo de la Mesa capitular era quien administraba los ingresos de la fábrica. Entre otras consecuencias, los salarios de los cantores se vieron reducidos considerablemente, los seises fueron despedidos. Tal fue el perjuicio ocasionado a la capilla de música y al canto de órgano que optaron por rectificar lo acordado. Esta reorganización se ve plasmada en las normas establecidas en abril de 1524 para la asistencia del maestro de capilla. A partir de dicho año, la capilla disfrutó de un periodo de mayor serenidad.

Volveremos a encontrar una crisis de similar envergadura. Tras varios proyectos de reforma, encontramos el punto más álgido en un acuerdo capitular de 1551²⁴³, si bien, al igual que anteriormente, hubo que rectificar estas abrumadoras medidas. La situación no quedó resuelta hasta fines de 1557, cuando Santos de Aliseda se hizo cargo de la renovación de la capilla de música hasta concluir su forma definitiva²⁴⁴.

Esplendor y solemnidad eran las principales características del culto diario en la catedral de Granada desde sus orígenes. En general, los monarcas prestaron un considerable empeño en que la música religiosa fuera lo más digna posible y reflejara la pompa cortesana de la casa. Incluso en las cuentas y nóminas de las diversas secciones de palacio aparece siempre en primer lugar lo referido al personal de la capilla de música²⁴⁵. La concepción del coro y su servicio era suntuoso: 10 dignidades, 40 canónigos, 40 racioneros, 20 capellanes, 20 acólitos... Tal vez ese número nunca llegó a concluirse, no obstante el esmero por la perfección era muy notable²⁴⁶. Dan cuenta de ello fray José de Sigüenza²⁴⁷, Alonso Fernández de Madrid, el arzobispo don Pedro de Castro entre otros²⁴⁸. También según deja constar el cardenal Mendoza, vemos en sus letras dadas en la Alhambra el 21 de mayo de 1492, cuando se erigió el arzobispado de Granada y su catedral se concedió un importante lugar a la música, pues afirma que *el Organista (tendrá) diez mil maravedís: el qual podrá ser Canónigo o Racionero, y también podrá ser Capellán, si al Prelado le pareciere convenir: y los mismos oficios podrá tener el Sochantre*²⁴⁹.

²⁴³ Cab. de 27 de diciembre de 1551. *Ibid.*, f. 111v.

²⁴⁴ López Calo, J., 1963, pp. 71-85.

²⁴⁵ Anglés, H., *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Instituto Español de Musicología, C.S.I.C., Barcelona: 1960, p. 50.

²⁴⁶ *Ídem*, p. 40.

²⁴⁷ Sigüenza (de), fray J., *Historia de la Orden de San Jerónimo*, parte 3ª, libro 2º, cap. 33, pp. 131ss.

²⁴⁸ Ver: López-Calo, J., 1963, pp. 40-41.

²⁴⁹ Valladar, F. de P., *Apuntes para la “Historia de la música en Granada” desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, Tipografía comercial, Granada: 1922, p. 31. Existe una versión digital de la fuente citada: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1039251>

Posteriormente la Bula de Clemente VII, del 1 de enero de 1527, y según vemos en la Cédula de Carlos V, de 10 de diciembre de 1528, influirá en la reducción del Cabildo. Estas cifras variarán más tarde hasta el concordato de 1581²⁵⁰.

Para otorgar una mayor solemnidad al canto gregoriano se recurre a prolongar su duración. En los oficios catedralicios de las catedrales española en el siglo XVI, el alargamiento de su duración es muy notable.

El armazón musical de la catedral de Granada permanecerá prácticamente inmutable hasta las desamortizaciones del primer tercio del siglo XIX²⁵¹.

De la Consueta se deduce que la catedral de Granada siempre contó con cantores a su servicio²⁵². También en este documento podemos apreciar la mención a varios tipos de canto: “en tono”; “canto”; “fabordón”, “canto de órgano”.

Este último no se presta a mayores confusiones, es referido a la polifonía. “En tono” es empleada para los días menos importantes. “Canto” ofrece más dudas, pero debe referirse al canto gregoriano, según deduce Pilar López Ramos²⁵³ del capítulo 9 de la Consueta. El término “canto” se utilizaba para referirse al canto gregoriano, contrariamente a la expresión “decir en tono”, que alude a la mera recitación. “Fabordón” corresponde a una polifonía improvisada sobre el canto gregoriano mediante consonancias, que otorgaba una mayor solemnidad al culto²⁵⁴.

A los cantores correspondía cantar a fabordón, no así al coro de canto llano, compuesto por todos los miembros de la catedral y dirigidos por el sochantre, según queda fijado en la Consueta. El coro cantaba canto llano, la capilla de música cantaba el «canto de órgano» o polifonía²⁵⁵. Como veremos, el coro de canto llano estaba dirigido por el sochantre. El maestro de capilla regía el canto de órgano, no tenía competencia sobre el coro de canto llano. De hecho, el término “coro” sólo se empleaba para referirse al canto llano, no a los cantores de la capilla de música²⁵⁶. El coro surgió con la catedral, la capilla de música como ya mencionamos nacería después y, en varias ocasiones, estuvo compuesta por seglares que actuaban de forma esporádica²⁵⁷. En el menester de desempeñar las distintas formas de canto, el capítulo 31 de la consueta expone que los prelados dispusieron que de los capellanes hubiese algunos de canto llano y contrapunto²⁵⁸.

²⁵⁰ Puede consultarse la lista de los 24 capitulares, 20 beneficiados o capellanes asistentes, con sus respectivas dotaciones en: *Guía eclesiástica del arzobispado de Granada: 1885*, Ventura de Sabatel, Granada: 1885, pp. 7-9. Existe una versión digital de la fuente citada: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=7631>

²⁵¹ Martín Moreno, A., 2005, p. 830.

²⁵² López Ramos, P., 1994, p. 100.

²⁵³ *Ídem*, p. 101.

²⁵⁴ *Ídem*, p. 102.

²⁵⁵ Sólo a mediados del siglo XVI hay constancia de auténtica polifonía, a partir del magisterio de Santos de Aliseda. Vega García-Ferrer, M. J., 2005, p.37.

²⁵⁶ Ramos López, M. J., 1994, p. 107.

²⁵⁷ Vega García-Ferrer, M. J., *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada*, p. 37.

²⁵⁸ Valladar, F. de P., 1922, p. 32.

La Consueta y el Oficio del Sochantre exponen el tiempo que se dedicaba en la Catedral de Granada en las Horas y en los días.

El Reglamento del Oficio del Sochantre es un documento que data de 1537, dirigido, como su nombre indica, al mismo²⁵⁹. Suponía una manera de tener al alcance un resumen de sus obligaciones, especificadas en la Consueta. No muestra innovación con respecto a ésta, sino que presenta lo aparecido en ella con el objeto de mantener esa práctica como venía siendo habitual²⁶⁰. En el apartado “funciones de los sochantres”, del Reglamento del Oficio del Sochantre, muestra la duración de los oficios de Semana Santa, los de días dobles mayores, etcétera²⁶¹.

La Consueta y el Oficio determinan el tiempo que ha de dedicarse a cada “hora”²⁶². Allí se especifica que durante los primeros decenios del siglo XVI en la catedral de Granada, el oficio más breve contaba con cinco horas, los de seis horas eran habituales y los había de más de siete.

En sus inicios la catedral disponía de un maestro de capilla, un sochantre, un chantre y un organista²⁶³. El responsable último del buen funcionamiento de la vida musical es el maestro de capilla. Durante la primera mitad del siglo XVI era cantor y maestro, a partir de la segunda mitad será también compositor²⁶⁴.

Con respecto a los demás cargos y práctica musical, nos ceñiremos a la música vocal.

En la Erección consta que el coro estaba formado por los *beneficiados*. Con ello se refiere a canónigos, racioneros y capellanes, con la colaboración de mozos de coro.

En torno a 1519 el cantor se identificó con el cargo de capellán. Ello logró que los capellanes fueran estimados como ayudantes de la catedral²⁶⁵.

Según la Consueta, el chantre se encargaba de:

Enmendar, corregir y ordenar aquellas cosas que pertenecen al canto en el Coro, y en cualquier otra parte, y procurar que los que no saben canto llano, lo aprendan, y que con tiempo prevengan las cosas que han de cantar. Y para que puedan hacer esto con mayor comodidad, queremos que tenga un Sochantre, el cual enseñe a cantar a los mozos del Coro (clerizones que se dicen seises) y a los otros que quisiesen aprender, y este Sochantre tenga

²⁵⁹ Sabemos de la existencia de una Tabla que hoy no conservamos. Se hace referencia a ella en el Oficio. La que hoy encontramos en una de las paredes de la sacristía responde a una restauración que data del siglo XVIII. No obstante, los datos fundamentales están presentes en el mencionado Oficio del Sochantre. Vega García-Ferrer, M. J., *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada*, p. 40.

²⁶⁰ *Ídem*.

²⁶¹ López Ramos, P., 1994, p. 101.

²⁶² Consueta, capítulo 9, ff. 8v-9r. Oficio del Sochantre: Arch. Cat. Leg. 1-23-24. Ver el esquema que sobre la duración presenta: López-Calo, J., 1963, pp. 42-43.

²⁶³ Vega García-Ferrer, M. J., *La música en los conventos femeninos de Granada*, 2005, p. 32.

²⁶⁴ Martín Moreno, A., 1995, p. 127.

²⁶⁵ López-Calo, J., 1963, p. 49.

*obligación de comenzar el canto en el Coro, y en otras partes cuando estuviera ausente el Chantre*²⁶⁶.

El Chantre además de canónigo debía ser “dignidad”. El Sochantre podía ser canónigo, racionero o sencillamente capellán. Su nombramiento era responsabilidad del prelado, aunque posteriormente el cabildo asumió ese cometido y le hacía llegar su decisión al mencionado prelado²⁶⁷.

Según J. López-Calo, desde los primeros años el Chantre quedó como un cargo honorífico, pues la responsabilidad del coro de canto llano recayó en el Sochantre. Su afirmación se basa en que las fuentes no confirman que el Chantre desempeñara finalmente esta tarea. Así, este cargo sería meramente honorífico, el Sochantre era quien lo desempeñaba. Consta en la Consueta que el sochantre no debe faltar al coro aunque le suponga no decir misa durante las Horas²⁶⁸. Si se veía en la necesidad de ausentarse del coro, tenía la obligación de encomendar la tarea a un sustituto²⁶⁹.

Sin embargo, la imperiosa actividad del sochantre no se vio recompensada en términos monetarios ni honoríficos, como sí ocurrió con el chantre²⁷⁰.

Según el capítulo 29 del “Reglamento del sochantre”²⁷¹, una de sus funciones era “regir el canto llano y llevar el compás”. La asistencia al coro era observada con esmero, en caso de ausentarse se incurría en una falta digna de ser multada. Existía un presidente del coro, era el único que podía amonestar discretamente al sochantre si éste se excedía en la velocidad o en aletargamiento²⁷².

También debía entonar el canto llano cuando no se cantaba polifonía. En los días dobles entonan los cantores racioneros, es decir, los caperos. Para desempeñar esta tarea, el sochantre se situaba en medio del coro, vuelto hacia el facistol y el altar mayor²⁷³.

Otra de sus funciones consistía en enseñar canto llano. Debía ejercerla con el coro y con aquellos que estuvieran interesados, a quienes pese a no pertenecer a la Iglesia no les cobraba. Se entendía que se incluía este servicio en su salario. Esta normativa queda ceñida a los comienzos, pues ya en el siglo XVII se impartían estos conocimientos en el Colegio Eclesiástico, de ello hablaremos posteriormente.

²⁶⁶ Texto de la Consueta, seleccionado por Vega García-Ferrer, M. J., *La música en los conventos femeninos de Granada*, 2005, p. 33.

²⁶⁷ Martín Moreno, A., 2005, p. 818.

²⁶⁸ López Calo, J., 1963, pp. 50-51.

²⁶⁹ *Ídem*, p. 52.

²⁷⁰ *Ídem*, p. 57.

²⁷¹ *Ídem*. P. 52.

²⁷² Ramos López, P. 1994, pp. 107-108.

²⁷³ Excepto para los salmos, en que se colocaba de espaldas al altar mayor y de cara al coro. El Magnificat, Benedictus y *Nunc dimittis* también eran entonados hacia el altar mayor. Ramos López, P., 1994, p. 109.

Otras funciones eran²⁷⁴:

“Hacer la tabla”, es decir, asignar a quien había de decir las antífonas y los versos de graduales y tractos, en los días que no se cantaba polifonía.

Cuidar de los libros del coro. Ello incluía guardarlos, “enmendar con el chantre” y prepararlos ante cada oficio.

Cuidar del orden, compostura y silencio en el coro. En un acuerdo capitular de 1520 se le añadió la obligación de informar al cabildo del buen cumplimiento de los oficiales del coro.

Éstas no son todas sus funciones, aún hay más que podemos observar en las actas capitulares, como es la de “decir” las pasiones en Semana Santa.

Acudían a las fiestas con los músicos de capilla aquellos sochantres que también cantaban polifonía, a no ser que su compromiso con los oficios se lo impidiera.

El primer Sochantre del que tenemos constancia documental en la Catedral de Granada en el siglo XVI es Diego de Jofre. Debió ser canónigo, pues en algunos documentos precede su nombre el título “venerable”²⁷⁵. Se le relaciona con la escritura de los Libros de Coro. Trabaja según lo estipulado en la Erección. Sin embargo, su sucesor, Hernando de la Cueva²⁷⁶ (1523-1562) se regirá por lo concertado en la Consueta. Ello implica que no es racionero o canónigo, sino un cantor nombrado por el cabildo, que no por el prelado²⁷⁷.

En esta misma época se creó una nueva figura, la del ayudante del sochantre, dado el ingente trabajo del mismo²⁷⁸. El primero de ellos fue Luis de Ribera²⁷⁹.

Pese a la gran labor musical y a la alta valoración de la misma, el sochantre y el maestro de capilla se verán postergados a la categoría de preceptores del cabildo²⁸⁰.

Tras el fallecimiento de Hernando de la Cueva, se convocaron las primeras oposiciones para cubrir su plaza, que logró Juan de Segura (1562-1587). A finales del siglo XVI y principios del siguiente encontramos a Pedro Pérez Tenllado como sochantre²⁸¹. Como ayudantes del sochantre en el siglo XVI encontramos a Juan López, nombrado sustituto del sochantre en 1561 por el arzobispo²⁸²; y a Alonso de Navarrete, recibido el 12 de agosto de 1581 como sustituto del sochantre²⁸³.

²⁷⁴ Ver López Calo, J., 1963, pp. 51-54; Ramos López, P., 1994, pp. 109-110.

²⁷⁵ López Calo, J., 1963, p. 54.

²⁷⁶ Fue fundamental en la reorganización de la capilla de música entre 1523 y 1530. Escribió libros de órgano.

²⁷⁷ Martín Moreno, A., 2005, p. 819.

²⁷⁸ López Calo, J., 1963, p. 56.

²⁷⁹ Martín Moreno, A., 2005, p. 819.

²⁸⁰ López Calo, J., 1963, p. 57.

²⁸¹ *Ídem*, pp. 819-820.

²⁸² López Calo, J., 1963, p. 59.

²⁸³ *Ídem*, pp.-63.

Durante la primera mitad del siglo XVII encontramos a los sochantres²⁸⁴:

Pedro Pérez Tenllado (1599-1605)

Juan de Sosa (1606-1607)

Juan Coronado (1608-¿1610?)

Huerta (1611-1626)

José Soriano (1627)

Fernando de Zafra (1621-+1650)

Ayudantes del sochantre durante la primera mitad del siglo XVI²⁸⁵:

Alonso de Navarrete (1581-1611)

Blas de Roa (1616-1619)

Fernando de Zafra²⁸⁶, (1621-1630)

Juan Martínez (1629-+1650)

Antonio Pérez (1630-¿1635?).

Hemos mencionado con anterioridad a los mozos de coro, también nombrados en los escritos catedralicios como “seises” y “cantorcicos”, rara vez como “niños” o “tiples”. Normalmente los documentos del siglo XV, y concretamente las actas capitulares, se refieren a los niños cantores como “mozos de coro”, dice H. González Barrionuevo²⁸⁷.

Esta acepción la mayoría de las veces ha de interpretarse atendiendo a su contexto, pues puede albergar doble significado. En unas ocasiones hacer referencia a los niños cantores, y en otras a los acólitos y a aquellos que sirven en el altar; denominados también en Burgos “beneficiados pequeños”, en Málaga “grandes”. Desde el siglo XVI se denominará además “seises” a los niños cantores. Sin embargo, Granada es una excepción, pues la consuetud distingue entre “mozos de coro” y “acólitos”, siendo los primeros “mozos o clerizones que se dicen seises”²⁸⁸. Así pues, en la Catedral de

²⁸⁴ Sólo son mencionados en este trabajo, para una mayor información, remitimos a: Ramos López, P., 1994, pp. 111-113.

²⁸⁵ *Ídem*, pp. 113-115.

²⁸⁶ Quien como vimos llegaría a ser sochantre.

²⁸⁷ González Barrionuevo, H., *Los seises de Sevilla*, Editorial Castillejo, Sevilla: 1992, p. 30.

²⁸⁸ Consuetud, capítulo 40, ff. 41v-42v. *Ídem*, pp. 30-31.

Granada los clerizones, que se dicen seises²⁸⁹, estaban claramente diferenciados de los mozos de coro o acólitos²⁹⁰.

Los niños toman parte en la litúrgico-musical desde antiguo, tenemos noticias de ello por ejemplo en los siglos VII-VIII, a través de los *Ordines Romani* I-III (Migne, *Patrología latina*, LXXVIII, col. 940 ss.)²⁹¹.

Un gran impulso para la inclusión de niños cantores en la música catedralicia fue la fundación en el siglo XVI del colegio de niños cantoricos para la Capilla Real. El número habitual de niños era 6, al igual que su permanencia en el servicio de las capillas de música debía ser de seis años, de ahí deriva el nombre de “seise”²⁹².

En nuestro caso, la consuetud específica que eran de cuatro a seis muchachos. En el momento de la reforma de la capilla de música, 1520, eran cuatro. Se añadiría otro seise en enero de 1532, según las cuentas de fábrica²⁹³. Antes de 1535 parece que pudieron ser finalmente seis²⁹⁴. En cualquier caso, resulta complicado conocer el número exacto de seises, pues sabemos de su marcha pero no concreta su entrada, con lo que desconocemos si sirvieron los seis años estipulados²⁹⁵.

Según la Consuetud, la única función de los seises era cantar. Sin embargo, como advierte P. Ramos López²⁹⁶, hay constancia de que en la fiesta de “calificación de las reliquias del Sacro Monte” los seises bailaron, de lo que se deduce que formaba parte de su cometido. Cabe la posibilidad de que en Granada los seises se vincularan principalmente al canto de la polifonía, quedando relegada su actividad de danzantes a pocos años, en el día del Corpus por ejemplo las llevaban a cabo danzantes profesionales²⁹⁷. Según comenta P. Bertos Herrera, este dato “nos ha sido comunicado directamente por el P. D. José López Calo S. J.”. Además no ofrece nota bibliográfica, por lo que este dato parece haber sido aportado a título personal. P. Ramos López a su vez explica que pese a que J. López Calo no trabaja concretamente acerca del baile de los seises en su investigación *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, muestra un acta en la que menciona el baile de los seises, aunque sin especificar en qué libro o página podemos encontrarlo²⁹⁸.

La presencia de los seises en la Catedral de Granada debió remontarse a la aparición de los cantores. Parece que existió el “colegio de seises”, que surgió paulatinamente antes a 1527²⁹⁹. Según J. López Calo³⁰⁰ los libramientos de los seises no

²⁸⁹ Valladar, F. de P., 1922, p. 33.

²⁹⁰ Ramos López, P., 1994, p. 117.

²⁹¹ Casares Rodicio, E., *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid: 1999, p. 729.

²⁹² *Ídem*, p. 730.

²⁹³ Cuentas de fábrica. Libranzas de salarios de cantores. Arch. Cat. Leg. 5-160.

²⁹⁴ López Calo, J., 1963, p. 140.

²⁹⁵ Ramos López, P., 1994, pp. 120-123.

²⁹⁶ *Ídem*, p. 115.

²⁹⁷ Bertos Herrera, 1988, p. 21.

²⁹⁸ Tal vez P. Ramos López se refiera a López Calo, J., 1963, p. 144.

²⁹⁹ *Ídem*, p. 23.

surgen hasta 1527 en las cuentas de fábrica³⁰¹. A partir de entonces aparecerán regularmente.

Otro dato concreto que arroja luz a la existencia de los seises es el que los vincula al maestro de capilla Luis de Can de Roa. Cuando en 1535 entró este nuevo maestro de capilla, sabemos que debía encargarse de la educación y del bienestar de los seises. Desde entonces los seises vivían en la casa del maestro, al mismo tiempo del cabildo. A partir de 1634 se nombraría a un canónigo como “comisario de los seises”, que debía velar por que los seises gozaran de sus derechos. Tal vez por ello tengamos menos datos sobre los seises, pues éstos dirigirían sus peticiones a este canónigo y no constaría en las actas³⁰².

En cuanto al salario se refiere, los seises no recibían un salario propiamente dicho, sino que la catedral asumía sus gastos. La catedral además se responsabilizaba de su educación a través del maestro de capilla³⁰³. En un principio la cuantía era suficiente, más sabemos que posteriormente decreció el valor del maravedí. Los progresivos aumentos no supusieron gran sustento³⁰⁴. Como ocurría con los cantores adultos, los seises recibían ayudas de costa por su labor en Navidades, Semana Santa y Corpus. En ocasiones únicamente el seise que había despuntado³⁰⁵.

En cuanto a la vestimenta, parece que no llegaron a ser tan sobrios como los toledanos ni tan lujosos como los sevillanos³⁰⁶. Aportan descripciones concretas como la consuetud, al indicar el pago por parte de la cuenta de fábrica de hopas de paño y bonetes colorados. También la renta ofrecida por el cardenal Cisneros para que cada 18 de diciembre su indumentaria fuera completada con “lobas y bonetes de frisa colorada”, en recuerdo de su llegada a Granada como nuevo arzobispo. Contamos además con descripciones de la vestimenta en determinadas celebraciones, como la del 30 de abril de 1600, para celebrar que las reliquias del Sacro Monte habían sido declaradas auténticas por el Sínodo³⁰⁷. O para la festividad del Corpus, indumentaria que además se especifica que no es fija³⁰⁸.

³⁰⁰ López Calo, J., 1963, p. 139.

³⁰¹ Parece que los seises no fueron reasumidos en seguida. Tomemos por ejemplo que en el acta de nombramiento para maestro de capilla de Bartolomé Ramírez, el 20 de abril de 1524, no menciona a los seises. *Ídem*, p. 139.

³⁰² Ramos López, P., 1994, p. 117.

³⁰³ López Calo, J., 1963, p. 141.

³⁰⁴ *Ídem*, pp. 141-142.

³⁰⁵ Ramos López, P., 1994, p. 118.

³⁰⁶ Bertos Herrera, P. 1988, p. 53.

³⁰⁷ “El 30 de Abril de 1600, terminó sus sesiones el Sínodo que declaró auténticas las reliquias del Sacro Monte y describiendo la fiesta religiosa, dice así el autor del *Místico ramillete*:...«la música con la más solemne pompa de sus voces e instrumentos entonaron el *Te Deum*. ... parecía el templo una gloria, los seises, vestidos de preciosa tela de rica plata y con singular primor aderezados alternan en el Presbiterio del altar mayor con la música la danza y con la danza la representación en alabanza de los Santos (...). No sabíamos que nuestros seises hubieran vestido otros trajes que la encarnada hopa ni que hubieran bailado y representado en el altar mayor”. Valladar, F. de P., 1922, p. 40. Ver también: Heredia Barnuevo, Nicolás de, *Místico ramillete histórico, cronológico, panegírico, tejido de las tres fragrantés flores... Ambrosio de Granada, segundo Isidoro de Sevilla y segundo Ildefonso de España ; Synopsis*

Cabe mencionar que la vestimenta de los seises de la Catedral difiere de la de los seises de la Capilla Real. Sabemos que esta última fue independiente del cabildo de la Iglesia metropolitana, también en residencia de coro. Por ello la Capilla Real contaba con sus propios seises. El vestuario de los seises de la Capilla Real era más similar al de los seises de Toledo. Esta distinción permitía diferenciarlos por ejemplo en la participación en las festividades³⁰⁹.

Las actas capitulares no muestran detalles en torno al aprendizaje de los seises. Según P. Ramos López³¹⁰ las escasas noticias sobre su enseñanza se ciñen a las reproches a los maestros de capilla por su descuido en este menester, sobre todo circuncritas a los apartados ligados a los maestros Luis de Aranda y Diego de Pontac³¹¹.

La consuetud específica que el maestro de capilla les instruía sobre órgano y contrapunto. También se ocupaban del aprendizaje de las buenas costumbres, como se concreta refiriéndose a Luis de Aranda³¹²:

*“la obligación que tiene el maestro de capilla es gobernar y administrar a los seises, enseñándoles virtud, canto llano y canto de órgano y contrapunto y ceremonias”*³¹³.

Más adelante encontramos en el Archivo de la Catedral de Granada un documento del 19 de abril de 1785 que expone directrices para la educación de los seises y también de su sustento diario. Su enseñanza incluye al menos dos lecciones diarias de música, estudio y perfeccionamiento del canto, formación religiosa y aspectos encaminados a gozar de buenos modales³¹⁴. Es lógico pensar que en la educación de los niños se incluía la instrucción moral, más aún teniendo en cuenta que estaban a su cargo por entero, pues vivían con ellos. Es más, incluso en épocas posteriores los educadores de la catedral se preocuparán de la educación en torno al sentimiento religioso en los niños, orientado fundamentalmente a una correcta interpretación de los cantos como alabanza divina, como comentaré posteriormente.

La enseñanza musical de la que eran provistos estos niños era en algunos aspectos asombrosa para nuestros parámetros actuales. En poco tiempo lograban ser cantores profesionales, diestros en la interpretación del canto llano, de la música polifónica e incluso de la improvisación vocal del contrapunto³¹⁵.

chronologica y authentica de... Don Pedro de Castro Cabeza de Vaca y Quiñones..., Imprenta Real, Granada: 1741.

³⁰⁸ Ramos López, P., 1994, pp.118-119.

³⁰⁹ Bertos Herrera, P., 1988, p. 55.

³¹⁰ Ramos López, P., 1994, p. 118.

³¹¹ *Ídem*.

³¹² López Calo, J., 1963, p. 142.

³¹³ Cab. de 14 de mayo de 1619. Act. Capit. t. 11, f. 81v. V. *infra*, pp. 172ss.

³¹⁴ Bertos Herrera, P., 1988, pp. 35-37.

³¹⁵ Fiorentino, G., “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento”, en *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemáticas en el Renacimiento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Separata, 2014, p. 159.

Con respecto a su admisión, los seises eran sometidos a un examen por parte del maestro de capilla³¹⁶, en muchas ocasiones ante el cabildo, que consistía simplemente en cantar para valorar la calidad de la voz. Quien decidía finalmente sobre la valía del aspirante era el cabildo³¹⁷. No nos encontramos pues ante una convocatoria de oposición, ni ante el trámite burocrático que precisan las convocatorias de cantores y ministriles, tampoco se les exigía un expediente de limpieza de sangre³¹⁸. Los despidos no siempre están presentes en las actas dado que la ayuda de costa que recibían era casi siempre la misma³¹⁹, entre 3 y 6 ducados³²⁰.

Los seises debían cantar la voz de soprano del canto de órgano³²¹, es por ello que, como ya comentamos con anterioridad, debían estudiar canto de órgano y contrapunto. También debían cantar algunos versos del canto llano:

“Los cuales dicen en las horas mayores y menores los responsos breves, e los versetes a Prima y Sexta, y en la misa el verso del gradual y los sanctus y agnus cuando no hay canto de órgano, y en las vísperas y completas los versos del benedicamus Domino; son obligados dos de ellos de estar en el coro a las dichas horas para decir todo lo susodicho”³²².

Podemos tomar otros ejemplos además de la catedral y la capilla real de Granada. Encontraremos puntos en común en lo referente a la enseñanza. Podemos tomar el extracto de la escritura de fundación del Monasterio de las Descalzas Reales, de Madrid, capilla y obras pías, que facilitó la princesa de Portugal doña Juana, y las adiciones que hizo Felipe III. Lo encontramos en el Libro de la Iglesia nº3³²³, concretamente nos referimos al artículo 12, titulado *capellán mayor y nueve capellanes*. Extenderemos un poco la cita en aras de recabar información que también hemos manejado en nuestro trabajo acerca de la vestimenta y de la función del maestro de capilla:

Y para mejor servicio de la Iglia. y ayuda del facistol, queremos y mandamos que como agora ay quatro mozos de coro y de la sacristía y del servicio de la Iglia. se añadan otros dos que por todos sean seys sin el sacristán, los cuales el Mro. de Capilla ha de tener particular cuydado de su enseñanza y canto llano y canto de órgano y contrapunto, haciendo exercicio de ordinario de música donde se hallen los demás Capellanes músicos, a las horas y en el lugar que el Capellán mayor ordenare y se les

³¹⁶ Quien, según investigaciones como la de Artero, J., “Oposiciones al maestro de capilla en España”, en *Anuario Musical*, 1947, pp. 191-202, a su vez el maestro de había sido sometido a una oposición en la que la destreza musical era fundamental, como veremos posteriormente. Ver también: Fiorentino, G., “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento”, en *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemáticas en el Renacimiento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Separata, 2014, p. 159.

³¹⁷ López Calo, J., 1963, p. 143.

³¹⁸ Este expediente sí era exigido en otras catedrales, como la de Toledo. Ver: P. Ramos López, 1994, p. 120.

³¹⁹ *Ídem*.

³²⁰ López Calo, 1963, p. 144.

³²¹ *Ídem*, p. 143.

³²² Consueta, cap. 40, fol. 41v. Ver: López Calo, J., p. 144.

³²³ Libros de Iglesia, nº3, años 1600-1604. El extracto al que nos referimos es extenso, abarca los folios 196r-139v.

*dé en cada vn año cincuenta d. a cada vno vltra de las ropas con que han de andar y seruir en la dha. Iglia., del color moradas, coloradas o negras, como pareciere al Capellán mayor y abadesa, Mro. de Capilla y Organista. Y assimismo gouierne y rija el choro lleuando el compás y hazdº el ofº que suelen hazer los demás Mros. de Capilla, para lo qual se procure persona de haulidad, y si fuere posible, que tenga alguna voz (...)*³²⁴.

Sobre el extracto social al que pertenecía la familia de los seises, es complejo asegurarlo dado que las actas capitulares no hacen mención de la profesión de los progenitores, con la excepción del hijo del pertiguero de la catedral. También se sabe que en una ocasión se recibe a un seise de la catedral de Guadix. También sabemos al menos que tres de los seises eran hijos de asalariados de la catedral. Del resto sólo somos conocedores de las alusiones al origen humilde de las familias³²⁵. Sin embargo en los documentos de otras catedrales se hace referencia al origen noble de los seises, como es el caso de la catedral de Guadix³²⁶.

Cuando estos niños maduraban la voz, normalmente regresaban a sus casas con la ayuda de costa. Algunos querían continuar la carrera eclesiástica o musical, en cuyo caso el cabildo ofrecía ayuda para sufragar los gastos del estudio, bien consiguiéndoles una beca en el colegio eclesiástico o cantando en el coro, en este último caso se les conoce como “seise que sirve de cantor”³²⁷. Era bastante habitual que se procurara no perder a estos seises³²⁸, pues su preparación supuso un gasto considerable y fue bastante completa. El cabildo entendía que la educación de los seises era demasiado cara como para desaprovecharla dejándoles marchar y se hicieron esfuerzos para que continuaran su formación. Algunos llegaron a ser sochantres, como Fernando de Zafra³²⁹. De la preparación técnica de los niños habla A. Lozano³³⁰: “Raro era el infántico que saliera del colegio de infantes, que además de ser notable en el manejo de un instrumento, no conociera otros”.

La instrucción de estos menores será por lo general muy completa y se mantendrá a lo largo del tiempo. Ya en una época muy posterior, Pio XII hizo constar su deseo de que se creara una Schola Cantorum que cultivara el canto sagrado,

³²⁴ Álvarez Solar Quintes, M., “Panorama musical desde Felipe III a Carlos II”, en *Anuario Musical*, XII, 1957, pp. 171-172.

³²⁵ Ramos López, P., 1994, p. 122.

³²⁶ Tras la restauración de la diócesis en 1489, la catedral se fundará canónicamente mediante la bula del 21 de mayo de 1492, provista por Pedro González de Mendoza, cardenal arzobispo de Toledo, en virtud de las bulas de Inocencio VIII del 4 de agosto de 1486. Esta bula refleja las bases de la actividad musical en la catedral con la creación de la capilla de música. Pese a que la figura del maestro de capilla no es mencionada en la bula, de los siglos XV-XVIII tuvo a su cargo un grupo de cantores a los que hospedaba y educaba. Baena Herrera, J. M., *Escolanía “niños cantores” de la catedral de Guadix: 50 años de historia musical*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 2005, pp. 19-21.

³²⁷ López Calo, J., 1963, p. 144.

³²⁸ En referencia a seises que continuaron su formación, ver: Ramos López, P., 1994, pp. 124-126.

³²⁹ *Ídem*, p. 124.

³³⁰ Lozano, A., *La música religiosa, popular y dramática en Zaragoza*, Zaragoza, 1985. Ver: Casares Rodicio, 1999, p 730.

siguiendo las directrices del motu proprio, que estudiaremos más adelante³³¹. G. Roussel expuso en el III Congreso Internacional de Música Sagrada de París cómo debían abordar los maestros de la catedral la educación, que debía ser muy completa. Explicó la formación musical que les es necesaria, debían gozar de formación vocal, instrumental, canto gregoriano y polifonía. Además los niños han de recibir el entendimiento del sentido de lo sagrado, con todas las exigencias que ello comporta, es decir, dignidad en la actitud, preocupación por aspirar la perfección, la correcta interpretación de los cantos y con ello la importancia de la alabanza divina³³².

La capilla de música estaba constituida en los comienzos por un maestro de capilla, un coro de polifonía de doce a dieciséis personas (cuatro o cinco seises, nueve o diez cantores y un sochantre), cinco o seis ministriles y dos organistas³³³.

Llegados a este punto hemos de recordar que el director musical del coro era el sochantre e interpretaban exclusivamente canto llano. Su pago era derivado de las distribuciones cotidianas de las rentas de la mesa capitular.

El capítulo 31 de la consuetud parece haberse añadido posteriormente, pues abarca ya la figura del maestro de capilla pese a no constar en el índice³³⁴:

El maestro de Capilla es obligado a enseñar canto de órgano dentro de la Iglesia a todos los que quisiesen aprender, sin les llevar cosa alguna...Ha de tener cuidado de proveer con los Cantores lo que se ha de decir primero y que se venga a decir en el Choro. E quando se cante lleva el compás, y los cantores obedescen³³⁵.

En dos documentos vinculados a la catedral de Tarazona (de 1521 y 1528) exponen con claridad los deberes de los maestros de capilla, siete en total. Ya en la exposición del primer deber queda constancia de que era el mayor responsable del buen funcionamiento de la música: “Tomar las riendas y regular el canto llano, canto de órgano y contrapunto”. El último deber que aparece versa sobre lo mostrado en la cita anterior referida a la catedral de Granada, es decir, se les instaba a enseñar no sólo a los niños, si no a cualquier persona interesada³³⁶.

Como continúa diciendo el capítulo 31 de la Consuetud:

(...) y si alguno (de los cantores) le fuere desobediente, dícelo al presidente, para que le haga multar, y es bien penado, y el mismo maestro de capilla, si

³³¹ Roussel, G., “Le rôle exemplaire des maîtrises de cathédrale”, en *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en “La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957: Paris, p. 263.

³³² *Ídem*, p. 265.

³³³ Ramos López, P., 1994, p. 264.

³³⁴ Valladar, F. de P., 1922, p. 33.

³³⁵ *Ídem*.

³³⁶ Hardie, J., “Wanted, one *Maestro de Capilla*. A Sixteenth-Century Job Description”, en *Encomium Musicae. Essays in honor of Robert J. Snow*, Festschrift series, n°17, Pendragon Press, Hillsdale, NY, 2002, p. 274.

*no cumple su oficio, pro rata salarii, en una hora o más, como el presidente o Cabildo viere que la falta lo merece*³³⁷.

El paladín de la vida musical de la iglesia cristiana según vemos es el maestro de capilla. En Granada éste conoce dos etapas, a lo largo de la primera etapa del siglo XVI el maestro de capilla era cantor y maestro, pero a partir de la segunda mitad se comenzará a requerirle componer³³⁸. Prueba de ello es el reglamento que el 11 de marzo de 1803 le hacen llegar Don Teodoro Bringa de la Torre, prior, y Dr. Don Ildefonso de Martos a Vicente Palacios. La mitad de los deberes expuestos se refieren a ello, concretamente las normas 3, 4, 6 y 7 de las 8:

3º.- Tendrá obligación el maestro de capilla de componer de un Miserere cada dos años.

4º.- Mediante estar derogado el uso de villancicos en el coro, en lugar éstos deberá componer responsorios todos los años para las festividades de la Asunción, Natividad y Concepción de Nuestra Señora, haciéndole presente en el punto quince días antes, con la nota de ocupado; y un mes antes de las festividades de Corpus y Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, para el mismo efecto y con la misma nota, con advertencia que han de ser responsorios nuevos, y que en caso de ocurrir en estos días algunos clásicos deberá asistir al coro a las horas en que hubiere música, pues el reple debe entenderse para las otras horas.

6º.- Asimismo, deberá componer todas aquellas obras de que advierta falta, y las que le mande el Cabildo, o en su nombre el señor protector.

*7º.- Y por cuanto en las fiestas que tiene la capilla fuera de la iglesia lleva media parte, sin concurrir a ellas, y no haber trabajado obra alguna para estas funciones, deberá componer algunas, o cesar en la percepción de dicha media parte*³³⁹.

Explica J. López-Calo³⁴⁰ al hablar de la obtención del cargo por parte de Manuel Osete que la provisión de las plazas en la catedral de Granada era compleja. Al cabildo sólo le era permitido proponer el elegido a la figura del rey, encargado de llevar a cabo el nombramiento, en función de las bulas que dispuso el Papa a los Reyes Católicos por el “Patronato”, del que hablamos con anterioridad. Así, el cabildo había de sugerir a dos candidatos, el que ocupaba el primer lugar era el predilecto.

³³⁷ López-Calo, J., 1991, p. 196.

³³⁸ Martín Moreno, A., “Paseos por Granada, música y músicos granadinos”, en *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, La General, Granada: 1992, p. 127.

³³⁹ López-Calo, 1991, pp. 197-198.

³⁴⁰ *Ídem*, p. 96.

1.3.2 Maestros de Capilla

Pregunta. Porquè se enseña por la mano siniestra, y no por la diestra?

Respuesta. Porque los que llegan a ser Maestros de Capilla, puedan señalar à los Cantores lo que han de cantar, para hazer algunas habilidades por la dicha mano, quedando libre la diestra para echar el compàs³⁴¹.

A continuación expondremos un listado de los maestros de capilla, sin entrar en mayor detalle pues remitimos a los trabajos ya citados de los autores José López Calo y Antonio Martín Moreno fundamentalmente.

Según tenemos constancia, el primer maestro de capilla, desde 1517, fue **Luis de Roa (†1521)**. Su hijo Bernardino Can de Roa vendió al cabildo un libro que según sus palabras “había hecho” su padre, pero sin apuntar si se refería a haber llevado a cabo la copia o la composición. Por otra parte, excitado por Barbieri como cantor e la catedral de Toledo³⁴².

Francisco Tovar (1521-†1522).

Fue también teórico, pero además práctico según deduce Samuel Rubio. Nació en Pareja, lugar que H. Anglés supone en Andalucía. Se ignora si publicó en 1510 el *Libro de música práctica*³⁴³. De esta primera impresión conservamos seis ejemplares. Juan Bermudo, Cerone, Andrés de Monserrate serán varios de los teóricos que citen este trabajo, que según H. Anglés gozó de popularidad. En el primer capítulo de la obra se expresa la intención de escribir un segundo tratado, de que no tenemos noticia. Sobre el *Libro de música práctica*, que consta de tres libros o tomos, nos interesa para nuestro trabajo especialmente la segunda parte del primer libro, que versa sobre canto llano, y el segundo libro, que se ocupa de la música figurada. Su estudio de la notación mensural es bastante completo, ofrece análisis detallados de las relaciones entre las distintas figuras, sobre todo referidas a conceptos de tiempo y prolación.

Estuvo en Zaragoza, Sicilia y Roma, donde expuso sus teorías musicales. Durante 1510-1516 fue maestro de capilla de la catedral de Tarragona. Fue cantor en la catedral de Granada en 1518, y maestro de capilla a partir de 1521³⁴⁴.

Bartolomé Vílchez (1522-†1523).

Durante su magisterio de capilla impartió clases de órgano y atendió a los seises. Fue también tenor³⁴⁵. Se desconoce si es quien consta como autor de *Ya cantan*

³⁴¹ Nasarre, P., *Fragmentos músicos repartidos en quatro tratados en que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto, y Composición*, Vol. I, Facsímil de la Edición de 1700, CSIC, Zaragoza, 1988, p. 4.

³⁴² Martín Moreno, A., 2005, p. 820.

³⁴³ Martín Moreno, A., 1992, p. 127.

³⁴⁴ Martín Galán, J., en Casares Rodicio, E., *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid: 1999. Sobre su obra ver también López-Calo, J., 1993, p. 65.

³⁴⁵ López-Calo, J., 1994, pp. 237, 238.

*los gallos en Cancionero de Palacio*³⁴⁶. En ocasiones encontramos que en las Actas aparece mencionado como “comendador Vilches”³⁴⁷.

Bartolomé Ramírez

Era maestro de capilla y también cantor. Fue propuesto para maestro de capilla el 21 de octubre de 1522³⁴⁸, pero se despidió poco tiempo después³⁴⁹.

Álvaro de Cervantes (1524-1525; 1531-1535; †1557)

Parece que era oriundo de Osuna, allí tenía familia y volvería su única hija, Catalina de Cervantes³⁵⁰. Se le admitió como cantor maestro de capilla el 9 de septiembre de 1524, se traslada a la catedral de Córdoba el 13 de febrero de 1525 con idéntico puesto. Tras haber pedido una licencia en Córdoba para volver a Granada, permaneció allí hasta 1535. Además, ejerció de *cantor tiple* en Málaga en 1541, no hay certeza de que sea el mismo *cantor tiple* recibido en Córdoba en acuerdo del 1 de octubre de 1546, quien deja el cargo por acuerdo capitular de 11 de noviembre de 1556³⁵¹.

Juan de Nájera

Este maestro de capilla es el último en ser en realidad cantor con las responsabilidades ya mencionadas, a partir de ahora se les comenzará a exigir componer. Bernardino de Figueroa destacó las cualidades de dualidad cantor-maestro de capilla en Juan de Nájera³⁵².

Luis de Cózar (1535-1557; †1563)

Estuvo al frente de la capilla a lo largo de 20 años. Consolidó el magisterio de capilla y la capilla de música. Añadirá en 1543 el cargo de racionero cantor al de maestro de capilla, con ello el cabildo le consultará lo relacionado con temas técnicos musicales. El anhelo de Cózar de que su sobrino se convirtiera en su ayudante conllevó que el 12 de junio de 1557 el cabildo pusiera edictos convocando oposiciones, estamos ante la primera vez en que tienen lugar para otorgar la plaza de maestro de capilla³⁵³.

Santos de Aliseda (1557-1580; †1580)

³⁴⁶ Martín Moreno, A., 1992, p. 127.

³⁴⁷ Ramos, P., Casares Rodicio, E., 1999.

³⁴⁸ Martín Moreno, 2005, p. 822.

³⁴⁹ López-Calo, J., en Casares Rodicio, E., 1999.

³⁵⁰ *Ídem*.

³⁵¹ Martín Moreno, A., 2005, p. 823.

³⁵² Ruiz Jiménez, J., “Patronazgo en la Capilla Real de Granada durante el siglo XVI. 1. Los músicos prebendados”, en *Encomium Musicae. Essays in honor of Robert J. Snow*, Festschrift series, nº17, Pendragon Press, Hillsdale, NY, 2002, p. 350.

³⁵³ Martín Moreno, A., 2005, pp. 822-823.

Se desconocen datos personales hasta su nombramiento como maestro de capilla en la catedral de Granada³⁵⁴. Ocupó el magisterio entre 1557-1580. Fue destacado en su dedicación a la Capilla de Música, buscó cantores competentes y trabajó particularmente con los seises³⁵⁵. En los 23 años que ocupó este cargo no consta queja alguna sobre su labor ni proceder³⁵⁶. Con él se establece finalmente el menester compositivo en los maestros de capilla³⁵⁷. Desgraciadamente se han extraviado sus obras en lengua vulgar, mas se conservan algunas de las escritas en latín. Y es que según los documentos encontrados en la catedral de Granada, escribió muchas obras en español, dedicadas particularmente a la Navidad, Corpus, Natividad y Asunción de la Virgen³⁵⁸.

Jerónimo de Aliseda (1580- †1591)

Fue niño de coro de la catedral de Granada. El maestro debió ser su propio padre, pues en un documento es mencionado como “seise, hijo del maestro de capilla”; *Quedó por maestro su hijo Hierónimo de Aliseda*³⁵⁹. Ocupó el cargo de maestro de capilla sin necesidad de edictos, posiblemente gracias a su buena labor³⁶⁰. La mayor parte de sus obras en lengua vulgar se han extraviado. De las seis obras conservadas en latín, se pueden transcribir cinco, el *Popule meus* conocido sólo por el manuscrito 7 de Toledo está demasiado deteriorado. Se adentra en el nuevo estilo, la melodía no es lo amplia del renacimiento³⁶¹.

Luis de Aranda (1592- †1627)

Fue niño de coro de la catedral. Fue seise incluso después de haber mudado la voz, el 13 de diciembre se le menciona como “seise que ha sido muchos años en esta iglesia”. Incluso siendo aún seise, se hizo cargo de dos ocupaciones del maestro de capilla por estar este enfermo: el cuidado de los seises y la composición de chanzonetas para las fiestas³⁶². Al contrario de lo que solía ser habitual, estuvo ligado a la catedral de Granada toda su vida³⁶³. Fue muy bien valorado, no obstante, tuvo problemas con algunos canónigos, lo que le llevó a escribir un memorial de defensa autografiado, donde se expresa sobre aspectos estéticos de su música y su concepción de música sagrada³⁶⁴. En 1617 gozó del privilegio de obtener asiento en el coro de la catedral,

³⁵⁴ López-Calo, J., en Casares Rodicio, E., 1999.

³⁵⁵ Martín Moreno, A., 2005, pp. 822-823.

³⁵⁶ López-Calo, J., en Casares Rodicio, E., 1999.

³⁵⁷ Martín Moreno, A., 2005, p. 823. Sobre la dificultad en la identificación de algunas de sus obras, ver López-Calo, J., 1991, p. 29.

³⁵⁸ López-Calo, J., en Casares Rodicio, E., 1999.

³⁵⁹ *Ídem*.

³⁶⁰ Martín Moreno, A., 2005, p. 823.

³⁶¹ Ver más: López-Calo, J., en Casares Rodicio, E., 1999.

³⁶² López-Calo, J., en Casares Rodicio, E., 1999.

³⁶³ Martín Moreno, A., 2005, p. 825.

³⁶⁴ López-Calo, J., en Casares Rodicio, E., 1999.

llevar capa de coro cual prebendado, en compensación a su longeva dedicación a la catedral³⁶⁵.

Diego de Pontac (1627-1644; †1654)

Dados sus méritos logró el cargo sin necesidad de oposición. Ocupó el cargo durante 1627-1644. Fue compositor de la *Misa cardinalis Spinola*. Destacó además como maestro de Luis de Garay, Alejandro de Paz y Jerónimo González³⁶⁶.

Luis de Garay (1645-1723; †1679)

Barbieri nos ofrece sus datos de nacimiento (Cuenca, 6-11-1613), quien a su vez lo tomó del expediente de limpieza de sangre de Toledo. Discípulo de Diego de Pontac en su haber como seise. Antes de ocupar el cargo en la catedral de Granada, obtuvo el magisterio de capilla en la Catedral de Guadix y posteriormente en la catedral de Toledo, uno de los destinos más cotizados. Fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Granada el 28 de julio de 1627. Consta además entre los seises de mencionada catedral durante los años de magisterio, debió estar ya en aquellos entonces bien considerados, pues se especifica que le abonaron una cantidad más elevada de lo normalmente estipulado³⁶⁷. Al igual que sus predecesores, compuso numerosas obras en latín y en castellano, chanzonetas o villancicos³⁶⁸. De la música compuesta en latín conservamos una colección de cinco libros manuales o “libretes”³⁶⁹.

Gregorio López de Guevara (1674-1712; †1713)

Consta como niño de coro en la catedral de Valladolid en 1644. Sería elegido para ocupar el puesto de maestro de capilla de la catedral de Valladolid, pero por motivos no dilucidados no tomó posesión del cargo. Fue maestro de capilla de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) entre 1654-1673. Ocupó el magisterio de la catedral de Granada 38 años hasta su jubilación. Pese a que en Santo Domingo de la Calzada fue repelido de su plaza, en la catedral de Granada no parece que padeciera desencuentros, salvo algunos problemas relacionados con la educación de los seises y si albergarlos o no en su casa³⁷⁰. Pocas obras de su prolífica composición han llegado a nuestros días, pero sabemos que su fama se extendió en los años venideros³⁷¹.

Gregorio Portero (1713- †1755)

³⁶⁵ Martín Moreno, A., 2005, p. 825. Ver también: López-Calo, J., 1991, p. 29.

³⁶⁶ Remito particularmente a la tesis doctoral de Pilar Ramos López, ya citada en el transcurso de mi trabajo.

³⁶⁷ López-Calo, J., en Casares Rodicio, E., 1999.

³⁶⁸ Martín Moreno, A., 2005, pp. 826-827. Ver también: López-Calo, J., 1991, p. 400.

³⁶⁹ López-Calo, J., en Casares Rodicio, E., 1999.

³⁷⁰ *Ídem*.

³⁷¹ Martín Moreno, A., 2005, p. 827. En las Actas Capitulares (Cab. de 6-5-1960; *ibid.* F. 329) se desprende que se encargó un inventario con las obras de López, Portero y Osete. (López-Calo, J., 1992, p. 38.

Desempeña su cargo entre 1713-1755. Se mantuvo toda su vida vinculado a la catedral de Granada. (...) *el maestro de capilla –era Gregorio Portero, que por muchos años después de su muerte quedó como modelo casi mítico de maestros de capilla (...)*³⁷². Fue el suyo un papel fundamental en la conocida polémica originada por Francisco Valls, maestro de capilla de la catedral de Barcelona³⁷³.

Manuel de Osete (1757- †1775)

La sucesión tras la muerte de Gregorio Portero no fue sencilla. En virtud de reales cédulas y bulas pontificias, su ración quedaba dividida en dos medias raciones, una para el maestro de capilla y otra a elección del rey, con lo que la retribución para el maestro se veía reducida a la mitad. Tras al menos una oposición y varios edictos, se eligió a Osete, quien fuera maestro de capilla de la catedral de León y de Zamora. Ocupó el cargo desde 1757-1759, se retiró debido a una enfermedad. Fue la suya una prolífica carrera como compositor, aunque no son numerosas las conservadas. Tal fue su labor compositiva que el 12 de mayo de 1758 se intentó crear un inventario de las obras que compuso para la catedral, y el mismo año pidió al cabildo que le procurase un copiante para sus obras compuestas para la Iglesia. Siguió cumpliendo su compromiso de componer para la catedral incluso durante su enfermedad³⁷⁴.

Tomás de Peñalosa (1777- †1795)

Fue recibido como niño de coro en la catedral de Granada en 1733, siendo maestro de capilla Gregorio Portero. Fue además bajonista. Obtuvo varios ascensos con sus correspondientes aumentos de sueldo, pero siguió albergando la calidad de bajonista, si bien en 1759 el cabildo le encomendó el cuidado de los seises. Las oposiciones por las que adquirió el cargo de maestro de capilla fueron especialmente dificultosas, los ejercicios de los aspirantes fueron remitidos a maestros de la Catedral de Toledo y de Córdoba, hubo diversas evaluaciones y criterios dispares. Se conservan numerosas obras suyas en la Catedral de Granada³⁷⁵. No se conserva ninguna obra suya en lengua vulgar, tal vez debido a la corriente que se inició después de 1750 según la cual se sustituyeron los villancicos de maitines por los responsorios litúrgicos en latín. Sí compuso numerosos responsorios de maitines para las fiestas principales de la Virgen, que gozaban de gran solemnidad en Granada³⁷⁶.

Vicente Palacios (1797- †1836)

El sistema de oposición varió con respecto al anterior, el cabildo propuso que los ejercicios de composición fueran enviados desde su lugar de origen para ser examinados por dos maestros. Este sistema quedó autorizado el 9 de diciembre de 1895 por la Real Cámara y Patronato de Castilla. Fueron 19 los opositores, entre los que

³⁷² López-Calo, J., 1991, p. 112.

³⁷³ Martín Moreno, A., 2005, pp. 830-832. Ver también Siemens Hernández, S., “Contribución a la bibliografía de las fuentes de la cuestión Valls”, en *Anuario Musical*, 31, 1976, pp. 175-223.

³⁷⁴ López-Calo, J., 1991, pp. 95-97. Ver también: Martín Moreno, A., 2005, p. 832-834.

³⁷⁵ López-Calo, J., 1991, pp. 113-114; Martín Moreno, A., 2005, p. 834.

³⁷⁶ López-Calo, J., en Casares Rodicio, E., 1999.

encontramos destacados nombres como el del organista de Barcelona Carlos Bager³⁷⁷. Hasta bien entrado el siglo XX se seguiría escuchando su Gran Miserere anualmente en las funciones de Semana Santa. Según Valladar, Palacios fue el precursor de la escuela granadina, e introdujo dos estilos: el tomado de Francisco Javier García, el “Spagnuoletto” y otro derivado de las obras de Rossini. Añado las palabras que le dedica su discípulo Bernabé Ruiz de Henares acerca de sus obras: (...) *y si giran sobre el motivo del canto llano, siempre son introducidos a la manera de episodios de un modo tan espontáneo que el oyente, en vez de repulsarlos por monótonos, los aplaude como ideas originales y precisas; cuando no, sus trabajos son puramente armónicos, con ligeras modulaciones*³⁷⁸. *Su talento superior supo utilizar todo el progreso moderno, no para profanar a liturgia, sí para enriquecerla con nuevas joyas (...)*³⁷⁹.

Antonio Martín Blanca (1858- †1876)

Compositor y conocedor de la ejecución de órgano y violín. Recordemos que tras 22 años sin maestro de capilla (1836-1858), la supresión de las capillas de música por decreto del Gobierno en 1842 (debido a ello los oficios se cantaban en canto gregoriano), el Concordato entre la Santa Sede y el Gobierno, firmado el 16 de marzo de 1851 mejora la situación. Tras muchas divagaciones, Antonio Martín Banca obtiene la plaza. Permaneció en el cargo casi 20 años³⁸⁰. Padeció el hecho de que la capilla de música no lograra atisbar su antiguo poderío. Se le conoció como buen compositor y hábil maestro. Conservamos varias obras suyas donde muestra recursos modernos pero al servicio de las normas eclesiásticas³⁸¹. Falleció a los 42 años de edad³⁸². Francisco de Paula Valladar dijo sobre él:

*En 1858 ganó el magisterio vacante de capilla de nuestra catedral un joven músico, que había pasado desapercibido hasta entonces, D. Antonio Martín Blanca, que, educado en la escuela de los buenos músicos granadinos, bien pronto se reveló como buen compositor y habilísimo maestro. Sus Lamentaciones y sus Misas, en particular, en que se muestra el artista y el creyente, en que se admiten todos los recursos modernos de la instrumentación y los giros y las modulaciones de la música dramática, pero supeditados a la severa grandeza del templo, serán siempre escuchadas con entusiasmo. Martín Blanca murió joven, cuando podían esperarse de su talento sazonados y hermosos frutos*³⁸³.

Celestino Vila de Forn (1878-1901; †1915)

De él conservamos un número importante de obras en el Archivo de Música. Destaca por su instruida técnica compositiva, además de su interés musicológico, que le

³⁷⁷ Martín Moreno, A., 2005, pp. 837-838; López-Calo, 1991, pp. 145-148.

³⁷⁸ Martín Moreno, A., 1992, p. 136.

³⁷⁹ Martín Moreno, A., 2005, p. 838.

³⁸⁰ López-Calo, 1991, p. 204.

³⁸¹ Martín Moreno, A., 2005, pp. 840-841.

³⁸² López-Calo, J., 1991, p. 205.

³⁸³ López-Calo, A., en Casares Rodicio, E., 1999.

llevó a interesarse por la música antigua y la música mozárabe³⁸⁴. Su interés por la recuperación de la música antigua sigue las disposiciones del *Motu proprio de Pio X*, de que hablaremos posteriormente. Hubo interés notorio en ello, como quedó patente en el Segundo Congreso Nacional de Música Sagrada, celebrado en Sevilla en 1908³⁸⁵. Se creó una figura nueva, la de ayudante del maestro de capilla, pero como vimos el nombramiento no logró permanencia dados los problemas económicos³⁸⁶. Al parecer escribió un tratado sobre semiología gregoriana que no fue publicado³⁸⁷. Donó todas sus obras musicales a la catedral³⁸⁸. Son muchos los elogios que recibe de Valladar en su *Apuntes para la Historia de la Música en Granada* (ya citada).

Rafael Salguero Rodríguez (1916- †1925)

Salguero se formó en el seminario de Granada, donde la enseñanza de la música es de notable importancia. Fue maestro de capilla y organista de la catedral de Guadix, los mismos cargos desempeñó en la catedral de Málaga, donde se preocupó de seguir las directrices del *Motu proprio*, algo que ya venía siendo habitual. También fue profesor de armonía, contrapunto y fuga en el Conservatorio hasta su marcha a Granada. El 11 de septiembre de 1914 recibió una batuta de ébano por parte del cabildo por su destreza al dirigir el *Te Deum* en su sustitución a Celestino Vila. Ocupó el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Granada en 1916. Fue además el primer director del Conservatorio Victoria Eugenia de Granada. Compuso música religiosa, pero también encontramos obras como el *fandango clásico granadino* “*La que vive en la Carrera*”. Existe conexión entre él y Manuel de Falla, según las Actas del 3 de febrero de 1913, donde se les otorga permiso para revisar el archivo antiguo de música de la catedral³⁸⁹.

Valentín Ruiz Aznar (1927- †1972)

Fue ardua la sucesión de Salguero, que finalmente se destinó a Valentín Ruiz Aznar. Fue maestro de capilla a lo largo de 45 años. Haciendo cumplir las directrices del *Motu Proprio*, apoyadas además por la Instrucción *Musicae Sacrae Disciplina* de Pío XII del 25 de diciembre de 1955³⁹⁰. Ya recibió influencia del Padre Nemesio Ontaño en la Universidad Pontificia de Comillas (Santander), compositor de la *generación del Motu Proprio* y director de la *Schola Cantorum* de Comillas. V. Ruiz Aznar escogió Granada debido a que allí vivía M. de Falla, con quien entablaría amistad. Permaneció en el cargo desde 1927-1972. Su actividad musical fue intensa, en la catedral y en el seminario. Se dice que gracias a él la *Schola Cantorum* llegó a

³⁸⁴ Martín Moreno, A., 2005, pp. 841-842.

³⁸⁵ López Calo, J., 1991, p. 307.

³⁸⁶ *Ídem*, pp. 306-307.

³⁸⁷ Martín Moreno, 1992, p. 136.

³⁸⁸ Martín Moreno, 2005, p. 846.

³⁸⁹ Ver también: Martínez González, F., “Rafael Salguero Rodríguez, maestro de capilla de las catedrales de Málaga y Granada”, en *Hoquet*, I, 2001; García, J. A., “Manuel de Falla y la música eclesiástica”, en *Tesoro Sacro Musical*, IV, octubre-diciembre 1976, pp. 99-106.

³⁹⁰ Ver: Pío XII, *Musicae Sacrae Disciplina. Carta encíclica sobre la música sagrada*, Librería Editrice Vaticana, Roma: 1955 y Pío XII, “Lettre encyclique de S. S. Pie XII sur la Musique Sacrée”, en *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en “La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957: Paris, pp. 9-25.

agrupar 150 cantores, entre niños y mayores (filósofos y teólogos), logrando actuar también en Francia³⁹¹. Incluso contribuyó en las revistas *Tesoro Sacro Musical* y *España Sacro Musical*. Sus obras fueron recogidas por su discípulo D. Juan Alfonso García³⁹². No obstante, sufriría decepciones, a lo que se suma la interpretación emanada del Concilio Vaticano II en 1966, donde el canto gregoriano es en cierto modo apartado, de ello hablaremos más adelante³⁹³.

Ángel Peinado Peinado (1989- †2009)

A causa de la precariedad económica, transcurrieron 17 años hasta el nombramiento del nuevo maestro de capilla, que sería finalmente Ángel Peinado, discípulo de su predecesor. Estudió Humanidades Clásicas y Filosofía en Granada, también se instruyó en música en el Conservatorio *Victoria Eugenia*, de la misma ciudad. En 1959 se diplomaría en Canto Gregoriano y Polifonía Sagrada en la Escuela Superior de Música Sagrada de Salamanca. Entre otras actividades musicales, fundó la Escolanía de Niños de la parroquia del Salvador de Granada. Colaboró notablemente en el coro de cámara de Nuestro Salvador de Granada, a la que dedicó numerosas obras³⁹⁴.

La capilla de música estaba constituida por cantores. El director era el maestro de capilla e interpretaban específicamente polifonía. Sus retribuciones eran deudas de la Fábrica de la catedral, según un salario fijo materializado por cuatrimestres, concretado por libre contrato entre el cabildo y el cantor desde un principio. Por ello los cantores eran conocidos como “asalariados”³⁹⁵.

La gestación de la capilla de música en la catedral de Granada se encuentra exenta de la Erección, a diferencia del coro. Su constitución jurídica hace aparición en la consuetud³⁹⁶. Según este documento, los cantores eran capellanes, y por lo tanto debían asistir a todas horas. No menciona sin embargo a los asalariados y racioneros, que serían los más numerosos al menos en el siglo XVII³⁹⁷. Carlos V instituyó en 1539³⁹⁸ que el número de cantores racioneros fueran cuatro: tiple, contralto, tenor y bajo. Si atendemos a las gráficas ofrecidas por P. Ramos López³⁹⁹, la primera de ellas incluye de los años 1600-1627, la segunda 1627-1650, veremos que el número de cantores oscila por lo general entre nueve o diez.

³⁹¹ Rodríguez Palacios, R., “Valentín Ruiz Aznar: El hombre y la obra”, en *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLVI, 2003, p. 85.

³⁹² Están mencionadas en López-Calo, J., 1991, pp. 60-65. Por cierto, el *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada* que acabo de citar está dedicado precisamente a este maestro de capilla, y a Manuel Casares Hervás.

³⁹³ Martín Moreno, A., 2005, p. 850.

³⁹⁴ López-Calo, J., 1991, p. 464.

³⁹⁵ López Calo, J., 1963, p. 67.

³⁹⁶ *Ídem*, p. 68.

³⁹⁷ Ramos López, P., 1994, p. 131.

³⁹⁸ Real Cédula expedida en Toledo el 24 de mayo de 1539. López Calo, J., 1963, p. 107.

³⁹⁹ Ramos López, P., 1994, pp. 128-130.

La consuetud no hace mención de cómo era la selección de los cantores, habremos de atender a las actas capitulares. Los racioneros debían someterse a las oposiciones, salvo para quienes ya habían sido racioneros en la catedral. Músicos racioneros y el maestro de capilla serían llamados como examinadores. Se les exigía a los aspirantes lectura a primera vista, contrapunto improvisado “suelto” y “de concierto”⁴⁰⁰. El contrapunto también debía ser conocido por los asalariados, aunque sus exámenes eran de mayor sencillez, simplemente les solían someter a prueba durante un tiempo.

Tras la realización del examen y habiendo atendido la valoración de los examinadores, el cabildo seleccionaba a dos aspirantes, uno en primer lugar, y el veredicto dependía del Consejo Real⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ Según Nasarre, “contrapunto suelto” hace referencia a la composición a dos voces, siendo una *canto llano* con variedad de consonancias. El “contrapunto à concierto” es una composición sobre *canto llano* a tres voces. El “suelto” no tiene precisión, sólo forma consonancias con el *canto llano*, aunque en el modo se diferencian unos de otros. El “contrapunto à concierto” entre otras cosas, debe imitar una voz a otra, no sólo atiende al *canto llano*.

⁴⁰¹ Ramos López, P., 1994, p. 133.

1.3.3 Libros de Coro de la Catedral

La carencia de bibliotecas que salvaguardaran los monumentos de música hispánica, entre otras cosas, ha facilitado la pérdida irreparable de tesoros musicales. Desde el descubrimiento de la imprenta musical y el florecimiento de la polifonía, sólo hubo dos bibliotecas que cobijaron obras inestimables durante el siglo XVI: La Colombina, de Sevilla, y la Biblioteca de El Escorial. Sin embargo, estas colecciones se malograrían en su mayoría.

Aparte de esto, a Capilla Real de la Corte, el Monasterio de Montserrat y posteriormente el Conservatorio de Madrid agruparon los tres archivos más notables de la música conservada en los siglos XVI y siguientes, pero las guerras napoleónicas y varios incendios conllevaron la fatalidad.

En definitiva, en España se constató la ausencia de una Biblioteca Nacional que hubiera protegido manuscritos litúrgicos y musicales, como sí la hubo en París, Londres, Berlín, etcétera⁴⁰².

Hablamos ahora de las fuentes archivísticas más destacables en el trabajo que nos ocupa.

Fue costumbre desde el siglo XVI en las catedrales españolas hacerle entrega del archivo de música, previo inventario, al maestro de capilla que accedía al cargo⁴⁰³. El inventario contenía las obras que interpretaban los cantores⁴⁰⁴. Cuando el maestro de capilla dejaba el cargo, debía devolver al encargado de la “fábrica” de la catedral (el fabriquero) o a quien el cabildo le indicase, todos los documentos que recibió a su llegada⁴⁰⁵. En ocasiones también el sochantre hacía lo propio con los Libros Corales de

⁴⁰² Anglés, H., 1960, p. 77.

⁴⁰³ Hemos de pensar que las librerías del coro podían rebasar los doscientos volúmenes, como ocurre por ejemplo en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde encontramos 221 libros, salvo cinco de ellos, el resto fue creado durante la misma construcción del monasterio. En Toledo hay unos 170, en el monasterio de Guadalupe 107, etcétera. (Sierra Pérez, J., “Los Libros Corales”, en *Cantoriales. Libros de música litúrgica en la BNE. Catálogo de la exposición del 19 de septiembre de 2014 al 18 de enero de 2015*, Primusic, Madrid: 2014, p. 44).

⁴⁰³ Sierra Pérez, J., 2014, p. 46.

⁴⁰⁴ Como ha mostrado Margot Fassler, fue en el siglo XI cuando el *armarius* (bibliotecario), que estaba a cargo de los libros litúrgicos, se hizo cargo de muchas funciones del cantor, este fenómeno no parece estar vinculado a la creciente utilización de los libros de canto. (Boynton, Susan; “Orality, Literacy, and the Early Notation of the Office Hymns”, *Journal of the American Musicological Society*, 2003, vol. 56, nº1, p. 101).

⁴⁰⁵ Recordemos la función de la biblioteca. Los *scriptoria* elaboraron sus códices según los viejos modelos de repertorización litúrgica, que se regían en función de facilitar su empleo en actos litúrgicos, se hacía constar los formularios más difíciles de memorizar en libros distintos para los actores de la celebración. También buscaban cubrir las necesidades de la *schola* en los centros eclesíásticos y monásticos más importantes. Los códices se salvaguardarán en el *armarium* o biblioteca. A partir del siglo XI se procurará compendiarlo en un solo libro los formularios repartidos en los códices particulares ciñéndose al calendario litúrgico, que comprende desde Adviento hasta noviembre, los últimos de las Kalendas de diciembre. (Fernández de la Cuesta, I., “A propósito de un «Manuale chori» de 1539”, en *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.*, Vol. I, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pp. 265-266). La imprenta comenzó elaborando los libros respetando los

Canto Llano. Fue así como se crearon los primeros inventarios de los archivos de música, por desgracia no conservamos muchos de ellos. Su cometido era de naturaleza práctica, una vez creado uno nuevo no se consideraba necesario guardar el anterior⁴⁰⁶.

Normalmente estos inventarios se ordenaban según los géneros litúrgicos, que era como habitualmente se compilaba en general el material de los archivos musicales en las catedrales. En estas divisiones tenían cabida las subdivisiones para un orden más específico⁴⁰⁷.

El primer catálogo español que sigue criterios más modernos es el de El Escorial, encargado por Francisco Asenjo Barbieri a Cosme José de Benito en 1868, que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional y que ha publicado Emilio Casares⁴⁰⁸.

Con respecto al archivo de Simancas, extraemos información sobre música en varios documentos. Podemos consultar por ejemplo información sobre la Capilla Real de Granada, además de las de la Corte, Toledo y Córdoba en la “Alacena III”, legajos 1-4, correspondientes a los años 1474-1595⁴⁰⁹.

Destaca el documento: “Las Reglas y constituciones vsadas e guardades en la Capilla real del serenísimo rey de las Españas”. (AGS, Patronato Real, Legajo 25-I)⁴¹⁰. Si no es el documento original, al menos es la copia más antigua que conocemos⁴¹¹. Presenta una versión de las Constituciones de la Capilla Castellana, constituye una copia revisada de documentos más tempranos, entre ellos el más antiguo es de 1436, durante el reinado de Juan II (1404-1454). Las Constituciones pueden ser incluso anteriores, para las Ordenanzas de la Casa Aragonesa, con una sección sobre la Capilla Real, que se elaboró por primera vez en 1344. Quizás las Constituciones de Castilla originalmente formaban parte de un documento relativo a toda la Corte. Las Constituciones de Castilla eran de naturaleza tan general que pudieron ser copiadas, con algunas alteraciones, a lo largo de los reinos de Juan II, Enrique IV, Fernando e Isabel, Carlos V y Felipe II⁴¹².

Una de estas copias en particular pudo generarse a lo largo del reino de los Reyes católicos y completarse durante el reinado de Carlos V. El añadido más importante de

criterios de los *scriptoria*. Este invento propició la aparición de ceremoniales, intonarios, procesionarios, etcétera. (pp. 265-266).

⁴⁰⁶ López-Calo, J., *Jornadas metodológicas de catalogación de fondos musicales de la Iglesia Católica de Andalucía*, celebradas los días 18 y 19 de noviembre de 1988 en Granada, Ave María, Granada: 1989, p. 2.

⁴⁰⁷ *Ídem*, p. 2.

⁴⁰⁸ *Ídem*, pp. 2-3.

⁴⁰⁹ Díaz Sánchez, F., *Guía de la Villa y Archivo de Simancas*, (Madrid: 1885), ed. Maxtor, Valladolid: 2010, p. 63.

⁴¹⁰ Podemos encontrarlo también en Asenjo Barbieri, F., *Documentos sobre música española y epistolario*, II, ed. Emilio Casares, Fundación Banco Exterior, Madrid: 1988, pp. 26-29.

⁴¹¹ Robledo, L.; Bordas Ibáñez, C.; Carreras López, J. J.; *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Fundación Caja Madrid, Madrid: 2000, p. 110.

⁴¹² Knighton, T., “Ritual and regulations: The organization of the Castilian royal chapel during the reign of the Catholic Monarchs”, en *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.*, Vol. I, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 291.

esta copia de las Constituciones es un calendario de los cantos en las fiestas celebradas en la Capilla Real, con la inclusión de la fiesta del dos de enero en conmemoración de la victoria en el Reino de Granada⁴¹³.

Con respecto al archivo de Simancas y su relación directa con Granada, recoge A. Gallego y Burín⁴¹⁴ la siguiente nota:

Proyectando Felipe II, reunir en uno o dos Archivos nacionales, los más importantes documentos de España, hizo remitir a Simancas y al Escorial, gran número de códices y documentos del Municipio granadino, disponiendo, asimismo, que todos los libros de la Real Capilla se enviasen a la Biblioteca de aquel Monasterio, por Real Cédula dada en San Lorenzo a 31 de Agosto de 1591, que dice así: «Por el Rey. A los Capellanes de mi Capilla Real de la Ciudad de Granada. A el Reverendo en Christo Padre, Obispo de Guadix, de mi Consejo, que por mí mandado visita esta Capilla⁴¹⁵, escribí me enviase los libros que hay en ella, a esta Santa Casa, así por no tener ay, aposento cómodo en que tenerlos, e no aprovecharse de ellos, como por otras causas, para que los que dellos pareciese quedasen aquí y otros se llebasen a mi Archivo de Simancas e a otras partes, por convenir a mi servicio; sobre lo qual, escribí también a vosotros, e porque el dicho obispo me avisa aora el desconsuelo que teneis de que se saquen estos libros y que los guardareis adelante con cuidado, que creo yo bien y os lo agradezco, todavía, por ser acá tan necesarios, como ya se ha visto, en cosas que se han ofrecido estos días, desde que se tiene noticias dellos, os mando que, sin que difiera más, los hagais dar y entregar luego al dho. Obispo, por inventario, tomando para vuestro descargo recaudo suyo del entrego, por lo qual, los doi por bien dados, e a vosotros por libres de ellos, que en ello me serviréis. De San Lorenzo a treinta e uno de Agosto de mil e quinientos e noventa e uno.- Yo el Rey- Por mandado del Rey nuestro Señor, Francisco González de Heredia.

A esta Cédula, sigue una relación de libros que, en su cumplimiento se remitieron al Escorial, en la que figuran numerosos manuscritos arábigos, latinos y españoles y, un crecido número de impresos (Biblioteca Nacional de Madrid. Manuscritos. Sig. Q-39).

Cabe mencionar también la importante librería de la reina. Isabel llevó consigo a Granada su posesión de libros, que era muy cuantiosa y de gran valor: *Legó la Reina a la Capilla Real, toda su librería y demás objetos de su cámara y, aunque no conocemos exacta relación de los libros y manuscritos que llegaron a la Capilla, debió ser ésta colección, como lo eran las de las tablas, joyas, tapicerías, etc., colección del más precioso valor, conocida la afición que Doña Isabel tuvo a los libros, heredada de su padre, el Rey Don Juan el segundo, que había aumentado su biblioteca con la del Marqués de Villena D. Enrique de Aragón, que se la legó a su muerte, y que era una de las colecciones de más valor de su tiempo⁴¹⁶.*

⁴¹³ *Ídem*, pp. 291-193.

⁴¹⁴ Gallego y Burín, A., 1992, pp. 210-211.

⁴¹⁵ La Capilla Real de Granada.

⁴¹⁶ Gallego y Burín, A., 1992, p. 238.

La reina Isabel menciona los libros⁴¹⁷ y códices de la Capilla Real de Granada, la primera noticia llega de parte de Andrea Navagiero, en 1526. Pero será en 1591 cuando se cree una relación de los libros debido a la orden de Felipe II de trasladar estos libros a El Escorial. En el inventario constan 130 impresos y manuscritos, que dada la época de la que datan pudieron pertenecer a Isabel. Además se debieron agregar los de Hernando de Talavera. No obstante, según Clemencin⁴¹⁸ el listado granadino que llegó a Simancas⁴¹⁹ debía ser mucho más numeroso.

Son también reseñables las cédulas de la curia. El archivo de la curia es el más voluminoso de los archivos eclesiásticos de la diócesis. La sección de los expedientes es la más sustanciosa, y de entre ellos la más extensa es la matrimonial. Tras ella, la de capellanías. Le siguen las cuentas de fábrica, contaduría, escrituras de censos, testamentos, divorcios, provisorato, cruzada, millones, gobierno de la diócesis, colegios, patronatos, hermandades, etc. Además de ello, encontramos los libros, pueden ser éstos de registros, de órdenes, de licencias, de nombramientos, de hábices y de reales cédulas⁴²⁰.

Recordemos que por ser una Iglesia de Real Patronato, la Iglesia de Granada fue dependiente del Consejo de Castilla. Es cuantiosa la documentación que concierne a la obtención de un beneficio en la Iglesia de Granada, los diezmos, privilegios y exenciones de las órdenes religiosas, las conexiones con diversas instituciones de la ciudad, particularmente entre el cabildo municipal y la chancillería, los colegios y cuestiones relativas a ellos como las rivalidades de privilegios y las cuestiones protocolarias y la Universidad, a la par Imperial y Pontificia. Se conserva parte de los originales o copias de esta documentación encuadradas en dos libros cuya denominación genérica es *De Reales Cédulas*⁴²¹.

Son unos fondos muy sustanciosos, pero mal catalogados y por ende poco conocidos. Cuando estos fondos se albergaban en el palacio arzobispal, se llevó a cabo una primera clasificación, que será la memoria confeccionada por el canónigo-archivero D. Manuel Casares Hervás, que presenta su contenido de manera general⁴²².

Libros de Coro en las Actas Capitulares

Es también interesante acudir a las Actas Capitulares de la catedral de Granada para consultar el inventario de Libros de Coro:

⁴¹⁷ La aportación libraria de la reina Isabel en materia musical es en general muy notable. Ver también: Ruiz Jiménez, J., “El mecenazgo librario de los Reyes Católicos: Un Psalterium-Himnarium para el monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 28, 2015, pp. 37-69.

⁴¹⁸ Clemencin, D., “Memorias de la Real Academia de la Historia”, Tomo VI, pp. 434-435. (Ver Gallego y Burín, A., 1992, pp. 239-240).

⁴¹⁹ Ver también: Díaz Sánchez, F., *Guía de la Villa y archivo de Simancas*. Madrid: 1885, ed. Maxtor, Valladolid: 2010.

⁴²⁰ Marín López, R., *Los Libros de Reales Cédulas de la Curia Eclesiástica de Granada: estudio, regestas e índices*, Proyecto Sur, Granada: 1995, p. 8.

⁴²¹ *Ídem*, pp. 9-10.

⁴²² *Ídem*, pp. 13-14.

Se nombraron para informar sobre la letra de los libros de coro al sochantre y maestro de capilla. Propuso el señor capellán mayor que respecto haber ya dado las muestras de letra, así en el canto llano como el de órgano, los pretendientes a la obra de los libros de coro, se debía tratar de dar determinación-, y entendido por el Cabildo, se mandó que el sochantre y maestro de capilla diesen su informe por escrito en orden a este punto, para, en vista de ello, resolver lo que se hallare ser más conveniente (f. 261-, 9-8-1748).

Que haga el sochantre el inventario de los libros de coro que hacen más falta. Se leyeron los informes dados sobre los sujetos que han concurrido a escribir, así en lo que mira a canto llano como de órgano, que es lo que se requiere para la obra de los libros de el coro que se pretende hacer; y en vista de lo que informa don Alejandro Montes, por lo que toca a canto llano, y en lo que mira al órgano don Juan Martínez, maestro de música de esta real capilla, se mandó que, para determinar la obra que se había de hacer, el expresado don Alejandro Montes hiciese un inventario de los libros que hacen más falta para el servicio de el coro, y así se resolvería sobre este asunto lo que se hallase por más conveniente (f. 261v; 16-8-1748)⁴²³.

Libros de coro

En la Catedral de Granada y en la Capilla Real de Granada se conservan una serie de Libros Corales⁴²⁴ gregorianos del siglo XVI en adelante.

Se inicia a comienzos del siglo XV un movimiento de enriquecimiento y regeneración en las celebraciones litúrgicas que supuso la sustitución de los libros manuales de antaño y el atril respectivo por otros de mayor envergadura para facistol. Las catedrales gozarán progresivamente de valiosas colecciones de libros litúrgicos iluminados con hermosas miniaturas. Al igual que en Italia, en las catedrales y monasterios españoles el Renacimiento inspirará la sustitución de los viejos Libros Corales por otros dotados de una decoración nueva, aún más engalanada que las precedentes⁴²⁵.

Encontramos en la Catedral de Granada una particularidad con respecto al resto de España: no existe el periplo medieval previo sino que ya se erige directamente ante el Renacimiento. La nueva estética, técnica e iconografía provenientes de Italia hacen pronta aparición, como manifiestan las principales miniaturas de los Libros Corales⁴²⁶.

De la etapa del primer arzobispo, fray Hernando de Talavera, obtenemos pocos datos. Recordemos que sus biógrafos exponen que algunos de los oficios fueron

⁴²³ López-Calo, J., 2005, p. 290.

⁴²⁴ Los Libros de Coro, Cantorales o Corales son volúmenes de gran formato empleados en el culto catedralicio, las abadías, las colegiatas y los monasterios para favorecer la solemnidad. También conocidos como *oficieros*, contienen diversas partes de la misa y del oficio propias de cada celebración litúrgica: *Introitus, graduale, tractus, ofertorium y comunio o postcommunium*. Los *salterios* contienen los salmos y en ocasiones las *antiphonas* correspondientes; los *responsoriales* cuentan en su haber con los *salmos, invitatorios*, los *responsorios de maitines, prima, tercia y nona* con sus *antiphonas*.

⁴²⁵ Álvarez Castillo, M^a. A., “Los Libros Litúrgicos: los Cantorales”, en *El libro de la Catedral de Granada*, Vol. II, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada: 2005, p. 885.

⁴²⁶ *Ídem*.

compuestos por él, como el de la *Dedicación*, el de la *Toma de Granada*, el de la *Virgen de la O* y el de *San José*⁴²⁷. Hemos de recordar que, aún siendo así, por ejemplo en cuanto al oficio de la *Toma de Granada* ni todo el texto ni toda la música son originales de Talavera⁴²⁸.

Cuando el Emperador Carlos V abdica en Felipe II, a mediados del siglo XVI, la catedral contaba en su haber con la casi totalidad de la colección de Libros Corales que conservamos: 114, de los cuales 45 son anteriores a 1517, 84 se incluyen en el siglo XVI, dos en el siglo XVII, 25 datan del siglo XVIII y tres del siglo XIX⁴²⁹.

La primera descripción que encontramos de los Libros Corales aparece en el Acta de la Visita canónica de 1517, bajo el título *otros libros de diversas maneras*⁴³⁰. Expone que eran once volúmenes del Oficiario Dominical, cuatro del Santoral, siete del Común, cuatro Responsorios dominicales, siete responsorios santorales y cincuenta y seis varios. También incluye seis libros de época del primer arzobispo⁴³¹.

No todos estos Libros fueron igual de longevos en su uso, el Concilio de Trento conllevó una Contrarreforma que incidiría en su contenido. Los textos de algunos de los oficios de santos se vieron modificados en virtud de adaptarlos a la nueva liturgia, otros fueron suprimidos sin más. Se optó por reutilizar los mismos cantorales tras previo raspado de sus textos, mas salvaguardando las letras historiadas e iluminadas. Se reescribía pues en los mismos folios de pergamino, empleando también el pautado preexistente e incorporando la notación cuadrada del nuevo oficio litúrgico⁴³².

Con respecto a la renovación del rezo a finales del siglo XVI según el Concilio de Trento, los acuerdos dirimidos en el cabildo del día 30 de marzo de 1576 menciona lo siguiente:

*El dicho día los dichos señores mandaron se pague a los escritores de los libros del rezado nuevo lo que se le deve, de lo que an pintado y escripto para el servicio desta sancta iglesia y que el señor mayordomo lo averigue*⁴³³.

Como era de suponer, libranzas y cuentas de pago encaminadas a los escritores del rezado nuevo, y también relativas a los aderezos y composiciones de éstos, figuran en las cuentas de fábrica:

Pieles de pergamino para el rezado nuevo. Iten se le descargan al dicho señor canónigo Torrijos, mayordomo, diez mil e seisçientos y sesenta y

⁴²⁷ *Ídem*.

⁴²⁸ Ramos López, P., "Historia política en música", en *Oficio de la Toma de Granada*, Diputación de Granada, Granada: 2003, p. 54.

⁴²⁹ Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 886.

⁴³⁰ Arch. Cat. Libros, n^o 14, 1, a, ff. 199ss.

⁴³¹ López-Calo, J., 1963, pp. 48-49.

⁴³² Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 886.

⁴³³ A. C. Gr. Act. Cap. lib. 6, f. 93r, Cabildo del 30 de marzo de 1576.

quatro maravedís, que pago al licenciado Lasaro de Velasco, por noventa y quatro pieles de pergamino que dio para servir lo del rezado nuevo, a razón de quarenta reales la doçena que entrego a Pedro Ruiz, escriptor de libros. Mostró libramiento y carta de pago. Fecho en primero de março de I (mi) MLXXV⁴³⁴.

30.000 maravedís a Pedro Ruiz, escriptor. El dicho día, los dichos señores mandaron se libren a Pedro Ruiz, escriptor de rezado nuevo, treinta mil maravedís en la fábrica, para en quenta dello que a escripto entre tanto que se averigua cuentas con él⁴³⁵.

Y es que desde 1520 conocemos, gracias a las cuentas de fábrica pertenecientes al archivo catedralicio, nombres y trabajos de quienes prestaron servicios en la catedral de Granada.

Material de los Libros de Coro

En lo que al material se refiere, en la confección de los Libros de Coro se empleó el pergamino, derivado de la piel de oveja o del venado para los folios de mayor tamaño. La encuadernación se desempeñaba con tapas de considerable tamaño en nogal o castaño, adaptadas por oficiales y carpinteros. Estas tapas solían contar con un forro de cuero o badana, que aseguraban su cierre solventando el problema que presenta la tendencia natural de los folios de pergamino a presentar ondulaciones. Obviamente cuenta con un tamaño mayor al de los folios con el fin de que el cuerpo del libro pueda proveerse de una ceja protectora en sus laterales de cabeza, pie y canal⁴³⁶.

Pieles de ciervo, cueros de vaca o ternera revisten tapas y lomos, fijados a través del encolado, cantoneras y clavos metálicos. El forro se ve replegado hacia el interior de las contratapas recubiertas con hojas de guardas en pergamino, factibles de derivar de libros ya desahuciados⁴³⁷. Por ejemplo, en el archivo de la Real Chancillería de Granada ha aparecido una hoja de pergamino procedente de un Breviario Romano, empleado como cubierta de un testamento. Incluimos aquí la imagen de un fragmento⁴³⁸ con notación e himnos, estrofas del *Hymnus ad Galli cantus*, del *Hymnorum Cathemerinn Liber*⁴³⁹, de Aurelio Clemente Prudencio⁴⁴⁰. En el fragmento aparece el himno “Ales diei nunciis”⁴⁴¹.

⁴³⁴ A.C.GR. Cuentas de Fábrica, leg. 162.

⁴³⁵ A. C. Gr. Act. Cap. lib. 6, f. 110v, Cabildo del 17 de julio de 1576.

⁴³⁶ Álvarez Castillo, M^a. A., “Los artesanos del libro en la Catedral granadina: la encuadernación de los Libros de Coro”, en *Estudios en homenaje al profesor José Szmolka Clares*, Universidad de Granada, Granada: 2005, p. 173.

⁴³⁷ *Ídem*, p. 173.

⁴³⁸ ES.18087.ARCHGR/01RACH//Caja 11008, pieza 8.

⁴³⁹ Prudentius Clemens, A., *Hymnorum Cathemerinn Liber*, C. Manilius, Universidad de Gante, 1548.

⁴⁴⁰ Insigne poeta cristiano, nacido en España alrededor del año 348.

⁴⁴¹ Este himno aparece en el *Hymnorum Cathemerinn Liber* en el folio Aiii r.

Los complementos metálicos que se incluyen en la encuadernación protegen a la par que decoran. De uno a cinco bullones, generalmente de bronce dorado, solemos encontrar en cada tapa, cantoneras con hermosas guarniciones de bordes de bronce dorado, cuyos ángulos protegen las tapas del uso y roce constantes⁴⁴².

Dado el imponente tamaño de los libros litúrgicos, cada una de las pieles permitiría lograr un solo folio. Los fascículos se componían de dos folios simples longitudinalmente doblados en el margen interno, así la pestaña resultante logra el ensamblaje de un folio con otro dando lugar a dos folios unidos a talón. Estos cuadernos, normalmente cuaterniones (ocho folios) eran cosidas mediante finas cuerdas de cáñamo hasta constituir un volumen. El número de cuadernos oscilaba entre los cuatro que constituyen el Ms. XVI y los dieciocho del Ms. XLVI. Muchos libros han padecido mutilaciones. Estas extracciones son consecuencia de diversas reformas y recomposiciones del rezo divino⁴⁴³.

Gracias a los libros de cuentas de fábrica de la catedral conocemos los materiales empleados en la encuadernación de los cantorales y su valía⁴⁴⁴. Veamos un ejemplo⁴⁴⁵:

(...) madera para las tablas, 8 reales, de una libra de cola 4, de una libra de hilo bramante 4 reales, de tres pieles para forrar las tablas 24 reales, de cuatro hojas de lata para guarniciones 8 reales, de tres cuarterones de tachuelas para calvar las guarniciones 8 reales, de tres pieles para forrar los tableros 24, de cuatro ojas de lata para guarniciones 8, de cuatro pergaminos para remiendo de las ojas 20, de tres libras de goma fina para pegar los remiendos y hacer las tintas para los colores 36, de las drogas para formar dichos colores 20, de trabajo 80, del porte de llevar y traer e libro 4, cuyas partidas importan l cantidad de 216 reales. Y por ser asi lo firmo en Granada y marzo 30 de 1841⁴⁴⁶.

En estos momentos en Granada, la industria artesanal del pergamino alcanzó un notable desarrollo. En las Cuentas de Fábrica consta el nombre de algunos pergamineros⁴⁴⁷, como Francisco de Torres (1534), Alonso Crespo y Cristóbal Chamizo (1546-1553) y Juan Fernández (1574):

Iten; se pagó a Juan Fernández, pergamintero, seisçientos y cincuenta maravedís de cincuenta maravedís de cincuenta pliegos de pergamino, que

⁴⁴² Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 173.

⁴⁴³ *Ídem*, pp. 173-174.

⁴⁴⁴ Con respecto a los costes, ver: Castañeda, V., “Notas referentes a los precios de las encuadernaciones en España (siglos XVI-XIX)”, en *Boletín de bibliotecas y bibliografía*, Tomo I, nº 2, 1934, pp. 157-164.

⁴⁴⁵ Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 174.

⁴⁴⁶ Ar. Ca. Gr. Cuentas de Fábrica, leg. 179, A. D. nº 957, de nuestro catálogo.

⁴⁴⁷ Siglo XVI: Juan Lorenzo (1514-1534), Diego de Cazorla (1521-1527), Pedro Díaz (1529-1531), Francisco Lorenzo (1544-1554), Juan de Noguero (1554), Giraldo de la Cruz (1546-1567), Francisco de Huerta (1576-1594), Alonso Ortiz de Mendoza (1560-1573), Martín de Salvatierra (¿-1571), Juan Perez (¿-1571?), Juan Pacheco (1573-1588). Siglos XVII-XVIII-XIX: Andrés Sánchez (1727), Juan de Moya (1731), Eugenio Navarro (1771-1785), Fray Luis de Granada (1796-1798), Gabriel Martínez de Aguilera (1809), Francisco Velázquez de Castro (1830-1832), José Jiménez (1835-1841), etcétera.

se tomaron del, para escrevir la Erection y Prebillegio desta Santa Yglesia, a treze maravedís cada pliego, por libramiento firmado de los señores diputados del cabildo. Fecho a cinco de octubre de DXXIII años, mostro carta de pago⁴⁴⁸.

Pergamino. Este día, pague a Francisco de Torres dos mil seiscientos maravedís por quatro doçenas de pergaino que dio a Pérez, librero para escrevir y puntar la fiesta de san Martín a DC la doçena⁴⁴⁹.

Pergamino. Iten, diez y siete mil y dosçientos y quatro maravedís que pago a Alonso Crespo y Christóbal Chamizo, pergamineros por veinte y tres doçenas y media de pergamino a seisçientos ochenta maravedís la doçena, y de raspar las XVIII doçenas dellas a dos reales, que montan todos los dichos maravedís, mostro libramiento con carta de pago. Fecho a XXX de diçiembre de 546. Todo o qual dio y entrego a Alonso de Dueñas, capellán que tiene cargo de la librería de canto⁴⁵⁰.

Alonso Crespo será mencionado en las Cuentas de Fábrica como pergaminero hasta el año 1553.

Se verá incrementado el precio del pergamino a lo largo del siglo XVI. Por ejemplo, en 1534 el cuaderno de ocho folios costaba 433 maravedís y el folio 54 maravedís, mientras que en 1524 un pliego de pergamino costaba trece maravedís. En 1546 la catedral pagaba por un cuaderno de pergamino 748 maravedís, y por un folio 93 maravedís y medio. En 1782 el precio del cuaderno asciende a 1.088 maravedís y a 136 maravedís el folio de pergamino⁴⁵¹.

Usualmente los pergaminos eran adquiridos una vez pulidos y cortados en pliegos con el tamaño concertado con anterioridad. El escritor señalaba después la caja de escritura mediante las habituales líneas rojas los pautados musicales. Generalmente el folio contaba con cuatro pautados. En el menester del pautado, el escritor estaba asesorado por el chantre y en su defecto del sochantre⁴⁵². La labor del sochantre como escritor de libros de canto de órgano y de canto llano, se ceñía a puntar⁴⁵³. Si bien no será éste siempre el encargado de ello, recordemos la figura del sustituto del sochantre.

Quien sustituía al sochantre generalmente era un cantor salmista, que sin embargo no gozaba de las retribuciones. Es decir, este cargo permanecerá con las mismas atribuciones durante todo su haber, que abarca desde el siglo XVI al siglo XIX. Sabemos del salmista Miguel González ayudante del sochantre durante el siglo XVIII:

(...) a Miguel González, ayudante de sochantre de ella, ciento y cinquenta reales de vellón, que ha de haver de ayuda de costa por razón del extraordinario travaxo, que ha tenido en enmendar y corregir los puntos de

⁴⁴⁸ A.C.Gr. Cuentas de Fábrica, leg. 160. (Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 886).

⁴⁴⁹ A.C.Gr. Cuentas de Fábrica, leg. 160. Cabildo del 15 de septiembre de 1534.

⁴⁵⁰ A.C.Gr. Cuentas de Fábrica, leg. 161.

⁴⁵¹ Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 886.

⁴⁵² *Ídem*, pp. 886-887.

⁴⁵³ Escribir la notación cuadrada.

*canto llano en los libros del choro de dicha sancta Yglesia (...) Granada veinte de diciembre de mil setezientos setenta y seis*⁴⁵⁴.

También tenemos conocimiento en el mismo siglo del salmista Juan Pérez, a través de las libranzas que hará a su favor el mayordomo Juan de Gandarillas:

*(...) travaxo y ocupación que ha tenido todo el presente año, en la corrección de la solfa de los libros de choro, y nuevo arreglo de los archivos de papeles de música de dicha santa iglesia. Granada veinte de diciembre de mil setezientos ochenta y dos*⁴⁵⁵.

Ubicación de los Libros de Coro

Con respecto a la ubicación de los Libros de Coro, no sabemos con seguridad cuales fueron las dependencias que albergarían la librería del coro de la catedral. Del periodo en que la catedral estaba emplazada en la Alhambra no contamos con información documental acerca de estos Libros de Coro.

Se entiende que a lo largo del siglo XVI la librería de coro debió situarse en alguna dependencia perteneciente al edificio de la antigua Mezquita Mayor. Sabemos que a finales del siglo XVII se ordena derribar la sala que hacía las veces de librería de coro, en el cabildo celebrado el día 16 de marzo de 1677⁴⁵⁶:

*(...) por estar muy húmeda y se podían echar a perder los libros y porque enbebe (sic) mucha piedra de Alfacar, que es necesaria para la obra y se puede aprovechar aora y la madera para andamiadas y considerando el cabildo estas raçones, por aberlo declarado el maestro mayor; se acordó se da comisión a el señor chantre para que haga mudar la librería a la antesala de este cabildo quitando el cancel y que se derribe dicha sala*⁴⁵⁷.

Se depositarían posteriormente los Libros Corales en la capilla conocida como de Santiago, hoy de San Cecilio. Tras las obras acontecidas en el año 1690 por acuerdo del cabildo del día 1 de septiembre, se ocupará de los Libros de Coro Pedro Granada⁴⁵⁸:

*Y así mismo, que dicho señor haga se compongan los estantes de os libros del choro, en una de las salas nuevas inmediatas a el choro, dejando la otra reservada para poner las harpas y otras cosas de os músicos de esta santa iglesia*⁴⁵⁹.

No obstante, los Libros de Coro se veían susceptibles a ser perjudicados, si atendemos al cabildo celebrado el día 30 de abril de 1698, donde se dirige al chantre diciendo lo siguiente⁴⁶⁰:

⁴⁵⁴ A.C.Gr. Cuentas de Fábrica, leg. 169. (Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 888).

⁴⁵⁵ A.C.Gr. Cuentas de Fábrica, leg. 171.

⁴⁵⁶ Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 888.

⁴⁵⁷ A. C. Gr. Cap. Lib. 17, p. 389.

⁴⁵⁸ Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, pp. 888-889.

⁴⁵⁹ A. C. Gr. Cap. Lib. 19, p. 247 r.

⁴⁶⁰ Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 889.

*(...) haga que los colegiales tengan cuidado, que en el choro ni junto al facistol aia mas libros de canto que los que actualmente sirben, sino que se pongan en el sitio que está señalado y los lleven y los traigan quando sean necesarios (...)*⁴⁶¹.

Con respecto a la renovación del mobiliario litúrgico en torno a la segunda mitad del siglo XVIII, el coro se consideró *bastante espacioso, con buena sillería, pero atendiendo la magnificencia de la iglesia, lo singular de la capilla mayor y lo raro del trascoro, merecía una sillería igual a la de Córdoba*. En 1791 se encargaron los diseños del tabernáculo y la sillería, *por hallarse uno y otra indecentísimos*. Entre los artífices encontramos al maestro estatuario Verdiguier y el maestro Francisco Romero de Aragón, quien al año siguiente recibió como gratificación por su labor 50 doblones⁴⁶².

Estos Libros fueron empleados en las celebraciones litúrgicas en el coro situado en el centro de la nave principal durante varios siglos. No obstante, ello se vería alterado dadas la reforma del coro y las obras en la catedral en 1929, incentivadas por el cardenal Casanova y Marzol. Dichas obras se prolongaron hasta 1930⁴⁶³. Fue una de las reformas de mayor envergadura en la catedral. Las obras tendrían como objetivo por un lado, la búsqueda de espacio litúrgico, por otro el mayor seguimiento de los fieles. De estas obras nos ceñimos sólo a lo concerniente al coro. Lograron una mayor comunicación con el pueblo al hacer desaparecer al coro de su lugar central para ser ubicado en la capilla mayor, se eliminaba además la *vía sacra*. Fue una ardua tarea, supondría la más grande modificación de este templo a lo largo de todo su haber. Un gran impulsor del desarme del coro fue el deán Luis López-Dóriga, puede que fuera él quien convenciera al arzobispo de llevarlo a cabo. El cardenal Casanova encargó dirigir las obras al arquitecto Ricardo García Guereta, que tras aceptarlo en 1929 y se puso en contacto con Leopoldo Torres Balbás para desempeñar las funciones de asesor⁴⁶⁴.

La catedral cesó el uso de la celebración litúrgica el 17 de junio de 1929 debido a las obras que por otro lado se verían más prolongadas de lo previsto. Muchos fueron los menesteres: desmontaje del altar mayor, instalación en el vano central de un órgano, cierre con sillería proveniente del coro de cuatro accesos laterales a la capilla mayor para colocar parte de la sillería allí, etcétera. La obra que se anunciaba como la más sencilla era la del desmontaje del coro, que sin embargo sufrió imprevistos en cuanto a la nivelación del suelo, la rotura de piezas de cantería de las pilastras donde se adaptaba el retablo del trascoro, etc⁴⁶⁵.

⁴⁶¹ A. C. Gr. Cap. Lib. 20, p. 147 v.

⁴⁶² Policarpo Cruz Cabrera, J., "La Catedral durante los siglos XVIII y XIX: Ornato, función y decoro", en *El Libro de la Catedral de Granada*, Vol. II, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada: 2005, p. 229.

⁴⁶³ Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 889.

⁴⁶⁴ Martín Céspedes, M. A., "Las intervenciones en el siglo XX", *El Libro de la Catedral de Granada*, Vol. II, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada: 2005, pp. 242-243.

⁴⁶⁵ *Ídem*, p. 144.

El coro se situó pues en la capilla mayor, el retablo del trascoro se verá trasladado a la que hoy se conoce como la capilla de la Virgen de las Angustias, el día 24 de marzo de 1930⁴⁶⁶.

Aún habrían de acontecer más obras en la catedral. Se cambió nuevamente la distribución y la colocación del coro motivado por la visita pastoral del arzobispo don Balbino Santos Olivera a finales de 1950. Se unieron mediante esta reforma los dos tramos de sillería situados a cada lado de la capilla mayor para en el fondo formar un semicírculo, ubicándose en el centro del mismo coro la silla presidencial que antes se situaba junto al trono pontifical, en un extremo en el lado del Evangelio. Al fondo había tres verjas, la del centro se suprimió. La silla arzobispal, aislada y ligeramente más elevada, se ubicó en el lugar de la verja del centro⁴⁶⁷.

Alonso Cano dio comienzo a la creación del magnífico facistol de caoba con adornos de piedra serpentina y bronce dorados, en el semicírculo detrás del manifestador. A causa de las demoras, la terminación de esta ejecución se les encargó a los ensambladores Blas Rodríguez y Juan Martín. A este último y a Pedro López se les atribuye el pequeño tabernáculo de encima, rematado por un crucifijo de bronce y una pequeña imagen de la Virgen en el tabernáculo considerada de Diego de Mora⁴⁶⁸.

Estas obras no estuvieron exentas de polémica entre eruditos e instituciones culturales de la época. El rector de la Universidad Central de Madrid y miembro de la academia de San Fernando, Elías Tormo argumentó que⁴⁶⁹:

Descompuesto este coro que no es ningún aditamento de la obra arquitectónica, sino esencial a la misma, construido a la par que el monumental templo, gloria del arte nacional, quedan desintegradas, deshechas, muchas magníficas partes del arte barroco, que ahora están sin la fuerza de conjunto que tenían aunque se conservan en el Museo Catedralicio.

Hizo más críticas, acerca de la alteración de la diafanidad circular del presbiterio con motivo de la sillería. También expuso su indignación por haberse iniciado en las vacaciones estivales, crítica que fue rebatida por el cardenal Casanova en los medios informativos, concretamente en *La Época*. Luis Seco de Lucena redactaría en *El defensor de Granada* defendiendo esta remodelación. Varios serían quienes se posicionarían en la susodicha polémica, como Teodoro Anasagasti (arquitecto y miembro de la Academia de Bellas Artes San Fernando), Conde de las Infantas (Director General de Bellas Artes), etcétera⁴⁷⁰. Durante el traslado del coro, el Gobierno

⁴⁶⁶ Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 889.

⁴⁶⁷ *Ídem*.

⁴⁶⁸ *Ídem*.

⁴⁶⁹ Martín Céspedes, M. A., 2005, pp. 246-248.

⁴⁷⁰ Ver más: *Ídem*, pp. 250-252.

de la nación declaró Monumentos Nacionales a las catedrales de Granada, Barcelona y Palencia, que también amenazaban con la desaparición de sus coros⁴⁷¹.

En los años cincuenta se dio esta penúltima reforma, con ella quedaron cerrados los tres arcos del fondo de la capilla mayor donde con posterioridad se situarían tres vitrinas de gran envergadura donde se expondrán seis Libros Corales abiertos de forma que quedaran visibles los folios más ejemplarmente iluminados. Estas vitrinas se colocaron a espaldas de la sillería del coro, frente a la girola. Dichas vitrinas descansan sobre los armarios de nogal que salvaguardan la mayor parte de los cantorales. Otros treinta se sitúan en dos imponentes armarios que se encuentran en la sacristía de la capilla de la Virgen de la Antigua. En las vitrinas del museo se exhibían otros diez corales, y otros dos se albergan sobre el facistol. Una nueva reforma a finales del siglo XX modificó la capilla mayor, se abrieron los arcos que comunican con la girola. Ello supuso pues el traslado de las vitrinas y los armarios que custodiaban los corales a diferentes lugares del deambulatorio o girola, anhelando una ubicación definitiva en el nuevo museo catedralicio, donde se darán condiciones más favorables⁴⁷².

Escritores de Libros de Coro

Los primeros datos que hacen aparición en las cuentas de fábrica del archivo catedralicio datan del año 1520. Los citaremos a continuación⁴⁷³:

Lorenzo Pérez (¿1480-1554?)⁴⁷⁴.

Diego Fernández «El Bun»⁴⁷⁵.

Alonso de Gudiel (1547-1565)⁴⁷⁶.

⁴⁷¹ *Ídem*, p. 252. Ver más: *Ídem*, p. 253.

⁴⁷² Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 889. PREGUNTAR DÓNDE ESTÁN HOY LOS LIBROS CORALES.

⁴⁷³ *Ídem*, pp. 889-895.

⁴⁷⁴ Contamos con poca documentación que esclarezca su biografía. (En cualquier caso, en general nos limitaremos a los datos acerca de los escritores que incidan directamente sobre los Libros Corales). Nacido probablemente en Castilla, debió llegar a Granada no mucho después de 1492. Sirvió en la catedral de Granada hasta 1554 ó 1555. El cabildo del 8 de agosto de 1553 dio aviso de su pobreza, también se le menciona en una carta de pago de 1555. Además de ser escritor de libros litúrgicos, copiaba ejecutorias expedidas por la Real Chancillería, de lo que se deduce que gozaba de notoriedad. Derivado de las cuentas de fábrica es el saber que el 6 de diciembre del año 1520 había elaborado la feria sexta y la fiesta de san Andrés. Conocemos además diversos pagos a su persona, como el ducado por las oraciones y responsos que escribió para el traslado de los Reyes Católicos a la Capilla Real; los 18.203 maravedís en función del pergamino y escritura del responsorio dominical, las fiestas de la Circuncisión, Ascensión, Pentecostés, Trinidad, el Responsorio del Jueves Santo, el oficio de las Vírgenes y las lecciones de los santos entre Pascua y Pascua; las diferentes partidas que se le libran en distintas partidas en concepto de los libros que lleva a cabo para la fiesta de la Exaltación de la Cruz, la Dedicación de la Iglesia y la de San Martín, obtuvo 1.127 maravedís por cada cuaderno, etc., hasta llegar a su última libranza de 17.250 maravedís como escritor de libros de la catedral en 1552.

⁴⁷⁵ En las cuentas de fábrica consta como escritor de libros e iluminador. Apenas se sabe cuándo comenzó su andadura en la catedral de Granada, debió ser antes del 19 de agosto de 1553, pues en esa fecha recibió 4.190 maravedís. En septiembre del mismo año solicitó al cabildo ser admitido como escritor de libros de la iglesia, la respuesta debió ser favorable pues consta que ganó diez reales por reparar un libro del *Oficio Dominical* en 1557.

Pedro Ruiz (1556-1578)⁴⁷⁷.

Fray Pedro Durán (1585-1598)⁴⁷⁸.

Bernabé Ruiz de Aguilera (1588-1596)⁴⁷⁹.

El último escritor de libros del siglo XVI es Bernabé Ruiz de Aguilera. Ya en el siglo XVII la catedral contaba con la práctica totalidad de la colección de Libros Corales que se conservan. Ello y el auge del empleo de libros impresos para el Oficio Divino conllevaría a que en el siglo XVII decreciera la producción escrituraria de libros litúrgicos de la catedral. De entre los escritores de este momento son relevantes fray Pedro de Granada (1687-1715) y Alonso Monzón (1676-1701).

Tras el deterioro que supuso la utilización de los corales en el transcurrir de dos siglos, se hizo ineludible recomponer algunos e incluso recomponer por completo otros. Por ello, en el siglo XVIII existió consecuentemente un mayor número de escritores de libros. Durante la primera mitad del siglo harán aparición para trabajar en aderezos y composiciones de los cantorales el ya mencionado fray Pedro de Granada, Gabriel Díaz (1722-1728), José Risueño (1665-1732) y fray Pedro Zurita (1748-1754). En la segunda mitad que testimonio en las cuentas de fábrica sobre Francisco de Rojas (1761-1766), Francisco Pérez de Orozco (1770-1788) y Fernando de Vargas Machuca (1784-1788), del que sabemos que elaboró dos libros de misa de facistol.

Decoración de los Libros Corales de la catedral

Apenas daremos unas pinceladas en torno a esta temática, a la que hemos prestado un poco de atención dado que comparte peculiaridades referidas anteriormente vinculadas exclusivamente a la catedral de Granada y a que aporta una visión más global de los corales como obra artística, amén de un personal interés dada mi formación en Historia del Arte. No obstante, no nos detendremos en ello, si bien podremos hacer posteriormente alusiones concretas relacionadas con Libros Corales que estudiaremos musicalmente.

⁴⁷⁶ El primer dato que le revela como escritor se manifiesta en una carta de pago de día 6 de noviembre de 1547, donde se comenta que ha recibido dos ducados y medio por escribir la Calenda. Al año siguiente lleva a cabo cincuenta y dos letras a tres maravedís en unos motetes. Obtuvo en 1559 55.638 maravedís con motivo de escribir el común de los maitines de la feria tercera del sábado, etc. También queda constancia de su trabajo en la iluminación de letras iniciales, entre 1560-1564 por la iluminación y escritura de varios libros de pergamino para la iglesia recibe 18.194 maravedís. Finalmente aparece como escritor de la ejecutoria del agua de Valparaíso en pergamino por 408 maravedís.

⁴⁷⁷ A él se deben los libros del Rezado nuevo de la catedral. En las cuentas de fábrica del archivo encontramos varias cartas de pago referidas a él, constan por ejemplo 39.032 maravedís en función del pago por un libro de oficio sabatino, diecinueve libros enmendados y ciertas oraciones en el capitulario; de puntar las antífonas de *Magnificat* del oficio del sábado, las de las fiestas de la Ascensión, el *Tractus* de la fiesta del Ángel de la Guarda y cuatro letras iluminadas.

⁴⁷⁸ Este religioso de la orden de san Agustín recibió a lo largo de estos años 27.369 maravedís como pago por escribir los libros de canto de órgano.

⁴⁷⁹ Queda constancia de que recibió 15.844 maravedís por trabajar en el oficio de Santiago e iluminar las letras iniciales de las antífonas y los himnos. Más adelante se le entregan 1.972 maravedís por las antífonas que escribió y pintó en el libro de los Pontificales y unas oraciones en el libro del *Ite missa est*. Además recibió 3.706 maravedís por letanías y preces escritas en cuatro libros.

A través de la miniatura de los Libros de Coro podemos vislumbrar la evolución y desarrollo de los diferentes estilos pictóricos que hacen aparición a través del siglo XVI en Granada, aunque no sólo en lo que a la pintura granadina se refiere, sino a la conocida como “escuela andaluza”⁴⁸⁰.

La miniatura experimentaba una regresión derivada de la propagación de la imprenta y del aumento del empleo del grabado en el libro impreso, hasta el punto de que los Libros Corales serán el último reducto donde permanecerá aún la miniatura⁴⁸¹. Sin embargo, Granada será un exponente de desarrollo de la miniatura en el siglo XVI. Gracias a los Privilegios y Ejecutorias de Nobleza, que se expedían en las Chancillerías Reales de Valladolid y Granada, la miniatura verá posible su subsistencia⁴⁸².

Comentábamos con anterioridad que la catedral de Granada se ve exenta de la andadura medieval y nace ya en el renacimiento, cuando se gesta un momento vital en cuanto a religión, política y arte. Recordemos que la ciudad imperial del siglo XVI conforma un conjunto que históricamente se proyectó como centro de la mayor monarquía conocida, y que presenta algunas de las obras más destacadas del clasicismo de España e incluso de Occidente⁴⁸³.

La singularidad arquitectónica es extensible a otros ámbitos artísticos como el de la miniatura, el de la iluminación⁴⁸⁴, que muestran las tendencias renacentistas venidas de Italia⁴⁸⁵.

Catedrales de las ciudades andaluzas más importantes en aquel momento, tales como Sevilla, Córdoba, Jaén y Cádiz desempeñan la labor de renovar sus Libros

⁴⁸⁰ (Ver también: Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, pp. 894-895; Martín Moreno, A., 1985, p. 127).

⁴⁸¹ Una miniatura es una ilustración independiente, a diferencia de una escena que se incorpora a otro elemento del esquema decorativo, tal como una inicial. Toma su nombre del latín *miniare*, cuyo significado hace alusión al color rojo, pues el adorno de libros originalmente se ejecutaba en color rojo o “minio”. (Brown, M. P., *Understanding Illuminated Manuscripts. A Guide to technical terms*, The J. Paul Getty Museum I association with The British Library, 1994).

⁴⁸² Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 894.

⁴⁸³ Henares Cuellar, I., “La Granada renacentista”, en *Descubrir el Arte*, nº15, mayo 2000, Arlanza Ediciones S. A., Madrid, p. 60.

⁴⁸⁴ Antes hablábamos de los escritores de los corales. En ocasiones el escriba podía también trabajar en la iluminación de los libros. Antiguamente, los “iluminadores” constituían una clase profesional. En la temprana Edad Media, ellos trabajaban en un *scriptorium* eclesiástico como parte de un equipo de trabajo o adjuntos a un tribunal. Ello sugiere que existían algunos “iluminadores” itinerantes. Conforme hubo un incremento de las universidades alrededor del año 1200, los “iluminadores” se asentaban en centros urbanos (a pesar de muchos *scriptoria* monásticos continuaban su función, con residentes o “iluminadores” que vivían fuera). En las ciudades, los “iluminadores” solían vivir en el mismo vecindario y frecuentemente colaboraban entre ellos. Los iluminadores podían ser hombres o mujeres y miembros monásticos o de órdenes clericales menores. Incrementaron además la profesión laicos, en la tardía Edad Media aparecieron “iluminadores” laicos. Los “iluminadores” continuaron desarrollando su arte pese a la limitación que supuso para él la imprenta. Seguían trabajando con libros iluminados tempranos y a menudo como calígrafos. (Brown, M. P., *Understanding Illuminated Manuscripts. A Guide to technical terms*, The J. Paul Getty Museum I association with The British Library, 1994).

⁴⁸⁵ Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 894.

Corales, al igual que hará Granada. Esta última será durante la primera mitad del siglo XVI uno de los centros que goce de una mayor cantidad de cantorales iluminados⁴⁸⁶.

Como también comentamos anteriormente, no poseemos las cuentas de fábrica en el archivo catedralicio hasta el año 1520. Pese a ello, ha sido posible elaborar una lista con los miniaturistas citados en dicho archivo⁴⁸⁷.

J. López-Calo no confiere mucha importancia a los Libros Corales:

“Su importancia y mérito, sin embargo, es mucho mayor desde el punto de vista artístico que desde el musical: ni siquiera contienen los elementos litúrgico-musicales de relativo interés –secuencia, tropos...- que se encuentran en otros libros españoles de esta época. Por este motivo no entraremos en un estudio detenido de ellos y de su historia”⁴⁸⁸. E insiste páginas después: “Por lo que respecta al *contenido musical* de estos libros, ya hemos indicado que carece de importancia, por lo que nos abstenemos de tratar cada uno en particular. Tan sólo añadiremos que los biógrafos de Talavera insisten en que algunos de los oficios los compuso el mismo arzobispo”⁴⁸⁹.

Habremos de demostrar que los Libros Corales de la catedral de Granada sí merecen ser estimados también en el ámbito musical.

⁴⁸⁶ *Ídem*.

⁴⁸⁷ Juan de Cáceres, el Maestro del Nacimiento, Maestro de la Resurrección, Maestro del 1519, Juan Ramírez, Juan Soriano, Maestro de san Miguel en Monte Gargano, Lázaro de Velasco, Manuel del Pino. En los siglos XVII y XVIII: fray Pedro de Granada, fray Pedro Zurita, José de Toxar, Francisco Pérez de Orozco y Miguel de la Gándara y Enríquez. *Ídem*. (Ver además: *Ídem*, pp. 895-910).

⁴⁸⁸ López-Calo, J., 1963, p. 48.

⁴⁸⁹ *Ídem*, p. 49.

Capítulo 2: La Capilla Real de Granada

2.1 El nacimiento de la Capilla Real

Al inicio de nuestro trabajo comentamos la importancia histórica de Granada y su estrecha vinculación con la tarea de gobernantes que desempeñaron los Reyes Católicos. Se contaron vinculados a Granada dos logros históricos paradigmáticos confluyentes, el último reino conquistado del Islam, del que ya hablamos anteriormente, y el descubrimiento del “Nuevo Mundo”. En las capitulaciones de Santa Fe, firmadas por los Reyes Católicos el 17 de abril de 1492, Cristóbal Colón era nombrado “Almirante de la mar Oceana”⁴⁹⁰.

Los intercambios comerciales con el llamado “Nuevo Mundo” se sirvieron notablemente de los puertos andaluces. Esta riqueza favoreció a que las capillas musicales de las catedrales pudieran contar con una importante plantilla de músicos⁴⁹¹.

La reina doña Isabel hizo constar en su testamento, fijado el 12 de octubre de 1504, su voluntad de erigir el lugar para su descanso eterno en Granada. Cerca de 12 años después el rey don Fernando también designaría este emplazamiento como el lugar de su sepultura. En este menester pues, fue vital erigir la Capilla Real. Se tomó esta decisión el día 13 de septiembre de 1504⁴⁹², apenas unas semanas previas al testamento y fallecimiento de la reina⁴⁹³ el 26 de noviembre de 1504. Mediante una real cédula de 14 de marzo de 1505, el rey Fernando encargó a Capellán Mayor Pedro García de Atienza la administración de la obra⁴⁹⁴.

*Quiero e mando, que si falleciere fuera de la cibdad de granada, que luego sin detenimiento alguno, lleven mi cuerpo entero como estoviere a la cibdad de granada e si acaesciere que, por la distancia del camino o por el tiempo, no se podiere levar... que se deposite en el monasterio de san francisco mas cercano de donde yo falleciere e que esté allí depositado hasta tanto que se pueda llevar e trasladar a la cibdad de granada, la cual translación encargo a mis testamentarios que hagan lo más presto que se podiere...*⁴⁹⁵

⁴⁹⁰ Ruiz Jiménez, J., “Patronazgo en la Capilla Real de Granada durante el siglo XVI. 1. Los músicos prebendados”, en *Encomium Musicae. Essays in honor of Robert J. Snow*, Festschrift series, nº17, Pendragon Press, Hillsdale, NY, 2002, p. 342.

⁴⁹¹ Martín Moreno, A., 1985, p. 127.

⁴⁹² Real Cédula de la fundación y dotación de la Capilla Real, expedida en Medina del Campo el día 13 de septiembre de 1504. Conservada en el Archivo de la Capilla (Legado I, pieza 62). Se expone en la Sacristía-Museo.

⁴⁹³ Reyes Ruiz, M., “Quinientos años de historia”, en *El Libro de la Capilla Real*, Ediciones Miguel Sánchez, Granada: 1994, p. 35.

⁴⁹⁴ Pita Andrade, M., “La arquitectura y la decoración del templo”, en *El Libro de la Capilla Real*, Ediciones Miguel Sánchez, Granada: 1994, p. 50.

⁴⁹⁵ Testamento de Isabel la Católica (Gallego y Burín, A., *La Capilla Real de Granada. Estudio histórico y guía descriptiva de éste templo*, Granada: 1931, edición facsímil de Editorial Comares de Granada: 1992, p. 9.

*...E Eligiendo sepultura de nuestro cuerpo, queremos, ordenamos e mandamos, que aquel sea, luego que falleciéremos, llevado e sepultado en la Capilla Real nuestra.... De la cibdad de granada, la cual cibdad, en nuestros tiempos, plugo a nuestro Señor que fuese conquistada e tomada del poder e la subjeción de los moros infieles, enemigos de nuestra santa fé cathólica, tomando a Nos, aunque indigno y pecador, por instrumento para ello. Y, por ende, queremos.... Los huesos nuestros estén allí para siempre, donde también han de estar sepultados los de dicha serenísima señora para que, juntamente, loen e bendigan su santo nombre....*⁴⁹⁶

Muchos factores confluyen en este edificio, como símbolo de un capítulo crucial en la historia de España, así como de la Iglesia y reflejo de una incesante evolución artística⁴⁹⁷.

(...) Sobre todos sus otros valores (de la Capilla Real), domina su gran poder evocador, que le hace señorear sobre los demás santuarios españoles. Bajo sus bóvedas y entre sus muros, siéntese la primera y potente palpitación de la España activa y unitaria, señalando el ocaso y aurora de un pueblo. España en pié, vive bajo éstas piedras, pregoneras de aquella fluída actividad- fé y voluntad, idealismo y perspicacia- que, con la cruz y el corazón, convertía en tierras suyas las tierras más lejanas y rebeldes. Vibración de un espíritu único, sobre la palpitación variada de millares de espíritus españoles, recogidos en un haz, hecho divisa regia, para proyectarse, con uniforme ritmo, sobre la amplitud de dos mundos.

*Aquí, se abre la historia por una nueva página y, en unión perdurable, quedan en ella escritos los nombres de los Reyes, junto a los de Colón, América y Granada. (...)*⁴⁹⁸

En Burgos se firmó, el día 30 de septiembre de 1506, el contrato⁴⁹⁹ suscrito por el Cardenal Cisneros con los testamentarios de la Reina Católica y Maestre Enrique Egas para dar comienzo a la edificación de la Capilla Real. El contrato parte de las premisas concretadas en la Carta de Privilegio de 1504⁵⁰⁰. Doña Juana, según las Cédulas Reales del 14 de octubre de 1507 y del 20 de febrero de 1509 en Valladolid, confirmó los privilegios de fundación y amplió sus dotaciones. Don Fernando se ocupó de activar la construcción, que en 1512 se veía ya adelantada. Encargó su sepulcro en 1514 a Domenico Alexandre, obra que no pudo ver concluida pues falleció el 23 de enero de 1516⁵⁰¹.

Con el correspondiente afán de crear un templo funerario, había de transmitir su esencia como monumento testimonial y simbólico de la envergadura y significado

⁴⁹⁶Testamento de Fernando el Católico. *Ídem*.

⁴⁹⁷ Sobre esta evolución artística ver por ejemplo: Reyes Ruiz, M., 1994, pp. 35-40.

⁴⁹⁸ Gallego y Burín, A., 1931, p. 13.

⁴⁹⁹ El profesor Rosenthal dio a conocer y comentó el documento.

⁵⁰⁰ Pita Andrade, M., 1994, pp. 51-52.

⁵⁰¹ Gallego y Burín, A., 1931, p. 22.

del reinado. Gozará de privilegios al tratarse de una institución de protección y patronazgo regio⁵⁰².

Gracias a una bula papal del año 1537, obtuvo la Capilla Real del derecho a regirse con un cabildo y las mismas concesiones e indulgencias que poseían las catedrales⁵⁰³. Estos privilegios supusieron enfrentamientos con la catedral, como veremos.

Los capellanes formarán un cabildo independiente del catedralicio, libre de la jurisdicción episcopal. También se verá exento de la jurisdicción civil ordinaria, pues poseerá juez protector propio⁵⁰⁴. Además, tuvo potestad sobre otras instituciones: la Ermita de los Mártires Santos Cosme y Damián, el Hospital Real y el Colegio de San Fernando⁵⁰⁵. También consta que algunas capellanías de su cabildo contaron con derecho preferente a ciertas cátedras y al rectorado de la Universidad. Con ello queda patente que queda afirmada su posición frente a otras instituciones eclesiásticas y civiles locales, derivada de su vínculo real. Ello dará lugar a no pocos pleitos y tiranteces. En definitiva, se puede afirmar que la Capilla Real se considera como una “prolongación de la corte real viva”⁵⁰⁶.

Las mencionadas disputas tenían diversos matices: cuestiones protocolarias, altercados por obras y espacios, defensa de privilegios, etcétera. La Capilla usualmente lograba una resolución favorable al estar vinculada con la monarquía. No obstante, los pleitos con la catedral son los más cuantiosos⁵⁰⁷. Estos litigios en ocasiones se prolongaban de forma inusitada en el tiempo, y adquirirían hasta matices violentos. Tal era la situación de tensión que las autoridades granadinas en ocasiones se veían en aprietos que sólo podía apaciguar la intervención real, y no siempre lo lograba⁵⁰⁸. Las hostilidades fueron de tal envergadura que la catedral llegó a pedir en 1587 la supresión de la Capilla⁵⁰⁹.

Es interesante para constatar la relación entre la catedral y la Capilla Real el edicto arzobispal de Don Antonio de Rojas⁵¹⁰, que data del día 11 de marzo de 1522, “(...) sobre las constituciones que pretende tener la Capilla Real, en las que se determinan sus obligaciones y derechos en relación con la Catedral⁵¹¹, como

⁵⁰² Reyes Ruiz, M., 1994, p. 40.

⁵⁰³ Ramos López, P., “La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758”, en, en *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.*, Vol. I, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 669.

⁵⁰⁴ En 1715 todas las instituciones perdieron esta prerrogativa, que la Capilla recuperará en 1736, su juez protector y privativo será el presidente de la Real Chancillería.

⁵⁰⁵ Ver: Gallego y Burín, A., 1931, p. 26.

⁵⁰⁶ *Ídem*, p. 40.

⁵⁰⁷ *Ídem*, p. 46.

⁵⁰⁸ *Ídem*, p. 35.

⁵⁰⁹ *Ídem*, 26.

⁵¹⁰ A. Archivo Catedral de Granada, lib. 3, fols. 277r-280v. Folio. Papel. Letra humanística.

⁵¹¹ En cuanto al asunto de la unión con la Capilla Real, ver cédulas como la del día 25 de enero de 1585, Granada (C. Archivo Catedral de Granada, leg. 10, . 3. Folio. Papel. Letra humanística. Borrador): *Memorial del cabildo al tesorero D. Pedro Guerrero, que está en la corte, comunicándole su opinión*

consecuencia de las peticiones y memoriales de agravios presentados para que determinara las dudas surgidas”⁵¹². Anotamos aquí la mayor parte de este edicto debido a que como dijimos es revelador de la relación entre ellas, no obstante destacamos la referencia a las catedrales de Toledo y Sevilla y la alusión a la música, esta última fundamentalmente presente en los fragmentos que hemos escogido a partir del folio 278r.

(Fol. 277r). Nos don Anton de Rojas por la divina miseración arzobispo de Granada y presidente del Consejo de sus maiestades. Considerando quan necessaria es la paz y la concordia en todos los estados y principalmente en el estado ecclesiastico y mas en la cibdad y Reyno de Granada por aver sido reduzido nuevamente a nuestra sancta fe católica donde tanta necesidad ay que el culto divino se celebre en toda paz y concordia. Vistas por Nos algunas letras y suplicaciones y memoriales que nos fueron presentados por los reverendos hermanos nuestros el Dean y el cabildo de nuestra Sancta Yglesia de Granada y por parte de los capellanes de la Capilla Real dnde están sepultados los muy catholicos Rey don Fernando y Reyna doña Ysabel nuestros señores que en gloria sean, a los quales oy en dya tenemos y tendremos mientras viviésemos tanta reverencia y acatamiento como si fuesen vivos por aver sido su criado todo el mejor tiempo de nuestra vida y por aver recebido dellos muchas mercedes honrras y favores y considerando la malicia de algunos particulares enemigos de toda paz y concordia que con ficciones y novedades quieren mostrar que defienden la honrra de sus altezas, no sabiendo que cosa es honrra, no se a de dar lugar porque en ningún juyzio humano puede caber que sus altezas, siendo tan cristianísimos, quisieron ni ordenaron cosa en perjuicio de nuestra yglesia metropolitana por sus altezas ganada y fundada (...).

(Fol. 277v) (...). Primeramente dezimos y a todos es notorio que en las yglesias metropolitanas de Toledo y Sevilla ay capillas reales y están sepultados en ellas reyes y reynas de gran memoria y no se hallara por todas ellas que hasta el dia de oy capellanes mayores, ni menores, ni otros ministros que a avido y ay en las dichas capillas reales, han intentado la menor cosa del mundo en perjuizio ni autoridad del culto divino que se haze publicamente en las dichas dos yglesias, aunque en las dichas capillas reales se dizen missas y otros oficios, pero hazenlo a tienpo que ninguna turbacion ni perjuizio hazen a la yglesia matriz y curan de otras ambiciones nuevamente procuradas con declaraciones falsas (...).

(Fol. 278r). Ytem para que el dicho engaño sea mas notorio y conste claramente la verdadera yntencion de la Reyna nuestra señora que no fue hazer perjuyzio a la yglesia mayor, vease como espresamente mando en la fundacion de la dicha Capilla Real que todos los oficios se dijeren en tono y no cantados. Pues si tuviera intencion contraria desto mandara hazer su

sobre los asuntos que tiene que negociar: el aumento de prebendas, la unión con la Capilla Real, la vuelta de los moriscos y el subsidio. Marín López, R., 1996, pp. 187-188.

⁵¹² Marín López, R., *La Iglesia de Granada en el siglo XVI. Documentos para su historia*, Universidad de Granada, Granada: 1996, pp. 91-95.

Capilla Real en parte que pudiera usar de las invenciones que despues aca se an procurado con falsas relaciones.

Quanto a un auto u duda que ante Nos fue presentada, a que ora se a de tañer, para que los capelanes puedan yr a decir la prima y missa, por que esto a de ser aclarado antes que principen en nuestra yglesia mayor, dezimos y declaramos que pues en las capillas reales de Toledo y Sevilla no tienen campanario, ni campanas, que tanpoco lo tengan en la Capilla Real de Granada; porque los capellanes sepan a que ora han de venir a decir sus oras y la missa, mandamos que en la torres donde estan las campanas de nuestra yglesia se señale una campana la qual tanna un quarto de ora por bajada, para que quando aquella acabare sean obligados a los capellanes a venir a su coro a hazer su oficio, y a de comenzar a tanner la dicha campana a las seis oras y media de la mañana, esto se entiende desde primero dia de noviembre hasta mediado de febrero y en este tienpo an de començar los dichos capellanes a decir la prima en dando las syete oras (fol. 278v) y luego se a de decir la missa cantada con su reponso de manera que sea acabado todo a las ocho oras y media, y alargamos esta media ora comovidos de piedad de los dichos capellanes, aunque sea en algun perjuicio de nuestra sancta yglesia y mandamos que en todo el otro tienpo del año ayan dicho la prima y missa cantada con su reponso antes que en el coro de nuestra yglesia se comience a decir prima y en el buen tienpo y en el otro del año mandamos que luego sucesivamente digan los capellanes las otras oras que son terçia, sexta y nona.

Quanto a otro capitulo en que dizen los dichos capellanes que fue ganada una cedula del Rey nuestro señor, que en gloria sea, que sean obligados los dias de pascua y de nuestra señora y de los apostoles a dezir las vísperas cantadas y que si no las dijesen que pierdan el reple, mandamos y declaramos que los dichos capellanes no sean obligados a decir las visperas ni otras cantadas los dichos días, sino en tono, como fue la primera fundacion y intencion de la Reyna Nuestra Señora, que en gloria sea, porque sy en los tales días ally se hiziese el oficio con solenidad seria notoria la causa impedir el oficio en nuestra sancta yglesia, lo qual, en ninguna manera se puede conpadecer, ni se a de alterar y por esto mandamos, que por no dezir los dichos oficios cantados los dichos capellanes no pierdan el reple en ninguna manera (fol. 279r) pues no fue esta la intencion de su alteza quando dio la tal cedula ny la diera si fuera bien informado.

Quanto a otro capitulo en que dizen los capellanes que los sabados avian de dezir dos missas cantadas, la una del dia y a otra de Nuestra Señora, declaramos y mandamos que solamente se diga missa cantada del dya y la otra en tono, por quanto en nuestra yglesia todos los sabados se dize missa solemne de Nuestra Señora y contradize mucho a la solemnidad del pueblo que aya en dos partes missa solemne de Nuestra Señora y por esto basta que se diga en tono.

Se menciona con frecuencia a la Capilla Real en los Libros de Reales Cédulas debido a sus numerosos conflictos con la catedral⁵¹³. En virtud de esta situación, el arzobispo recibía la orden por parte de la corona de visitar la catedral, revisar sus cuentas o intervenir en algunos conflictos concretos, aparte de otras intervenciones mediante la presentación de capellanes reales para lograr la colación del arzobispo o pidiendo informes sobre alguno de ellos. Con el afán de perseguir la autonomía, la Capilla Real buscaría gestionar y conseguir de Roma bulas que le conferían una práctica independencia del prelado y hasta de la corona. Esta última intervendrá y conseguirá anular dichos privilegios, como vemos en los siguientes documentos⁵¹⁴ que datan del 10 de enero de 1537 y del 10 de enero de 1539:

1537, enero, 10. Toledo.

Real cédula al embajador en Roma, Marqués de Aguilar, para que el Papa revoque las bulas concedidas al capellán mayor de la Capilla real e Hospital real, por ser en perjuicio del real patronato⁵¹⁵.

1539, enero, 10. Toledo.

Real cédula al Marqués de Aguilar, embajador en Roma, para que el Papa revoque las bulas que concedió a la Capilla Real que la eximían de la jurisdicción del ordinario porque van contra el real patronato y el ordinario⁵¹⁶.

Como venimos diciendo, muchas son las contiendas que hubo entre ambas. Incluimos otro ejemplo, ligado al derecho al que aspiraba la Capilla Real de no asistir a las procesiones que celebraba la catedral. Con el fin de evitar pleitos entre ambos cabildos, se ordenó que la Capilla Real concurrese con el deán y el cabildo de la catedral a las tres procesiones generales anuales: de la conmemoración de la “Toma de Granada”, Letanías Mayores y Corpus Christi, asistiendo los capellanes⁵¹⁷:

(...) entretexidos entre los Racioneros de la dicha Iglesia, en ambas vandas, comenzando después de los canónigos, luego dos racioneros de los más antiguos en cada vna de las vandas vno dellos, y luego después destes dos racioneros, con cada vno dellos, vn capellán a cada vanda vno y luego vn racionero y después vn capellán y así sucesivamente entretexidos racionero con capellán y por esta orden vayan en ambas vandas y los capellanes de la dicha nuestra Capilla Real, que sobraren, vayan a dos vandas sin que vayan entretexidos con ellos ningún capellán de la dicha yglesia ni otro cura ni

⁵¹³ Marín López, R., *Los Libros de Reales Cédulas de la Curia Eclesiástica de Granada: estudio, regestas e índices*, Proyecto Sur, Granada: 1995, pp. 19-20.

⁵¹⁴ Marín López, R., 1995, pp. 44; 48. (Ver también: Marín López, R., *El cabildo de la Catedral de Granada en el siglo XVI*, Universidad de Granada, Granada: 1998).

⁵¹⁵ C. Lib. I., fol. 104. Folio. Letra humanística.

⁵¹⁶ A. Lib. I, fol. 57. Folio. Letra cortesana.

⁵¹⁷ Gallego y Burín, A., 1931, p. 36.

*beneficiado alguno, y después de los dichos nuestros capellanes de la dicha yglesia y vayan delante con los moços de coro*⁵¹⁸.

Estos enfrentamientos, quejas y alegatos en defensa de los privilegios llevaron a la Corona a disponer que se revisaran sus Constituciones y a imprimirlas para ser divulgadas en 1583. Se vio obligada a ordenar nuevamente otra visita por las Reales Cédulas del 11 de abril de 1628 y el 28 de abril de 1629, con el fin de estudiar el régimen de la fundación. De ello surgió la redacción de nuevas Constituciones, que fueron aprobadas y mandaron observar por disposición real de 1632⁵¹⁹.

Con respecto a si la capilla musical de la Capilla Real fue más meritoria que la de la catedral, no resulta sencillo vislumbrarlo, pese a que se suele afirmar que la primera mencionada es superior. Si acaso, los cargos de organista y maestro de capilla de la Capilla Real tenían la ventaja de estar asociados con la prebenda de una capellanía⁵²⁰. Ello suponía distinción social, y por ende repercutía a nivel económico, como veremos en el siguiente epígrafe. No obstante, las capillas musicales de la catedral y de la Capilla Real eran de valía muy equitativa en cuanto a calidad de sus miembros, además de los continuados trasvases de los músicos entre ambas. Se manifiesta este prestigio durante el siglo XVI en el hecho de que en muchas ocasiones estas plazas suponían ser un acicate para acceder a puestos más prestigiosos y de mayor dotación económica del país como lo eran las catedrales de Sevilla o Toledo, y hasta a la capilla del rey⁵²¹.

2.2 Economía de la Capilla Real

Los ingresos económicos de una capellanía no sólo están vinculados a la prebenda, pues se engrosa con notables complementos relacionados con aniversarios y diferentes funciones. Es por ello que tratar de dilucidar el total de los ingresos supone más indagación que ceñirse exclusivamente a los salarios de las distintas plazas en las instituciones⁵²².

Además, el sustento percibido no era siempre el mismo, pues la prebenda observaba las asistencias y las ausencias, estas últimas eran castigadas. También hay que tener en cuenta la inestabilidad de las cosechas y su repercusión en la variabilidad del precio anual del grano. Para reducir las variaciones anuales, en la catedral y en la Capilla Real el cómputo se hacía mediante el cálculo del valor medio por trienios o quinquenios⁵²³.

⁵¹⁸ *Traslado de las Constituciones de la Capilla*, 1583. Ver: *Ídem*, p. 37.

⁵¹⁹ *Ídem*.

⁵²⁰ El cargo de organista desde 1526, el de maestro de capilla desde 1550. (Ruiz Jiménez, J., “Patronazgo en la Capilla Real de Granada durante el siglo XVI. 1. Los músicos prebendados”, en *Encomium Musicae. Essays in honor of Robert J. Snow*, Festschrift series, nº17, Pendragon Press, Hillsdale, NY, 2002, p. 356).

⁵²¹ Ruiz Jiménez, J., 2002, p. 363.

⁵²² *Ídem*, pp. 358-359.

⁵²³ Puede verse un ejemplo de ello, concretamente el trienio 1589-1591, en: *ídem*, p. 359.

En lo que a la financiación respecta, se lleva a cabo principalmente a través de juros sobre impuestos civiles de Granada además de una participación en los diezmos eclesiásticos de zonas ricas de Andalucía. La cédula real de erección ya concedía un juro de 373.000 maravedises. En 1527 Don Carlos asignó dos tercios de los diezmos de la Abadía de Alcalá la Real, de la Vicaría de Aracena y de los prioratos de Jerez y Puerto de Santa María, en 1541 los concedió de Puerto Real. Le fueron asignadas también pensiones sobre las rentas de las mitras de Toledo, Granada y Jaén. Irá adjuntando inmuebles rústicos y urbanos propios derivados de fundaciones privadas al servicio de memorias, muchos de ellos ubicados en la diócesis granadina, fundamentalmente en la Ciudad y en la Vega. Estos ingresos estaban sujetos a las contribuciones comunes que gravaron los ingresos eclesiásticos, aunque en determinados momentos algunos de ellos estuvieron libres de tributar, dada la singular relación de la Capilla con la Corona⁵²⁴.

La Capilla Real se veía además mermada por la decaída de sus caudales derivada en parte del descuido de su administración y despojos artísticos. Fernando VI, con el fin de perpetuar (...) *la memoria de los Señores Reyes Católicos...promover la decencia del divino culto conforme a los reales establecimientos, que no se defrauden las ánimas de sus Católicas Magestades... y que, por ningún acontecimiento, sean privados los Reyes y sus Reinos del poderoso subsidio de los santos sacrificios con que diariamente son socorridos*, según la Cedula Real del día 7 de noviembre de 1752 dispusiese la visita del obispo de Urgel D. Francisco Catalán de Ocón. Debía investigar rentas y cuentas de quienes manejaron los caudales para asegurarse de que se había cumplido con lo establecido en las Constituciones. El informe que emitió el susodicho obispo en 1756 expresa la necesidad de hacer Constituciones nuevas y llama la atención sobre la escasez de dotación del organismo. El Rey aceptó las soluciones económicas propuestas, con dictamen de su Consejo, el 28 de marzo de 1757. Se aprobaron nuevas Constituciones por Real Cédula del día 1 de julio de 1758 dada en Aranjuez⁵²⁵.

La Capilla Real adquiere nuevas indulgencias y privilegios pontificios en la segunda mitad del siglo XVIII⁵²⁶, no obstante, los reyes gravaban cada vez con más tributos, de modo que a principios del siglo XIX debido a las medidas dictadas por Carlos IV y Fernando VII para enajenar bienes eclesiásticos perdió propiedades⁵²⁷.

A finales del siglo XVIII pertenecían a la Capilla Real: 509 marjales y 51 estadales de tierra, mucha de riego, con olivos y gracias a una nueva regulación de las rentas lograría un beneficio de 2.216 reales, 16 maravedís y 396 gallinas, por cada una los labradores pagaban 6 reales, casas con rentas de 1.883 reales y 32 maravedís; 4.022 reales y 33 maravedís de censos; una casería en Jun y un cortijo en Alfacar con rentas de 2.000 reales; rentas del pan en el arzobispado de Sevilla (allí se encontraban varias

⁵²⁴ Marín López, R., 1995, pp. 40-41.

⁵²⁵ Gallego y Burín, A., 1931, pp. 27, 28.

⁵²⁶ Ver: *Ídem*, p. 31.

⁵²⁷ Ortiz Molina, M. A., *Antonio Caballero, maestro de capilla de la Capilla Real de Granada, 1757 a 1822*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Granada: 1997, p. 86.

de sus rentas); rentas de grano, haciendas de memoria, juros y censos⁵²⁸.

Por pertenecer al sistema de Patronato, la Capilla ha conjugado las esferas Iglesia-Estado con solvencia. Cuando ha habido complicaciones entre ambos ámbitos, la Capilla lo ha padecido más levemente que la mayor parte de la institución eclesiástica gracias a su estrecha vinculación con la corona. La economía de la Capilla pudo sostenerse con normalidad, aunque obviamente vivió los vaivenes que comentamos con anterioridad, relativos a la depreciación de la moneda, el Concordato de 1851, etcétera.

Es reveladora la situación de Antonio Luján, el último maestro de capilla de la Capilla Real de Granada, en régimen de interinidad, como veremos más adelante. El último Acta Capitular que aporta información sobre él data del día 12 de septiembre de 1842. Dicho día se vio un escrito de Luján pidiendo ayuda dado que su casa estaba en situación de embargo. El cabildo le respondió que *a causa de las circunstancias (...) no tenía arbitrio alguno para ayudarle*⁵²⁹, y le sugiere que acuda al señor intendente⁵³⁰. Tejerizo comenta que en el decreto de 1853, de aplicación del Concordato, no aparece ninguna partida destinada al maestro de capilla. Sin embargo, Luján seguía figurando como director musical, mas sin sueldo fijo. En un acuerdo del 27 de marzo de 1861 del libro 33 de Juntas del Cabildo leemos:

El maestro de capilla que fue de esta iglesia (...) se queja de que para el miserere que se ha de cantar el Jueves Santo del presente año no se ha contado con su asistencia y dirección (...) Y se acordó que mediante a que dicho miserere se cantará a tres voces con acompañamiento de piano y sin orquesta no hay necesidad de dirección alguna por parte del maestro de capilla, pues basta sólo que el organista de la casa toque el acompañamiento, por cuya razón no se ha inferido perjuicio ninguno a D. Antonio Luján.

Se añade que desde que su labor ha cesado desde la extinción de la capilla de música, cuenta con una habitación en el suprimido Colegio de San Fernando, sin renta alguna, sino en consideración a su anterior labor. No obstante, *es verdad que dirige la música tan solamente dos veces al año en las honras de los señores Reyes Católicos, se le retribuye su trabajo como si no gozase habitación de balde*. Constan más labores de Luján en torno a la música, como ocuparse de los seises. Cabe la posibilidad de que al concluir en la Capilla Real se trasladara al servicio en la catedral como instrumentista, pero no gozamos de datos concretos al respecto. Sí nos consta que en calidad de instrumentista formó parte del jurado de unas arduas oposiciones al cargo de maestro de capilla de la catedral de Granada que se prolongaron desde 1853 hasta 1857⁵³¹.

⁵²⁸ *Ídem.*

⁵²⁹ López-Calo, J., 1994, V. II, p. 218.

⁵³⁰ Actas Capitulares, f. 175, 12-9-1842.

⁵³¹ López-Calo, J., en Casares Rodicio, E., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 1999.

Los Concordatos entre la Santa Sede y España, en particular el de 1851, han ofrecido a la Capilla elementos de estabilidad, pero sin alcanzar su grandeza de antaño. El de 1851 extinguió sus singularidades, convirtiéndola en institución diocesana⁵³².

Las actas de reuniones capitulares terminan al folio 205 de este 31º volumen (cabildo de 10-2-1857); siguen en blanco los folios siguientes hasta el 222, en que comienzan las tomas de posesión de capellanes, en virtud del Concordato de 1851; parece que falta un volumen de actas, pues el siguiente que se conserva lleva el nº 33 y comienza el 4-1-1890. Para entonces ya no existía en la capilla real una capilla de música en el sentido tradicional⁵³³.

2.3 Organización

La Capilla Real, la catedral, la Colegiata del Salvador y la Abadía del Sacromonte fueron los centros musicales religiosos preeminentes de Granada⁵³⁴. Granada contará con tres capillas musicales estables al servicio de las tres instituciones religiosas más notorias de la ciudad: la catedral, la Capilla Real y la colegiata del Salvador⁵³⁵.

Como hicimos anteriormente al hablar sobre la música en la catedral, también ahora nos ceñiremos fundamentalmente a la música vocal.

El documento fundacional de la Capilla Real, del 13 de septiembre de 1504, no alude a la Capilla de Música, que se perfilará en el transcurrir del tiempo⁵³⁶. Los primeros datos sobre la actividad musical de la Capilla Real son un tanto exiguos, más adelante como decimos podremos esclarecerla un poco, por ejemplo, a través de las Constituciones de 1758.

En el mencionado documento fundacional de 1504 consta la imposición a los capellanes de una misa diaria cantada, incluso antes de que el templo estuviera erigido en términos físicos. Un año y tres meses más tarde, una Providencia Real dada en Salamanca legisla acerca del canto solemne de Vísperas y Maitines en determinadas fiestas. Pero aun habremos de esperar quince años, tras el traslado en noviembre de 1521 de los cuerpos reales desde la Alhambra a la Capilla Real, para que la solemnidad del culto cobre esplendor con una actividad musical más regular⁵³⁷.

Es importante aclarar al menos a modo de introducción la particularidad del estatus social de los músicos y las diferencias entre las distintas capellanías.

⁵³² Marín López, R., 1995, pp. 42-43.

⁵³³ López-Calo, J., 1994, V. II, p. 218.

⁵³⁴ Ramos López, P., “La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758”, en *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.*, Vol. I, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p. 669.

⁵³⁵ Ruiz Jiménez, J., “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): Funcionamiento «extravagante» y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad”, en *Anuario Musical*, nº 52, 1997, p. 39.

⁵³⁶ Ortiz Molina, M. A., 1997, p. 90.

⁵³⁷ Tejerizo, G., “La música”, en *El Libro de la Capilla Real*, Ediciones Miguel Sánchez, Granada: 1994, p. 241.

Los músicos prebendados de la Capilla Real tenían el poder de intervenir en las decisiones de gobierno de la institución e incluso ocupar cargos de responsabilidad, tal era su estatus. Esto no es usual, pues sólo puede darse en un reducido número de capillas musicales cuyas plazas de músicos incluían como prebenda una canongía⁵³⁸.

Cabe distinguir las diferentes capellanías: encontramos las “amouibles” o no perpetuas (originadas en 1518, denominadas después “medias capellanías”), y las perpetuas (dotadas en 1516 para cuatro cantores y un organista, en 1550 también para un maestro de capilla). En la dotación de 1526 todas las capellanías, es decir, las ordinarias y las asignadas a cantores) eran consideradas de igual categoría, y por extensión implicaban las mismas obligaciones. Los capellanes músicos tenían la posibilidad de solicitar a los capellanes ordinarios que les sustituyeran si fuera necesario para ejercer su oficio primordial, el de cantor y organista⁵³⁹.

El cabildo de esta Real Capilla se componía de un capellán mayor, 18 capellanes honorarios de S. M., dos de ellos magistral y doctoral por oposición, 10 capellanes de coro y otros ministros inferiores⁵⁴⁰.

Los maestros de capilla y organistas de la Capilla Real de Granada a lo largo del siglo XVI son de trascendental importancia, mas entorpece su estudio el hecho de que no contemos con las actas capitulares de este periodo. Se han hecho recopilaciones de datos sobre los maestros de capilla y los organistas, pero sólo con ello resulta exigua la investigación sobre la estructura funcionamiento de la capilla musical⁵⁴¹.

Como fuente de información sobre la música en la Capilla Real encontramos en su archivo múltiples documentos de interés, como los expedientes de oposiciones. También lo son el *Libro de las fundaciones* y el *Libro de Visitas*. En nuestro trabajo tendremos más en cuenta el primero, conocido también como “libro becerro”. Se basa en los documentos fundacionales, ofrece una historia de la fundación y los primeros pasos de la Capilla Real⁵⁴². Además de ello consideraremos, como es presumible, las Actas Capitulares.

La primera dotación una vez fundada la Capilla Real se realizó el 12 de octubre de 1504. Incluía: 13 capellanes perpetuos, uno de ellos “Mayor” y entre los otros se contaban tesorero, obrero y sacristán; dos mozos de capilla y un portero de maza. Los 100.000 maravedís adjudicados a la fábrica y la suma de los salarios hacen un total de 373.000 maravedís⁵⁴³.

⁵³⁸ Marín López, R., 1995, pp. 42-43.

⁵³⁹ Ruiz Jiménez, J., 2002, pp. 359-360.

⁵⁴⁰ *Guía eclesiástica del arzobispado de Granada: 1885*, Imprenta Ventura de Sabatel, Granada: 1885, p. 13.

⁵⁴¹ Ruiz Jiménez, J., “Patronazgo en la Capilla Real de Granada durante el siglo XVI. 1. Los músicos prebendados”, en *Encomium Musicae. Essays in honor of Robert J. Snow*, Festschrift series, nº17, Pendragon Press, Hillsdale, NY, 2002, p. 341.

⁵⁴² López-Calo, J., *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, vol. 2, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 1993, p. 289.

⁵⁴³ Ruiz Jiménez, J., 2002, p. 343.

Los capellanes tenían la obligación de decir tres misas diarias, dos rezadas y una cantada. Según el Archivo General de Simancas⁵⁴⁴, anualmente se celebraban tres aniversarios, los dos primeros en la catedral, los días del fallecimiento de Isabel y Fernando, el tercero el día de Todos los Santos en la Capilla Real⁵⁴⁵.

Los años siguientes a la muerte de Isabel la Católica⁵⁴⁶ se percibirá una mejoría en las constituciones fundacionales. Siguiendo la Real Cédula del día 19 de diciembre de 1505, en Salamanca, se incrementan las rentas de las prebendas y se incluyen otros dos mozos de capilla, con 8.000 maravedís por cada uno de ellos. Otro ejemplo es la Real Cédula de Burgos, 17 de julio de 1512, se reajustan los salarios de los mozos y se aumenta el sobresueldo del capellán sacristán⁵⁴⁷.

También el 17 de julio de 1512 se dispone que aparte de la celebración diaria de la misa cantada⁵⁴⁸:

(...) se digan bísperas cantadas los días de Pascua y que se digan también Maitines⁵⁴⁹.

Se crean en 1514 cargos vinculados a las solemnidades donde el canto es fundamental, las *cantorías*⁵⁵⁰.

La segunda fundación de la Capilla Real, desarrollada por la reina Doña Juana y Carlos V, otorgará las primeras disposiciones notorias en el ámbito musical, según una Real Cédula dada en Zaragoza el 13 de octubre de 1518. Se concretan 12 nuevas capellanías con la misma dotación de 30.000 maravedís, cuatro de ellas no son perpetuas y dirigidas a cantores. Se establecerá el cargo de organista, con asignación de 16.000 maravedís anuales⁵⁵¹. Se erigirán cuatro prebendas para cantores derivadas de una nueva orden de 1518, y se crearán además los cargos de sochantre y organista, como decíamos⁵⁵². Desde 1518 ya posee la Capilla 24 capitulares además del Mayor, en lugar de los 12 previstos en un principio. Entre los de nueva creación encontramos al que gozará del cargo de primer maestro de capilla, Bernardino de Figueroa, del que hablaremos posteriormente. Comentamos ahora que disponía de cuatro capellanes cantores especializados en cada una de las voces fundamentales de la polifonía, de un organista y de un sochantre, estos últimos cargos también fueron concretados en el mencionado Real Decreto de 1518. El emperador Carlos expresó: *Somos informados de que la dicha capilla Real al presente está bien acompañada de capellanes de letras competentes y de cantores y de tañedor*⁵⁵³.

⁵⁴⁴ A.G.S. (Archivo General de Simancas). Patronato Eclesiástico. Leg. 282.

⁵⁴⁵ Ruiz Jiménez, J., 2002, p. 343.

⁵⁴⁶ Recordemos: el 18 de diciembre de 1504.

⁵⁴⁷ Ruiz Jiménez, J., 2002, p. 343.

⁵⁴⁸ Ortiz Molina, M. A., 1997, p. 90.

⁵⁴⁹ Archivo de la Capilla Real de Granada, leg. 1, pieza 13.

⁵⁵⁰ Ortiz Molina, M. A., 1997, p. 90. (Ver también: Tejerizo, G., 1994).

⁵⁵¹ Ruiz Jiménez, J., 2002, p. 344.

⁵⁵² Ortiz Molina, M. A., 1997, p. 90.

⁵⁵³ Tejerizo, G., 1994, p. 241.

La música de la Capilla Real gozará de un nuevo impulso gracias a Carlos V, como queda reflejado en las Constituciones de la Capilla Real⁵⁵⁴, establecidas el 12 de diciembre de 1526. En ellas se establece que de las 24 capellanías perpetuas cuatro fueran destinadas a cantores y una quinta para un organista, que se otorgarían a medida que se produjeran las vacantes. Se legisla también el sistema de provisión de estas capellanías. Cuando uno de los capellanes falleciese, se pondrían edictos los veinte días siguientes. Los edictos refieren los requisitos que se les exige a los opositores al cargo. El plazo de la convocatoria era de treinta días, una vez presentados los candidatos eran examinados en los diez días siguientes. El cabildo solicitaba para ese menester la ayuda de los peritos convenientes. Tras realizar los exámenes, nombraban a dos personas seleccionadas. Éstas se debían presentar en la Cámara con la nominación en el plazo de veinte días. El rey presentaba al elegido para que fuese instituido y tomara colación de la prebenda, como los demás capellanes “ordinarios”. Los aspirantes debían ser sacerdotes o bien serlo en ciernes, en el plazo de un año. Este sistema protocolario de selección está vinculado directamente con el patronato regio⁵⁵⁵, y permaneció prácticamente inalterado salvo en aspectos como el de los plazos, que podían sufrir retrasos por diversos motivos⁵⁵⁶.

Las Constituciones de 1528 supondrían un mayor enriquecimiento musical de la Capilla. Se crearon capellanías nuevas dirigidas a cuatro profesionales cantores que accederán al cargo a través de rigurosas oposiciones. Con ellos se logra un total de ocho cantores adultos entre los capellanes, a los que se añade un número indeterminado de “ejercitantes de voz” no prebendados, además de los ministriles y los seises⁵⁵⁷.

Con respecto a las capellanías perpetuas, hubo motivo de controversia con respecto al magisterio de capilla. Se intentó dotar de capellanía perpetua propia al magisterio de capilla de la Capilla Real desde 1545. Hernández de Figueroa, el 15 de abril de 1545 requirió al rey renunciar a su capellanía real en Bernardino de Figueroa. En 1548 el cabildo de la Capilla Real rememora al rey que instituyó las capellanías perpetuas para cuatro voces y un organista, y dicen:

(...) después de aca por experiencia se a uisto la necesidad que ay de otra capellanía para maestro de capilla, porque no siendo capellán no puede ser bien gouernados los cantores ni le ternán el respeto que conuiene, y no ay iglesia donde ay cantores que no aya prebenda para maestro de capilla por ser tan necesaria, y también porque para la autoridad y buen seruicio desta Real capilla es necesario que el maestro de capilla sea persona calificada

⁵⁵⁴ La publicación más longeva de la que tenemos noticia se llevó a cabo en 1559 en Granada. Se volvieron a imprimir en 1583, incorporando los nuevos decretos. Este último impreso es el que emplea J. Ruiz Jiménez para documentar su trabajo ya citado, y el que en consecuencia empleamos como referencia en el nuestro. *Constituciones (Traslado de las) de la Capilla Real de Granada. Que dotaron los Cathólicos Reyes D. Fernando y D. Isabel. Impresso en Granada en casa de Hugo de Mena, 1583, ff. 4r-4v.*

⁵⁵⁵ Recordemos que el patronato regio se estableció definitivamente con la bula *Orthodoxae fidei*, otorgada por Inocencio VIII el 13 de diciembre de 1486 a los Reyes Católicos.

⁵⁵⁶ Ruiz Jiménez, J., 2002, pp. 344-345.

⁵⁵⁷ Tejerizo, G., 1994, p. 241.

*en su facultad y ninguno verná por no auer prebenda perpetua como las de los dichos capellanes cantores, aunque se le diese salario suficiente, quanto más que no ay para podérsele dar y él que al presente se da se quita de lo que auía de repartir en más número de cantores y moços de capilla*⁵⁵⁸.

Se pide al rey que otorgara para este oficio la primera capellanía perpetua que quedara para esta vacante⁵⁵⁹:

*(...) que tenga la obligación que tienen los otros maestros de capilla en hazer que se prouea lo que se a de decir en el fasistor y asistir en él y dar una lición general de canto dórgano y enseñar a los cantorsicos, o que conueniere para el buen seruicio del coro como se acostumbra en vuestra Real Capilla*⁵⁶⁰.

Efectivamente, cuando quedó vacante el 12 de agosto de 1550 una de las capellanías tras la muerte de P. Lopez Salvatierra, se le adjudica al magisterio de capilla a petición del rey. Fue concedida a Bernardino de Figueroa:

*(...) opositores que son a la capellanía del magisterio de capilla desta dicha real capilla, a los cuales hice saber y leí a la letra de una cédula y presentación de Su Majestad, despachada a favor de Bernardino de Figueroa, maestro de capilla desta dicha real capilla, su fecha en Valladolid en veinte y siete días del mes de octubre de mil y quinientos y cincuenta años (...)*⁵⁶¹.

En 1526 se dotará el oficio de sochantre con los 16.000 maravedís que le competían al organista una vez concluida la elección del capellán organista. Conservamos pocas noticias sobre los organistas de la Capilla Real anteriores a 1550, cuando accede al cargo Francisco Fernández Palero⁵⁶². Los incluiremos en nuestro trabajo por no ser cuantiosos y por ofrecer datos que retomaremos más adelante:

Pedro Villada⁵⁶³.

Lorenzo de Valencia⁵⁶⁴.

⁵⁵⁸ Ruiz Jiménez, J., 2002, p. 351.

⁵⁵⁹ *Ídem*, pp.351-352.

⁵⁶⁰ A.G.S. Cámara de Castilla. Leg. 298, pieza 39.

⁵⁶¹ Actas Capitulares, vol. 4, ver: López-Calo, J., *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 1994, p. 40.

⁵⁶² Ruiz Jiménez, J., 2002, p. 345.

⁵⁶³ Tras el fallecimiento del capellán real Fernando de León, su capellanía se le adjudicó a Pedro Villada, que constará como capellán organista. Se sabe que es natural de Guadalajara. Fue nombrado, presentado al rey e incluso hecha colación de esta prebenda en 1540, pero no se hizo efectiva su toma de posesión “hasta que supiese alguna gramática”, entretanto fue medio racionero organista de la catedral de Sevilla el 23 de diciembre de 1540. (*Ídem*; López-Calo, J., 1993, p. 291. Ver también: López-Calo, J., 1963, pp. 198-199. Los datos expuestos proceden fundamentalmente del *Libro de las Fundaciones*, f. 63r.).

⁵⁶⁴ Lorenzo de Valencia, natural de Valladolid, fue propuesto por el cabildo al rey como capellán organista el 23 de diciembre de 1540. Constaba en la lista de los cantores y mozos de capilla en 1535 (A.G.S., Cámara de Castilla. Leg. 269, pieza 29. Libro de Punto nº1 del Archivo de la Capilla Real. Ver: Ruiz Jiménez, J., 2002, p. 346). El rey le presentó a su capellanía el 5 de enero de 1544, sin embargo no

Juan Doiz⁵⁶⁵.

Francisco Fernández Palero⁵⁶⁶.

Juan Arratia de Guevara⁵⁶⁷.

En 1583 fueron revisadas las Constituciones de la Capilla y se divulgaron por ordenato de la Corona. Se aprobarían unas nuevas Constituciones en 1632, revisadas por Fernando VI. En aquel entonces la Capilla contaba con un capellán mayor y otros 18 capellanes⁵⁶⁸.

Antes de concluir este epígrafe, y para visualizar la consideración de los capellanes músicos, hemos de mencionar un altercado acontecido en torno al posible incumplimiento de una cédula real.

Veremos que en 1543 los capellanes reales procurarán desposeer a los capellanes músicos de sus derechos adquiridos. En ese sentido, encontramos una real cédula que data del 26 de junio de 1545, Valladolid, según la cual, entre otras cosas, los

se hizo colación ni canónica institución de la dicha prebenda porque había sido fraile de San Jerónimo y no tenía dispensación. (López-Calo, J., 1993, p. 292).

⁵⁶⁵ Natural de Pamplona. Sería el segundo poseedor de esta prebenda. Fue escogido en las oposiciones de 1544. Debió hacer las funciones de afinador de los órganos de la catedral, al menos puntualmente. También sabemos que en septiembre de 1544 sustituyó durante unos días a Gregorio Silvestre, el organista de la catedral de Granada. Su andadura parece que gozó de mayor estabilidad que la de sus predecesores, pues desarrolló su labor como organista en Granada hasta su promoción a la catedral de Málaga en febrero de 1552, *fue a ser racionero de Málaga*. (López-Calo, 1993, p. 292; Ruiz Jiménez, 2002, pp. 346-347).

⁵⁶⁶ Natural de Tendilla. Tomó posesión de su prebenda el 23 de febrero de 1553. *Tercero poseedor de esta prebenda*. (López-Calo, 1993, p. 292). Accedió al cargo por oposición. Aunque no conocemos con exactitud la fecha de su nacimiento, se sabe que accedió al cargo de capellán real a pronta edad, con unos 20 años. De esto se deduce que fue considerado ya un maestro desde su juventud, pues sus obras conservadas en el *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela* Luis Venegas de Henestrosa) se corresponden con una edad temprana según estos cálculos. Famosas fueron sus desavenencias con el maestro de capilla Ambrosio Cotes. Se le recrimina a Palero interpretar música profana, faltar al coro, etc. El reproche más llamativo gira en torno al hecho de traer mujeres a la Capilla, subirlas al coro, tocar el órgano para que bailen, darles de merendar, etcétera. (A. CR. Gr. Leg. 2, pieza 9). Más adelante mencionaremos el tema concerniente a las prohibiciones referidas a la presencia de mujeres. Siguiendo con el haber del maestro de capilla, además ejerció la docencia, fue jurado de oposiciones y destacó en relación con la organería de la ciudad, tomó parte muy activa en la introducción del órgano de registros partidos en la diócesis de Granada. (Ruiz Jiménez, J., 2002, pp. 347-348; López-Calo, J., 1993, p. 292). También encontramos en las Actas Capitulares reproches acerca de la inconveniencia de ciertas actitudes no solamente vinculadas al espacio físico eclesiástico, por ejemplo, más adelante encontramos en las Actas Capitulares (f. 160, 26-6-1654): (...) *Y asimismo propuso el señor don Juan de Solís que públicamente se decía cómo el maestro don Pedro Pastrana, organista, enseñaba en casas particulares su ministerio, cosa indecentísima para un capellán de Su Majestad y que nunca se había permitido en los señores capellanes músicos, y que así se le advirtiese no lo hiciese, pena de que el Cabildo procedería contra su merced*. (López-Calo, J., 1994, p. 56).

⁵⁶⁷ Calificado por el cabildo de la Capilla Real como “de los mejores organistas de España”, tomó la posesión el 8 de abril de 1599. Tuvo el inconveniente de no ser sacerdote, pero el cabildo intercedió y se escribió incluso al Nuncio de su Santidad con el fin de que se le concediera licencia para que con brevedad ordenara misa “extratempora”. Fue muy activo en las funciones de buscar músicos para la capilla y en su organización, supervisar el mantenimiento de los órganos, etcétera. Consta que vendió por 5.100 maravedís un libro de música a la catedral de Granada, tal vez con obras suyas. (Ruiz Jiménez, J., 2002, pp. 349-350; López-Calo, J., 1993, p. 292).

⁵⁶⁸ *Ídem*, pp. 73-74.

cantores no debían presidir el coro. En la misma línea habrá otra real cédula, emitida el 16 de mayo de 1558 en Valladolid, se cuenta que el único capellán músico de entonces, Antonio de Medaño, había reclamado contra la real cédula de 1545. A su vez se acusa al susodicho de no haber cumplido la cédula contra la que muestra reproche. Para dilucidar el asunto se elabora un informe en el que se interroga a capellanes de la Capilla Real, que argumentan que el hecho de que los capellanes músicos presidan el coro supone desatender los oficios de cantor y organista. Se les acusa además de cosas como incumplir parcialmente su servicio en la Capilla Real para cantar o de unirse para defender sus propios intereses antes que los de la capilla y el buen servicio del oficio divino. Se buscaba desproverles del voto en el cabildo, la presidencia del coro y la anulación de la perpetuidad de sus prebendas.

Se advierte un cierto recelo con los capellanes músicos, pues se añaden en varias ocasiones apreciaciones despectivas. Una excepción será Pedro Guerrero, arzobispo de Granada, quien defiende que los capellanes músicos deben mantener el voto. Tras varias vicisitudes, probablemente gracias a la influencia del arzobispo finalmente se emitió una real cédula el 16 de diciembre de 1573 que devolvía todos los derechos a los capellanes músicos. Así pues, no verá el siglo XVI la pérdida de sus concesiones, el decaimiento será consecuencia del parcial abandono de la protección real en el siglo XVII, en particular en 1670, cuando se verán degradados a meros asalariados⁵⁶⁹.

Ya en los comienzos del siglo XVII se advierte un cierto decaimiento en la Capilla Real, las rentas que permitieron un culto esplendoroso empiezan a mermar. A ello no contribuía favorablemente el casi constante conflicto con la catedral. Pese a ello, la vida musical sigue con buen pie. Ello queda reflejado en las Constituciones de 1632 con disposiciones como la de impartir los maestros las enseñanzas de su arte también a ministros y acólitos, aparte de las lecciones de polifonía a los cantores profesionales y a los seises. El sochantre enseñará canto llano a ministros y mozos de coro, nuevas plazas de cantores se proveerán mediante concurso-oposición, se mostrará preocupación por salvaguardar convenientemente los papeles de música y los Libros de Coro albergándolos en un archivo mientras no se utilicen, etcétera⁵⁷⁰.

Además de lo dicho anteriormente, los músicos tenían otros derechos como era el de gozar de cuatro meses de reple⁵⁷¹ y de ser enterrados en la Capilla Real.

Sin embargo, la decadencia sigue en auge y quedará evidenciada con el Decreto de Doña Mariana de Austria, en 1670. En él se ordena que los integrantes del “corpus” musical, con mejores distinciones sociales y económicas hasta el momento, se vean privados de parte de su categoría y emolumentos con la intención de dirigir las cantidades obtenidas con ello a sufragar gastos latentes. Se verán afectados el maestro

⁵⁶⁹ *Ídem*, pp. 361-362.

⁵⁷⁰ Tejerizo, G., 1994, p. 242.

⁵⁷¹ El sistema de reple se asemejaba al de la catedral. (A.CR.Gr.Leg. 16, p. 16). (Ver: Ruiz Jiménez, J., 2002, p. 362 y López-Calo, J., 1963, pp. 19, 46).

de capilla, el organista y los cuatro capellanes músicos de voz por oposición. Serán ahora pues simples asalariados en lugar de capellanes reales de pleno derecho. Seguirán siendo estimados como músicos de valía, pero no disfrutarán de los privilegios de sus predecesores. El esplendor de los cultos seguirá existiendo. Conservamos más partituras del siglo XVIII, lo que hace suponer que la situación musical es rica y constante, las interpretaciones de las misas, salmos y responsorios latinos, en el llamado estilo antiguo, alternan con los “modernos”, populares y notables villancicos castellanos con acompañamiento orquestal⁵⁷².

En una real cédula de 1761, comentaba el cabildo la estima que le merecían los músicos⁵⁷³:

(...) sumamente orgullosos y es gente que por, lo común, no tiene la mejor conducta e inclinada sumamente a la inquietud de los Cabildos... Tantas regalías llegaron a alcanzar, que era conocida esta Capilla con el nombre de Iglesia Griega..."

Valladar afirma que en 1758 la Capilla Real de Granada estaba compuesta por el maestro, un organista, tres contraltos, tres tenores, dos sochantres, un arpista, dos bajonistas, cuatro seises (o infantillos) y tres instrumentistas que tocaban violines y otros instrumentos⁵⁷⁴.

(...) La Real Capilla tenía anexo el Colegio de San Fernando, instuido por Carlos V, en una casa confiscada al morisco Xarea, donde se daba cristiana educación a 15 o 16 alumnos que durante sus estudios desempeñaban la función de monaguillos en la Capilla. El Maestro de Capilla tenía a su cargo la enseñanza de los seises o niños de coro, que hacían también vida colegial⁵⁷⁵.

Comentamos anteriormente con respecto a los seises que la Capilla Real de Granada gozó de independencia de la Iglesia Metropolitana, contaban con sus propios seises cuya indumentaria que difería de la de la catedral, era más similitud a la de Toledo⁵⁷⁶. También existió controversia en torno a este tema entre la Capilla Real y la Catedral, ejemplo de ello es la queja presentada al rey por parte del cabildo en 1734, alegando que los seises de la Capilla Real deberían emplear su traje habitual para no ser confundidos con el de los seises de la catedral. También hubo discusiones sobre temas como el relativo al edificio donde habitaban, común al de la Casa de los seises de la catedral y al Colegio de San Fernando o casa de los seises de la Capilla Real⁵⁷⁷.

Resurgirá el esplendor de la Capilla Real durante el reinado de Fernando VI⁵⁷⁸.

⁵⁷² Tejerizo, G., 1994, p. 244.

⁵⁷³ Ortiz Molina, M. A., 1997, pp. 65-66.

⁵⁷⁴ Valladar y Serrano, F. de P., *La Real Capilla de Granada. Estudio crítico-histórico*, Granada, Tip. Hospital de Santa Ana, 1892, pp. 33-34. (Ver también: Ortiz Molina, M. A., 1997, pp. 64-65).

⁵⁷⁵ *Ídem*.

⁵⁷⁶ Bertos Herrera, 1988, p. 55.

⁵⁷⁷ Ortiz Molina, M. A., 1997, p. 85.

⁵⁷⁸ Fernando VI pide a la Capilla en 1753 que le envíe un listado del número de prebendados, capellanes

El Obispo de Urgel⁵⁷⁹, visitador real, propuso un aumento de la dotación de la Capilla Real de 3.000 ducados de vellón libres al año, enunciando al rey que se llevasen a cabo Constituciones nuevas⁵⁸⁰. Éstas se concluyeron el día 11 de julio de 1758, e impresas en 1763⁵⁸¹. Constan de 7 libros, divididos en Títulos y éstos en Constituciones⁵⁸².

(...) a D. Francisco Joseph Catalán de Ocón, Canonigo que era de la Iglesia Parroquial del Sacro Monte de Granada (oy Obispo de Urgel) previniéndole tomase cuentas á los Mayordomos, que hubiesen sido, y á los demas que hubieran manejado caudales: averiguase sus Rentas, y efectos, reintegrandola en lo usurpado, como tambien, si se cumplan las

y sirvientes y la renta anual correspondiente:

Capellán Mayor, 9.894 reales de vellón.

18 Capellanes Prebendados Capitulares: 2 de oficio, Magistral y Doctoral por oposición y provisión por su Majestad previa consulta al Cabildo: 4.947 reales de vellón.

4 Medios Capellanes sacerdotes, de los que tres son músicos y uno Maestro de Ceremonias; tenían la misma carga de Misas que los Capellanes Prebendados; su renta anual era de 1.420 reales de vellón. La provisión de dichas plazas pertenece a su Majestad a consulta del Cabildo y la de los músicos con oposición previa.

4 Cuartos Capellanes para cantar Evangelios y Epístolas, salmar y capitular en el coro; sus plazas eran provistas por su Majestad a consulta del Cabildo, con oposición de canto llano y voz viva; su salario: 677 reales de vellón.

Un Capellán de Capellanía de Pedro Núñez (su fundador), con el mismo oficio que los anteriores, provista igualmente por su Majestad y con salario anual de 220 reales de vellón de la fábrica y 264 misas de carga cada año; en total, 484 reales de vellón.

6 Acólitos Mayores, de los que 2 provee el Capellán Mayor y 4 el Cabildo; salario: 440 reales de vellón.

Un Sacristán Mayor que provee el Cabildo, con renta de 710 reales de vellón.

2 maceros que hacen de pertigueros; los provee su Majestad a consulta del Cabildo y son plazas seglares; su salario era de 1.100 reales de vellón.

2 Porteros seglares que provee el Capellán Mayor, con 550 reales de vellón.

Un Maestro de Capilla de Música que provee su Majestad a consulta del Cabildo, previa oposición, con renta de 2.082 reales de vellón.

Un Maestro de órgano de igual acceso y con una renta de 1.316 reales de vellón.

Un segundo Sochantre, que provee su Majestad a proposición del Cabildo, con 1.041 reales de vellón.

4 músicos de voz que provee su Majestad a consulta del Cabildo con oposición; renta de 1.316 reales de vellón.

4 músicos de instrumentos o ministriles que provee el Cabildo; renta: 1.316 reales de vellón.

(Ortiz Molina, M. A., 1997, pp. 74-76. Ver más: García Sánchez, A., *El Archivo de la Capilla Real de Granada: Catalogación e introducción histórica a través de sus documentos*, Universidad de Granada, Granada: 1978, pp. 135ss.).

⁵⁷⁹Francisco catalán de Ocón, nacido en Torrox. Nombrado obispo de Urgel, canónigo del Sacromonte y Presidente del cabildo eclesiástico de Granada. (Fernandez Palmeral, R., *Reseña histórica de Torrox*, Amazon on-line, 2016, p. 113). (Ver también: Catalán de Ocón, F., *Constituciones que, en virtud de real orden hizo el reverendo en Christo obispo de Urgel, don Francisco Catalán de Ocón, para el buen gobierno de la Capilla Real de Granada. Y aprobó el señor Rey Don Fernando Sexto, Por Cédula Real de once de julio de mil setecientos cinquenta y ocho*, Antonio Pérez de Soto, Madrid: 1762).

⁵⁸⁰ Ver también: Pérez de Mancilla, V. J., "Andalucía en la música de las iglesias", en *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla: 2014, p. 38.

⁵⁸¹Ramos López, P., 1990, p. 670.

⁵⁸² Ortiz Molina, M. A., 1997, pp. 77-78.

*Constituciones (...)*⁵⁸³.

*(...) Y que de resulta de la Visita, que tambien se executó en dicha Capilla Real, en virtud de Reales Cédulas de once de Abril de mil seiscientos veinte y ocho, y veinte y quatro del mismo mes del siguiente año de mil seiscientos veinte y nueve, se formó un segundo cuerpo de Constituciones, que fueron aprobadas, y mandadas guardar, y cumplir por Real Cédula de catorce de Noviembre de mil seiscientos treinta y dos; pero que siendo muchas de las expresadas Constituciones inútiles, algunas por falta de expresion, causa de fomentar disputas, discordias, y confusion; y por carecer todas del método y formalidad que conviene al presente; tenia por preciso el referido Visitador que se formasen nuevas Constituciones, reduciéndolas todas á un solo cuerpo para la mas clara inteligencia, y observancia de lo que se dispusiese para el buen gobierno, decencia, y honor de la Capilla, y mayor ornato del divino Culto: expresando al mismo tiempo la falta de dotacion de aquella Capilla (...)*⁵⁸⁴.

En lo relativo a la música, especifican con detalle las funciones, rentas y obligaciones de cada música, además de aportar datos sobre la práctica musical⁵⁸⁵.

Con estas Constituciones, la organización de la Capilla será la siguiente: se hace distinción entre Prebendados y Ministros. El grupo de Prebendados está integrado por un Capellán Mayor y 18 Capellanes. Entre los Ministros⁵⁸⁶ se encuentra el grupo de Capellanes "amovibles", son los 4 Medios Capellanes, los 4 Cuartos Capellanes y los 2 Capellanes de Núñez. Uno de los Medios Capellanes está agregado al cargo de Maestro de Ceremonias y los tres restantes al oficio de Diáconos. 3 de los Cuartos Capellanes son Subdiáconos, al cuarto restante le corresponde ser el segundo Maestro de Ceremonias. Los capellanes de Núñez serán los celadores.

En dichas Constituciones aparece un total de veinte miembros en la capilla de música: un maestro de capilla, un organista, tres contraltos, tres tenores, dos sochantres, un arpista, cinco ministriles o instrumentistas (dos de ellos bajones) y cuatro tiples o infantillos. Al no ser numerosos los instrumentistas, la mayoría dominaba más de un instrumento⁵⁸⁷.

En el apéndice número 5 de las Constituciones el número de músicos se vio incrementado en al menos cinco plazas no asalariadas. Estas plazas son difíciles de estudiar, pues al no recibir una renta no constan en las nóminas de salarios de los trabajadores de estas instituciones. Podemos recabar información sobre ellos sólo en los

⁵⁸³ Catalán Ocón, F., 1762, f. 1r.

⁵⁸⁴ *Ídem*, ff. 1v-2r.

⁵⁸⁵ Ramos López, P., 1990, p. 670.

⁵⁸⁶ Los 10 Ministros responden a una organización jerárquica, según longevidad en los cargos. Por ejemplo, si queda vacante una Media Capellanía, recaerá en el Cuarto capellán más antiguo. (Ortiz Molina, M. A., pp. 78-79).

⁵⁸⁷ Ramos López, P., 1990, p. 670.

autos capitulares, o memoriales de solicitudes personales. En muchas ocasiones no precisan si eran aceptadas las solicitudes de quienes aspiraban a ingresar, y cuándo las desocupaban o promocionaban de unas a otras⁵⁸⁸.

Era una capilla modesta, P. Ramos López la compara con la Real Capilla madrileña albergaba 66 miembros en 1755⁵⁸⁹. No obstante, hemos de tener en cuenta a la hora de hacer esta comparación que la actividad de la Corte se focalizaba fundamentalmente en Madrid. De ahí que el mantenimiento en Granada de una Capilla Real con intensa actividad musical es relevante⁵⁹⁰.

El número de músicos no podía verse alterado. Si se diera un caso de imperiosa necesidad, el cabildo podía recurrir a nombrar a un músico en calidad de interinidad, es decir, sin crear una plaza nueva, y cobraría según ello sólo por sus intervenciones y alguna ayuda de costa. Si el problema era que el poseedor de la plaza ya no estaba en condiciones de desempeñarla, entregaba su sobresueldo al sustituto. En las Actas Capitulares existen varios casos, donde vemos que se suele recurrir a los músicos de la Colegiata del Salvador⁵⁹¹.

(...) para regular la decencia, pompa y solemnidad del Culto bastan estas Plazas, habiendo imparcialidad en proveerlas. Por ningún caso, ni pretexto pueda el Cabildo arbitrar sobre la disminución, división y aumento de estas Plazas de músicos, aunque sea por todos sus votos⁵⁹².

Con respecto a los cargos del momento, retomaremos los ya existentes para exponer las novedades surgidas en estas Constituciones:

El “protector de la capilla de música”. Recordemos que era un “oficio capitular”. El cabildo escogía anualmente entre sus miembros a un protector de la capilla de música, a un prefecto del coro, etcétera. Su función era la de intermediario, imponía las obligaciones de la capilla musical, y también ponía en conocimiento al cabildo de las quejas de los músicos. En las Actas Capitulares consta el Sr. Alberch⁵⁹³ como protector durante la segunda mitad del siglo XVIII⁵⁹⁴.

El prefecto de coro será así definido en las Constituciones:

Es una equivalencia de Chantre el Prefecto del Coro; pertenece a su oficio el compás, que según Rito, debe llevar el canto, y el concierto y silencio con que ha de tributarse a Dios este público culto. Los Sochantres le han de estar subordinados a estos efectos, y en quanto a la preparación y custodia de todos sus Libros. Le toca especialmente corregir y advertir los yerros de la Letra; y hacer que todos los que hayan de decir y cantar la Lección, la

⁵⁸⁸ Ruiz Jiménez, J., 1997, pp. 56,58.

⁵⁸⁹ Ramos López, P., 1990, pp. 670-671.

⁵⁹⁰ Pérez de Mancilla, V. J., 2014, p. 38.

⁵⁹¹ Ramos López, P. 1990, p. 671.

⁵⁹² F. 82v; ver además: f. 105r.

⁵⁹³ O “Albrecht”.

⁵⁹⁴ Ramos López, P., 1990, p. 672.

*lleven preparada. Disponga, que uno de los Sochantres los imponga en los tonos. Haga practicar lo mismo con las Oraciones, Epístolas y Evangelios, cuidando que se lleven leídos los menos usados, y sujetando esta instrucción y preparación a su presencia, en caso preciso, particularmente con los ministros nuevos (...)*⁵⁹⁵.

Según leemos en la misma fuente, en el folio 79r., el prefecto de coro se encargaba de la “Librería”, de inspeccionar el catálogo e inventario de los libros y papeles de música, de los que eran responsables los sochantres y versicularios⁵⁹⁶.

Las plazas de la capilla de música dijimos que se ocupaban por oposición. No es necesario recordar nuevamente el proceso de la obtención de las plazas tras la oposición según el Patronato Real. En las Constituciones consta un apéndice: *Declaraciones con que deben observar las constituciones antecedentes*. El cabildo exponía que el nombramiento real otorgaba a los músicos cierta independencia del cabildo, lo que les alentaba para ser engreídos e indisciplinados y pedía por ello al rey que le otorgara la potestad de despedirlos si lo considerara necesario, petición a la que el rey responde afirmativamente según consta en el folio 164v. de las Constituciones⁵⁹⁷.

Con respecto a la posibilidad de estar casados o no los ocupantes de los cargos de la capilla de música, ha sido variable. Por ejemplo, el maestro de capilla de la Capilla Real de Granada Alonso de Blas y Sandoval (1683-†1732) estaba casado, circunstancia que antes del Decreto de Mariana de Austria (1670) no era posible, se cambió este parecer con el fin de facilitar la búsqueda de buenos músicos librándoles de la obligación del sacerdocio⁵⁹⁸. El maestro de capilla Pedro Arteaga Valdés (1732-1736) también estaba casado y era padre de dos hijas⁵⁹⁹. El maestro de capilla Pedro Furió (1755-1756) sin embargo al estar casado hubo de prescindir del cargo, según la bula apostólica dictada en 1732. Seguirá relacionado con esta institución aunque no con ese cargo hasta 1755⁶⁰⁰. Al fin y al cabo la tonsura no es una orden, no implica estado eclesiástico. Se podía tonsurar a casados. En las Constituciones de 1758 se especifica con respecto a los aspirantes a las plazas de maestro de capilla, organista, arpista, voces y ministriles⁶⁰¹:

(...) legos (...) por quanto se ha de buscar principalmente la industria y habilidad de as personas para estos servicios; más en igualdad sean preferidos, especialmente para Maestro y Voces, los concurrentes Eclesiásticos, o a lo menos Célibes. Encargo al Prelado, que corresponde, y mando al Cabildo le pida, tonsure, por decencia del culto, al que no lo estuviere; (...) Suspendo de su plaza, salarios y dote, al que dentro de quatro

⁵⁹⁵ Catalán Ocón, F., 1762, f. 78r.

⁵⁹⁶ Ramos López, P., 1990, p. 672.

⁵⁹⁷ *Ídem*, p. 673-674.

⁵⁹⁸ Tejerizo, G., 1994, p. 244.

⁵⁹⁹ Ortiz Molina, M. A., 1997, p. 92.

⁶⁰⁰ López-Calo, J., 2005, p. 330; Casares Rodicio, E., *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid: 1999.

⁶⁰¹ Ramos López, P., 1990, p. 674.

meses, por negligencia, no se tonsurase y asignare. (...) Ninguno pueda ordenarse "in Sacris" a título de estos servicios. Evítese quanto fuere posible la admisión de casados⁶⁰².

En las Constituciones de 1758 también queda constancia de las prohibiciones relacionadas con las mujeres. Ya teníamos previas noticias al respecto de esas restricciones, hemos de mencionar por ejemplo el polémico suceso vinculado al capellán organista Francisco Fernández Palero. Tomó posesión de su prebenda el 23 de febrero de 1553. Concretamente era el *Tercero poseedor de esta prebenda*⁶⁰³. Se le recrimina a Palero interpretar música profana, faltar al coro, etc. El reproche más llamativo gira en torno al hecho de traer mujeres a la Capilla, subirlas al coro, tocar el órgano para que bailen, darles de merendar, etcétera⁶⁰⁴. Pensemos que la Real Provisión de 1617 y Constituciones de 1632 prohibían que el Capellán Mayor, capellanes, ministros y sirvientes hablasen con mujeres de cualquier estado o condición, en la Capilla, sus tránsitos o puertas salvo en confesión, que debía tener lugar en el cuerpo de la capilla y no en la Mayor. La Cédula Real de 12 de enero de 1560 prohibía la entrada de mujeres, rejas adentro, entretanto se celebraban oficios salvo en ciertos actos como los jubileos. La Real Provisión del día 30 de septiembre de 1617 disponía que en esas salvedades estuviesen abiertas las rejas, pero que no circularan las mujeres entre los reales sepulcros ni se sentasen dentro, prohibición que se vería renovada en las Constituciones de 1632 y reformadas por las de 1615⁶⁰⁵.

En las Constituciones, como decíamos, aparecen varios folios dedicados a prohibiciones relacionadas con las mujeres⁶⁰⁶. Se incidía en que no les estaba permitido entrar en el coro⁶⁰⁷. Además de ello, no debían hablar con mujeres salvo para ser confesadas capellanes, ministros y sirvientes, bajo serios castigos si llegaban a reincidir en la falta⁶⁰⁸.

No les eximía de culpa el hecho de que estas mujeres fueran familiares de ellos:

Por el mismo fin se prohibió por Constitución de mil seiscientos treinta y dos la entrada a mugeres en la sacristía, baxo la pena al Capellán Mayor y Capellanes, que las introduzcan ó consientan, de privacion de voz activa y pasiva ipso facto por un año, y de expulsion ipso facto a qualquiera Ministro: Se prohibió asimismo que vivan y entren en los aposentos de la Capilla Mugeres, aunque sean Madres ó Hermanas de los Sacristanes. Apruebo y confirmo ambas Constituciones; y mando al Capellan Mayor, con pena de mi Real desagrado, no vaya, ni permita ir contra ellas en tiempo

⁶⁰² Catalán Ocón, F., 1762, f. 104v.

⁶⁰³ López-Calo, 1993, p. 292.

⁶⁰⁴ A. CR. Gr. Leg., 2, pieza 9.

⁶⁰⁵ Gallego y Burín, A., 1931, pp. 33-34.

⁶⁰⁶ Ramos López, P., 1990, p. 675.

⁶⁰⁷ Catalán Ocón, F., 1762, ff. 18r-18v.

⁶⁰⁸ *Ídem*, f. 41v.

*alguno, por ninguna causa, ni pretexto*⁶⁰⁹.

Con respecto a los sochantres, las Constituciones le dedican más espacio que a los maestros de capilla⁶¹⁰ y se habla de sus funciones con anterioridad.

Se les confiere un carácter independiente de la capilla de música, su función principal se ciñe a “dirigir el coro”:

*(...) aunque podrán ser recibidos con sola la pericia del Canto Llano, por su principal y primaria obligación e regir el Coro: al que no la traxere del Canto de Organo, le determinará el Cabildo competente tiempo para capacitarse, multandolo si fuere negligente, y luego de estarlo, y no antes, á juicio del Maestro, participará las asignaciones, y obviaciones, que por su incorporacion á la Capilla de Música se le conceden*⁶¹¹.

Vemos pues que los sochantres regían el Coro, daban el tono en el canto gregoriano, y debían aprender a dominar la polifonía para gozar de los incentivos o sobresueldos, pues aunque no es su función principal debían cantarla también.

Se especifican además aspectos como el del celibato, que sin embargo en otras iglesias ya no era considerado necesario. En lo que respecta a la limpieza de sangre y buenas costumbres, se exigía un informe que los corroborara, como venía siendo habitual.

Expone una serie de normas con el objetivo de salvaguardar la voz, como alternarse en los maitines, salvo en los días solemnes y en las “vísperas de invierno”, pues debían entonces cantar juntos.

Los sochantres estaban subordinados al chantre o prefecto de coro, sin embargo esta figura apenas hace aparición en las Actas Capitulares. También sugiere contradicción el hecho de que los sochantres sean quienes deban dirigir el coro. Ya comentamos en el contexto catedralicio que el chantre se convirtió en una figura honorífica⁶¹².

Con respecto al maestro de capilla, su cargo le suponía enseñar, dirigir y componer.

*Es obligación especial del Maestro la instrucción continua de los Músicos, y especialmente de los Infantillos, y la dirección exacta de la música, su competente surtimiento en todas las funciones de mi Real Capilla a satisfacción de su Cabildo. Comuníquese el Protector las órdenes en tiempo oportuno*⁶¹³.

Al contrario que en el siglo XVI, el cargo de maestro de capilla ya no tenía el

⁶⁰⁹ Catalán Ocón, F., 1762, ff. 46r-46v.

⁶¹⁰ *Ídem*, ff. 99r-100r.

⁶¹¹ *Ídem*, f. 99v.

⁶¹² López-Calo, J., 1963, p. 50; López Ramos, P., 1990, pp. 675-676.

⁶¹³ Catalán Ocón, F., 1762, f. 101v.

privilegio de llevar anejo una capellanía real⁶¹⁴.

En lo relativo a los seises o infantillos⁶¹⁵, ya comentamos que su formación era muy completa, se les enseñaba música, doctrina cristiana, “buenas costumbres”, etcétera. Incluso recibían educación instrumental. Por ejemplo, las Constituciones de 1758 especifican que todos los instrumentistas debían dar clases de su instrumento a los infantillos que estuvieran dotados para ello. Se les enseñaba el instrumento que más les gustase. Dichos músicos recibían a cambio una gratificación⁶¹⁶:

Declaro perpetuamente consignadas sobre montones, y establezco la dote y salarios fixos de cada plaza y sus sirvientes en ciento y veinte ducados, y doce fanegas de trigo, sin otra diferencia en sus sobresueldos por dos o tres partes de votos, que poder darseles el de veinte ducados á los Baxonistas, y el de diez y seis á los Instrumentistas; (...) Elija entre ellos quien enseñe los instrumentos de su inclinación á los Infantillos, con gratificación anual, durante su exercicio, de seis ducados⁶¹⁷.

Los cuatro infantillos vivían con el maestro o la persona seleccionada por el cabildo para educarles y encargarse de su mantenimiento, por lo que no cobraban por separado. En el caso de que no recibieran dicha formación, estas plazas serían suprimidas y sustituidas por “tiples”, en las mismas condiciones y con el sueldo equivalente al de los demás cantores. No sabemos si eran castrati⁶¹⁸ o falsetes. No es un detalle sin importancia el hecho de que se plantearan prescindir de los seises, dado que era una tradición muy arraigada⁶¹⁹.

Su cometido incluía asistir a todos los oficios de mañana y de tardes, sólo quedaban dispensados de los maitines siempre que no fueran solemnes. En su selección se buscaba que fueran hijos de “padres conocidos”. Cuando cambiaban la voz eran despedidos, a excepción de los instrumentistas virtuosos o cantores prometedores, en tales casos podían recibir 25 ducados por un año con el fin de que actuase como agregado con la capilla de música. Este haber sólo podía prorrogarse un año⁶²⁰. Recordemos que, pese a que en la Capilla Real había 20 músicos, de los que los ministriles eran sólo 5, en las oposiciones se solía valorar a quienes dominaran más de un instrumento⁶²¹.

Con respecto a los salarios, los músicos eran asalariados, es decir, no eran prebendados. El primer sochantre y el maestro de capilla cobraban una cantidad mayor que la del resto de los no prebendados de la Capilla Real, músicos o no. El sueldo del maestro de capilla era similar o incluso inferior al de algunos oficiales artesanos, el

⁶¹⁴ López Ramos, P., 1990, p. 676.

⁶¹⁵ Catalán Ocón, F., 1762, f. 106r-107v.

⁶¹⁶ López Ramos, P., 1990, p. 675.

⁶¹⁷ Catalán Ocón, F., 1762, ff. 104r-104v.

⁶¹⁸ O capones según la terminología española.

⁶¹⁹ Ramos López, P., 1990, pp. 677-678.

⁶²⁰ *Ídem*, p. 678.

⁶²¹ *Ídem*, p. 687.

resto de los músicos ganaba aún menos que un ayudante de artesano. El organista cobraba menos que el medio capellán y más que los demás prebendados. Los cantores tenían un salario algo mayor que los ministriles, y más que los cuatro capellanes, maceros, etcétera.

Pilar Ramos López⁶²² compara los honorarios entre la Capilla Real granadina y la madrileña de Palacio, siendo los segundos mucho más cuantiosos. Sin embargo, en ese contexto la remuneración no era necesariamente proporcional al prestigio. Aporta más información al respecto la consideración de los distintos cargos en el protocolo y aspectos como la jerarquización seguida en el orden de asiento que cada uno debía ocupar en el Coro. En los folios 14v-15r de las Constituciones leemos: *Ocupen los Ministros las Sillas baxas y bancos anteriores de los Coros, según su graduación y ministerio*. En la Capilla Real pues el coro alto era ocupado por los capellanes reales, y en el coro bajo encontrábamos a los ministros o no prebendados, incluyendo a los músicos⁶²³. Además, eran de nombramiento real, el hecho de que la figura del rey figurara como patronazgo otorgaba a los músicos status y prestigio, pese a la nimiedad de sus sueldos. Se les reconoce el derecho de trabajar en otros lugares con la condición de que no entorpeciese su labor en la Capilla Real y que no participasen en “saraos”⁶²⁴. Anteriormente los músicos obtenían ingresos procedentes de las actuaciones llevadas a cabo en los centros eclesiásticos durante las festividades más importantes, y también de sus desplazamientos a distintas localidades de la diócesis, e incluso fuera de ella. Y en efecto, también existieron reprimendas dirigidas a conservar el buen decoro. Por ejemplo, en 1644 el cabildo de la Capilla Real prohibió a los músicos ir *a fiestas Extravagantes*⁶²⁵ *por el desdoro y el mal parecer*. Los cabildos han hecho mucho hincapié en la importancia de salvaguardar el decoro y no han sido pocas las recriminaciones al respecto. Otro ejemplo es la reprimenda dada en 1817 al maestro de capilla Vicente Palacios. El cabildo expone que recibió quejas *de algunas personas piadosas e instruidas*, que alegaban que la capilla de música interpretó sinfonías, motetes y arias en el convento de Santo Domingo, *en que no se vio aquella religiosidad, decencia y magestad que se previene por los padres de la yglesia y derecho canónico en la música de los templos*. El cabildo de la catedral mandó que fueran censuradas las obras que suscitaban lo teatral, pues no correspondían a la santidad del templo⁶²⁶.

En los comienzos del siglo XIX la vida musical de la Capilla Real de Granada ha mantenido su pujanza sin deterioro evidente. Pero llegaría el primer signo visible del empeoramiento de la situación con el hecho de que Antonio Luján, quien debiera ser el sucesor del maestro de capilla Antonio Caballero, no alcanzase la titularidad del cargo.

⁶²² *Ídem*, pp. 681-682.

⁶²³ Ver más: Ramos López, P., 1990, pp. 682-683.

⁶²⁴ *Ídem*, p. 688.

⁶²⁵ El término «extravagante» según el “Diccionario de Autoridades” se aplicaba a aquel *que no es del número, ni tiene asiento fixo, ni está computado ni incluido ni incorporado con alguna compañía, comunidad o clase de personas o estados, sino que libremente obra y exerce por sí y donde quiere su oficio o cargo*. Este concepto se aplicará por extensión al servicio de fiestas en el exterior de los recintos eclesiásticos, tanto dentro como fuera de la ciudad. (Ver: Ruiz Jiménez, J., 1997, p. 41).

⁶²⁶ Ruiz Jiménez, J., 1997, pp. 41, 44.

Como mencionaremos más adelante, fue nombrado en 2 de abril de 1810 niño de coro en la misma Capilla Real de Granada. Se mantuvo en la misma iglesia a lo largo de toda su vida. Figuraba como cantor y violinista cuando, debido a la avanzada edad de Antonio Caballero, se le confía en 1819 la composición de los villancicos de Navidad, siendo aún “supernumerario y ejercitante”. Desempeñó las labores de maestro de capilla tiempo antes de ser nombrado maestro de capilla interino, en 1828, “con toda la obligación y asistencia al coro que le compete a dicho destino”. La renta sin embargo seguía siendo escasa.

Las sucesivas desamortizaciones conllevarían a su declive, se acabó considerando que la actividad musical de la Capilla Real no era indispensable. Los salarios se vieron disminuidos, se eliminaron los menos esenciales, se concedieron cada vez más permisos para ausentarse de las fiestas como modo de ahorro, e incluso se llegó a aconsejar a los músicos que ocuparan un trabajo complementario fuera de la Capilla, incluyendo su participación en fiestas profanas y teatros públicos, licencia antes inimaginable. En 1830 se llegó a sugerir desde Madrid la conveniencia de disolver todo el “corpus” musical. Luján, junto con el empeño de músicos y capitulares, siguió trabajando por amor al arte y manteniendo las actuaciones musicales, que se alargaron hasta mediados de siglo⁶²⁷. El último Acta Capitular que nos aporta información sobre Luján data del 12 de septiembre de 1842.

Estas actuaciones no serán factibles a partir de 1871, cuando los ingresos del cabildo se recortan en 4000 reales. Sólo se salvará el cargo de organista, cuyo titular a finales de siglo será Eduardo Orense Talavera. En 1887 el músico Manuel Rivero protagonizó una tentativa de mejora al solicitar al cabildo que se le permitiera actuar dirigiendo a un grupo de instrumentistas y cantores en determinadas solemnidades gratuitamente, con la sola condición de poder denominarse “Orquesta de la Capilla Real”. Los Señores Capitulares accedieron a la petición, pero hasta el momento no encontramos mucha información al respecto. En cualquier caso, en la celebración en 1892 del IV centenario de la “Toma de Granada”, la Capilla Real ya no gozaba de medios propios para solemnizar las fiestas y hubieron de acudir a la capilla musical de la catedral de Granada⁶²⁸.

2.4 La música en la Capilla Real

2.4.1 Maestros de Capilla de la Capilla Real de Granada

El magisterio de capilla se gestó alrededor de 1518, vinculado a una de las cuatro capellanías “amovibles” instituidas para cantores.

Expondremos a continuación el listado con los maestros de capilla aportando sus datos más relevantes.

⁶²⁷ Tejerizo, G., 1994, pp. 246-247.

⁶²⁸ *Ídem*, p. 247.

El magisterio de capilla se gestó alrededor de 1518, vinculado a una de las cuatro capellanías “amovibles” instituidas para cantores.

Expondremos a continuación el listado con los maestros de capilla aportando a modo de notas a pie de página sus datos más relevantes.

Bernardino de Figueroa (1550-1556)

Es el primer maestro de capilla conocido, aunque pudo haber otro anterior en el periodo comprendido entre 1518-1524, pese a que se consideraba que ingresó Bernardino en 1518⁶²⁹. Se sabe que al menos desde 1524 desempeñaba Bernardino de Figueroa una capellanía de cantores. Consta como “capellán cantor y maestro de capilla” en las nóminas de 1544. Hablamos con anterioridad de los casos de duplicidad cantor-maestro de capilla en una misma persona, hecho muy recurrente en la primera mitad del siglo XVI. Habrá varios casos semejantes en la Capilla Real en este periodo: Francisco Tovar, Álvaro Cervantes, Juan de Nájera y Luis de Gózar. Desconocemos la fecha exacta del ingreso de Bernardino de Figueroa en la Capilla Real. De un memorial suyo datado en 1541, dirigido a la Cámara de Castilla, deducimos que la fecha de ingreso corresponde al año 1521. Sin embargo, otra fuente más fiable revela que fue en 1524, nos referimos a su testimonio de una visita a esta institución en 1525, donde figura como capellán cantor⁶³⁰. Además del magisterio de capilla ocupó diversos cargos eclesiásticos. También queda constatado que su familia vivía en Granada, de lo que se deduce que su origen se situaba aquí. Con todo, su situación económica fue envidiable, amén de una alta consideración social. Se quiso dotar de una capellanía perpetua propia al magisterio de capilla de la Capilla Real desde 1545, así, Hernández Serrano pide al rey renunciar a su capellanía real en Bernardino, como comentamos en líneas anteriores⁶³¹. Finalmente obtiene el cargo en 1550. Se ausentó de Granada un tiempo para viajar a Nápoles con el fin de mejorar su posición social. A la vuelta retomó su puesto, al convocarse el magisterio de capilla de la Capilla Real con la adjudicación de prebenda perpetua. (Recordemos que algo semejante ocurrió en la catedral, tras años de la concesión de prebendas de ración a cuatro cantores (a petición del cabildo, e Emperador Carlos V por la Real Cédula expedida en Toledo el 24 de mayo de 1539) se adjudicaron las correspondientes al organista (1619) y al maestro de capilla (1638)⁶³². Según describe Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales*, 1555, Bernardino de Figueroa fue elegido arzobispo cuando era maestro de capilla de la Capilla Real de Granada. Según las nóminas de la Capilla Real, Bernardino siguió gozando del salario como maestro de capilla hasta 1556. Debió sin embargo trasladarse a Italia alrededor de 1554, pues era posible ocupar ambos cargos sin residir en el lugar. Falleció en 1586 en Brindisi⁶³³. Se reconoce además a Bernardino como maestro prestigioso⁶³⁴. Firmó la aprobación del citado libro *Declaración de instrumentos*

⁶²⁹ Martín Moreno, A., 1985, p. 154. Ver: Ruiz Jiménez, J., 2001, p. 350.

⁶³⁰ Ruiz Jiménez, J., 2002, p. 350.

⁶³¹ *Ídem*, p. 351.

⁶³² Ruiz Jiménez, J., 2002, p. 352; López-Calo, J., 1963, pp. 107ss; Ramos López, P., 1994, pp. 168, 202.

⁶³³ Ruiz Jiménez, J., 2002, pp. 352-354.

⁶³⁴ Martín Moreno, A., 1985, p. 154.

musicales, de Bermudo⁶³⁵. En el prólogo segundo al lector, Juan Bermudo señala sobre Bernardino de Figueroa⁶³⁶: *como aparece en la epístola del no menos sabio que humilde señor Bernardino de Figueroa, maestro de capilla de la Real de Granada, siendo electo en Arçobispo*⁶³⁷. Figueroa aportará también acerca de Juan Nájera que *ha sido maestro de capilla en esta santa iglesia y que sabe que compone muy bien y es muy hábil en el canto*⁶³⁸.

Luis de Cózar (1559-1560)

Tomó posesión de la capellanía el 3 de junio de 1559 (en el artículo de J. Ruiz Jiménez consta que fue en julio, puede tratarse de una errata, pues si consultamos las Actas Capitulares vemos que fue en junio)⁶³⁹. *Luis de Cózar, Subcedió en el magisterio y capellanía. Fue natural de Baeza, diócesis de Jaén. Tomó la posesión a tres días del mes de julio de mil y quinientos y cincuenta y nueve años. Dejó la prebenda el postrero día del dicho año. Fue cuarto poseedor desta prebenda y segundo maestro de capilla. Dejóla a primero de enero de mil y quinientos y sesenta años*⁶⁴⁰.

Ejerció al mismo tiempo los cargos de maestro de capilla y racionero cantor. Fue muy estimado, fue el primer maestro de capilla de quien se sabe que el cabildo aconsejaba para los informes técnicos de la música⁶⁴¹.

Rodrigo de Ceballos (1562-1581)

Tomó la posesión a veinte y nueve de enero de mil quinientos y sesenta y dos años⁶⁴². Se conservan muchas obras de este autor prolífico en los archivos de Ávila, Valladolid, Pilar y Seo de Zaragoza, Guadalupe, Toledo, El Escorial, Huesca, capilla real y catedral de Granada y biblioteca de Medinaceli⁶⁴³.

Ambrosio Cotes (1581-1596)

*Natural de Villena (...). Inmediato poseedor. Tomó la posesión el día de Nuestra Señora, quince de agosto, año de mil y quinientos y ochenta y uno*⁶⁴⁴. Debió nacer en 1551⁶⁴⁵. Debió formarse en su ciudad natal, pues tenía un beneficio en la parroquia de Santiago. Sabemos a ciencia cierta que fue maestro de capilla allí en 1581.

⁶³⁵Bermudo, J., *Declaración de instrumentos musicales*, (1555), Ed. Facsímil, Arte Trifaria, Madrid: 1981.

⁶³⁶ Ruiz Jiménez, J., 2002, 352.

⁶³⁷ Ver: Bermudo, J., 1981.

⁶³⁸ Martín Moreno, A., 1985, p. 154.

⁶³⁹ Ruiz Jiménez, J., 2002, p. 354, ver López-Calo, J., 1994, p. 13.

⁶⁴⁰ Actas Capitulares, F. 97v, ver López-Calo, J., 1994, p. 293; López-Calo, J., 2005, pp. 15-16).

⁶⁴¹ López-Calo, J., 1963, p. 157. Ver también: Monumentos de la Música Española, Tomo XXXVI, CSIC, Barcelona: 1978.

⁶⁴² Actas Capitulares, f. 97v, ver López-Calo, J., 1994, p. 293, 233. Ver también: Snow, R., J., *Obras completas de Rodrigo de Ceballos: Misas*, Vol. III, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.

⁶⁴³ Martín Moreno, A., 1985, pp. 154-155.

⁶⁴⁴ López-Calo, J., 1994, p. 293.

⁶⁴⁵ Ruiz Jiménez, J., 2002, p. 355. Aunque según el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (op. cit.) nació en 1550.

Como maestro de capilla de la Capilla Real de Granada, vivió un proceso disciplinar por el que historiadores le suponen un personaje un tanto libertino. En 1596 se le nombró maestro de capilla de la catedral de Valencia. En 1600 fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Sevilla. La mayor parte de sus composiciones se encuentran en el archivo de la Capilla Real de Granada, en el Patriarca y en la catedral de Valencia⁶⁴⁶.

Juan Martín de Riscos (febrero 1598- octubre 1598)

El final del siglo XVI fue conflictivo en la asignación del magisterio de capilla. Vemos por ello estancias fugaces como las de Juan Martín de Riscos y Alonso de Tejada⁶⁴⁷. El primer documento que tenemos sobre Juan es el de su nombramiento como maestro de capilla de la Colegiata de Antequera (Málaga), el 19 de octubre de 1587). Parece que el Riscos que opositó en Málaga es el mismo que fue maestro de capilla en Antequera y en la Capilla Real de Granada. El 21 de julio de 1600 se encontraba *una carta que envió el maestro Riscos, de Jaén, por la que ofrece que vendrá a la prebenda de esta Real Capilla cada y cuando que estos señores gustaren y les sirva en este ministerio, y se disculpa de haber dejado la dicha prebenda*. Gracias a la oposición realizada en la Capilla Real de Granada en 1597 conservamos la única composición que se le atribuye sin atisbo de dudas: el motete *Venite, ascendamus ad montem Domini*⁶⁴⁸.

Alonso de Tejada (1601)

Alonso de Tejada no llegó a tomar posesión efectiva de su puesto por el contexto mencionado anteriormente⁶⁴⁹. En las Actas Capitulares leemos:

*(...) Y después procedieron a votar en cuanto a la capellanía de maestro de capilla en secreto, como es uso y costumbre, y habiéndose dado a cada uno de estos señores un rótulo con los nombres de los opositores maestros que han hecho sus actos, se fue votando para primero lugar, y salió nombrado en el dicho primero lugar Alonso de Tejada, racionero de Salamanca, con quince votos de diez y nueve que se hallaron en este cabildo, y los otros cuatro votos los tuvo el dicho maestro Juan Siscar, racionero de la iglesia de Teruel; y luego se votó para segundo [sic] lugar, y salió nombrado el maestro Manuel Leytán de Avilés, de la capilla de Cobos en Úbeda, con trece votos, y los otros seis votos tuvo el dicho maestro Siscar para el dicho segundo lugar*⁶⁵⁰.

Manuel Leytón de Avilés (1603-†1630)

⁶⁴⁶ Para consultar más datos ver: Soler García, J. M., *El compositor villenense Ambrosio Cotes*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Ver también López-Calo, J., 205, p. 25; López-Calo, J., 1993, pp. 59-64, 69.

⁶⁴⁷ Ruiz Jiménez, J., 2002, p. 355.

⁶⁴⁸ Ver: López-Calo, J., 1963, V. II, pp. 144-150; Casares Rodicio, E., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 1999.

⁶⁴⁹ Ruiz Jiménez, J., 2002, p.355.

⁶⁵⁰ F. 194v, 22-6-1601. (López-Calo, J., 1994, p. 28).

O Leitao, Leitón, Maestro de capilla del Salvador de Úbeda⁶⁵¹.

Manoel Ceitao [sic] Avilés. Natural de Portalegre, obispado en Portugal. Inmediato sucesor en la prebenda y magisterio. Tomó posesión en primero de septiembre de mil y seiscientos y tres años, aunque la sirvió y ganó por salario, menos la parte que tocara de la vacante a los señores doctores Checa y Trigoso, desde veinte y dos de agosto del dicho año. Murió a [sic]⁶⁵².

En 1608 fue llamado como juez en la oposición al magisterio de Antequera, que logró Juan de Riscos. Es probable que las obras conservadas en la catedral de Granada cuyo autor figura como “Lusitanus Avilés” o “Lusitano” son obras de Leitón, aunque López-Calo supone que “usitano” y “Avilés” son personas diferentes. En la biblioteca de João IV figuraba una obra de Leytao: *Missa Ave Virgo Sanctissima*⁶⁵³.

Simón Merino de Sigüenza (1632-1653)

“Sigüenza” era su segundo apellido, no su lugar de procedencia, como se creyó largo tiempo en varias fuentes bibliográficas. A mediados de la década de 1620 fue maestro de capilla de la Colegiata de Alicante⁶⁵⁴. Después ocupó el magisterio de capilla de la Capilla Real de Granada.

Don Simón Merino de Sigüenza. Inmediato sucesor en la dicha prebenda y magisterio. Natural de Abanilla, diócesis de Cartagena. Tomó posesión a [sic] de julio de seiscientos y treinta y dos. Entró en capellanía de gracia⁶⁵⁵.

(...) que es de parecer hay tres opositores que merecen la dicha capellanía, y son Simón Merino de Sigüenza, maestro de capilla de la colegial de Alicante, el cual, así en la composición del motete y villancico como en otros actos que ha hecho en el discurso de este examen, se ha mostrado más hábil y suficiente que todos los demás, con tantas ventajas que se le debe de justicia el primero lugar; (...)⁶⁵⁶.

Gregorio Pérez de Moradilla (1654-1670)

Fue maestro de capilla de la “santa iglesia de Almería” durante ocho años⁶⁵⁷.

El maestro Gregorio Pérez de Moradilla. Inmediato sucesor en la prebenda y magisterio. Natural de Granada. Tomó posesión a tres de junio de mil y seiscientos y cincuenta y cuatro⁶⁵⁸.

⁶⁵¹ (Actas Capitulares, f. 21, 5-3-1603). López-Calo, J., 1994, p. 30.

⁶⁵² Libro de las fundaciones, f. 98. (López-Calo, J., 1994, p. 294).

⁶⁵³ González Peña, M. L., en Casares Rodicio, E., 1999.

⁶⁵⁴ Ramos, P., en Casares Rodicio, E., 1999.

⁶⁵⁵ Libro de fundaciones, f. 98. (*Idem*). En las Actas Capitulares: pp. 195-197; 18-6-1632. (López-Calo, J., 2005, p. 58).

⁶⁵⁶ Actas Capitulares, pp. 135-139; 12-9-1631. (López-Calo, J., 2005, p. 57).

⁶⁵⁷ López-Calo, J., 1994, pp. 50, 282.

Se encontró con varios problemas, como lo refleja por ejemplo el f. 160, 26-6-1654 de las Actas Capitulares:

(...) y asimismo propusieron los dicho señores (don Martín de Bazán y don Juan Solís) que el dicho señor maestro de capilla Gregorio Pérez, sin licencia del Cabildo, entraba en el coro a cantar tres muchachos, un hijo suyo y dos que enseñaba en su casa, siendo así que no lo podía hacer y era contra la autoridad del Cabildo y de su coro que estuviesen entre las sobrepellices personas que no eran ministros del cabidos y con manteos, y que asimismo se quejaban los ministros cantores de que el dicho señor maestro de capilla les obligaba a que llevasen a las fiestas los dos muchachos que enseñaban en su casa y que les diesen a cada uno media parte, para aprovecharse el dicho maestro de ellas, siendo así que los dichos muchachos no les eran de provecho, y que ellos no replicaban por el respeto y temor reverencial de dicho maestro de capilla (...)⁶⁵⁹.

Tras quince años ejerciendo de maestro de maestro de capilla de la Capilla Real de Granada, pide a la reina en el proceso promovido por él junto con el organista Luis de Pastrana en 1669 (comprende un grueso fajo de documentos presentados cosidos en forma de libro) que debido a su muy mermado estado de salud que le impide seguir desempeñando ese cargo, le permita gozar de una de las dos capellanías vacantes en la Capilla Real⁶⁶⁰.

Antonio de Vargas y Machuca (1671-1672)

(O “Antonio de Vargas Machuca”). Podría guardar parentesco con los ministriles de la catedral de Toledo: Jerónimo y Alonso Vargas Machuca. Fue maestro de capilla en la colegial de San Patricio de Lorca (1657-1673). En un memorial elevado al cabildo del 12 de marzo de 1671 hace saber que ha sido nombrado por su majestad maestro de capilla de la Capilla Real de Granada y pide licencia por seis meses con el fin de *ir allí y reconocer las conveniencias del nombramiento*⁶⁶¹. No debió estar conforme y regresó a Lorca. Según consta en el nombramiento de capilla de Juan Pérez de los Cobos, Antonio debió fallecer en 1673⁶⁶².

Francisco García Montero Solano (1673-1677)

Su nombramiento siguió los dictámenes de la cédula de 4-7-1673, que a su vez reitera conceptos especificados en la de 24 de noviembre de 1670⁶⁶³:

está resuelto que la capellanía afecta al magistero de capilla de ella [la capilla real] no se provea en la forma y con las calidades que está acordado por la fundación y constituciones de la dicha capilla (...).

⁶⁵⁸ Libro de las fundaciones, f. 98; López-Calo, J., 1994, p. 294.

⁶⁵⁹ López-Calo, J., 1994, p. 56.

⁶⁶⁰ *Ídem*, pp. 282-283.

⁶⁶¹ Ver también las Actas Capitulares, ff. 193v-194v; 23-3-1671; López-Calo, J., 2005, pp. 139-140.

⁶⁶² Martínez Millán, M., en Casares Rodicio, E., 1999.

⁶⁶³ López-Calo, J., 2005, p. 151.

Según las Actas Capitulares (f. 291, 4-8-1673) Francisco fue previamente *maestro de la capilla de Santiago del lugar del Castellar*⁶⁶⁴.

Andrés de Torres

Sucedirá a Francisco en condición de interinidad durante seis años⁶⁶⁵. Según las Actas Capitulares (f. 261; 9-1-1673):

*El licenciado Andrés de Torres, medio capellán de esta real capilla, que ha hecho oficio de maestro de capilla estas Pascuas, pidió que, por ser pobre y ser muy corta su renta, y el mucho trabajo que había tenido, se le diese una ayuda de costa; y en consideración de que ha trabajado mucho como tal maestro de capilla, y también le ha ayudado don Diego de Aguirre, músico de voz de contralto, y que los villancicos fueron muy buenos, y que es justo remunerar el trabajo y cuidado, y más en esta ocasión de precisa necesidad, por haber muerto el maestro de capilla, y que todos se animen a servir bien con lo que les toca, acordaron que se les den trescientos reales, ciento cincuenta a cada uno, por esta vez y por premio de su ocupación y trabajo*⁶⁶⁶.

Alonso de Blas y Sandoval (1689-†1732)

(O “Alonso Blas Sandoval”). Fue primero tiple y versiculario, probablemente también niño de coro en la Capilla Real de Granada. Entre 1683 y 1689 fue maestro de capilla interino en la misma iglesia, se le nombraría maestro en propiedad por oposición y tomaría el cargo el 15 de octubre de 1689. De él se dice en las Actas Capitulares (f. 293v; 11-8-1673): *Y atento a que Alonso Blas canta la voz de tiple muy bien, se le dé parte entera en la música, como a los demás*⁶⁶⁷. Dada su mermada salud, se valió de la ayuda del arpista Manuel Ferreira para la composición de villancicos entre 1706 y 1717. Antonio Navarro le suplió durante 1717-1719. Cuando recuperó su salud retomó sus menesteres de maestro de capilla hasta 1732. En el archivo de la Capilla Real de Granada, consta en un inventario de la música existente en 1745: *Libro para solo misas de feria de Cuaresma, su autor don Alonso Blas y Sandoval, maestro que fue en esta Real Capilla de su majestad*. Dicho ejemplar no ha llegado a nuestros días⁶⁶⁸.

Pedro de Arteaga y Valdés (1732-1736)

(O “Pedro de Arteaga Valdés”). Casado y padre de dos hijas⁶⁶⁹. Venido de Madrid, accedió al puesto por oposición y aceptó el cargo pese a la baja renta. Mientras el rey confirmaba su nombramiento, se ocupó seriamente de los Seises. Demostró con vehemencia su valía en el magisterio, además de acompañarle su fama como compositor e intérprete de varios instrumentos, por lo que el cabildo de la catedral de

⁶⁶⁴ En cuanto a obras, ver: López-Caló, J., 1993, V. I, pp. 311, 315.

⁶⁶⁵ Ortiz Molina, M. A., 1997, p. 91.

⁶⁶⁶ López-Caló, J., 2005, p. 146.

⁶⁶⁷ Ver: López-Caló, J., 2005, p. 153.

⁶⁶⁸ López-Caló, J., en Casares Rodicio, E., 1999.

⁶⁶⁹ Ortiz Molina, M. A., 1997, p. 92; López-Caló, J., 2005, p. 252.

Guadix le propuso la plaza de maestro de capilla. Sería aceptado por oposición en Guadix el 21 de julio de 1736. Fue un prolífico compositor, en el archivo de la Capilla real se conserva su *Taedet animam aur meam* (1736)⁶⁷⁰. Según las Actas Capitulares (f. 192; 6-9-1732):

Se leyó el memorial de doña Antonia Alférez, viuda de don Alonso Blas, maestro de capilla que fue, en que suplicaba a el Cabildo, en atención [a] haber servido a su marido en la real capilla más de cincuenta años, de tiple, versiculario y maestro, y haber quedado sin medios algunos para mantenerse y impedida, le concediese el Cabildo la casa [en] que vivía sin pagar cosa alguna, los días que Dios le diese de vida; y conferido, se acordó librarle cincuenta reales, que es lo que permite la constitución; y en cuanto a la casa no se determinó cosa alguna.

Juan Martínez (1737-1754)

De Cocentaina (Alicante). En un momento dado pide al cabildo un aumento de su renta (...) (*pues es la misma que la de un bajonista*), y también a la solicitud con la que ha estado y al presente está enseñando a los tiples sin estipendio alguno, cuando el sochantre lo tiene asignado por la lección que da a los acólitos (...), según leemos en las Actas Capitulares (f. 247; 9-2-1748). Se presentaría al cargo de maestro de capilla de la catedral de Jaén en 1754, que ocupó durante trece años. Con respecto a su obra, solamente aparecen cinco salmos y una misa relacionadas con el inventario creado en 1784 por Pedro de Contreras⁶⁷¹.

Pedro Rivera (1754-1755)

Sustituye a Juan como interino⁶⁷². Leemos en las Actas Capitulares (f. 400v; 18-11-1754):

Y por cuanto es preciso que durante la vacante del magisterio haya alguno que substituya este empleo para el mejor gobierno de ella, siendo don Pedro de Rivera, presbítero, músico contraalto, sujeto hábil y el más antiguo de todos los músicos, por todos votos se acordó quede en su cuidado por ahora ínterin que se nombra maestro de capilla, para que la dirija y gobierne en todas las funciones que dentro y fuera de la capilla se ofreciesen; y para que los demás músicos lo entiendan así, y guarden al expresado don Pedro el respeto que se le debe, y obedezcan en todo cuanto mandare respectivo a su empleo interino, se mandó que por el infrascripto secretario se les notificase esta resolución, con apercibimiento de que se castigará severamente a cualquier ministro que faltase a la observancia de lo que va mandado⁶⁷³.

Pedro Furió (1755-1756)

Parece que recibió formación en la colegiata de San Nicolás de Bari, en

⁶⁷⁰ Corral Báez, F. J., en Casares Rodicio, E., 1999.

⁶⁷¹ *Ídem*; ver también López-Calo, J., 1993, V. I., pp. 32, 36, 325ss.

⁶⁷² Ortiz Molina, M. A., 1997, p. 92.

⁶⁷³ López-Calo, J., 2005, p. 322.

Alicante. Hubo varios altercados en los que se vio envuelto, según el devenir cronológico puede ser él el “Pedro Furió” al que se le pretendió quitar el sueldo de tiple en la parroquia de Santa María de Elche (Alicante), aunque finalmente no se hiciera tal cosa. Fue después interino tras Lucas Martínez. En su figura de maestro interino se vio inmerso en una disputa entre la iglesia y el concejo acerca del nombramiento del maestro de capilla, que llevó al nombramiento simultáneo de dos candidatos. En cualquier caso, al estar casado hubo de prescindir del cargo, según la bula apostólica dictada en 1732. Seguirá relacionado con esta institución aunque no con ese cargo hasta 1755. Se tenía en cuenta el comportamiento moral para sopesar su idoneidad en el cargo, vemos en las Actas Capitulares (7-5-1755):

(...) pero antes propuso el señor capellán mayor debía votarse sobre virtudes morales de los opositores, pues este punto era necesario para la aprobación o reprobación de ellos, respecto a que para el magisterio no sólo se necesita habilidad, sino también juicio, conducta y otras prendas que los hiciesen dignos de él; que en estos términos, aunque la habilidad de don Pedro Furió era cierta, según los informes en que se conformaba, tenía noticia de que su conducta era mala, y así de nada le podía servir la habilidad para el magisterio⁶⁷⁴.

Fue elegido maestro de capilla en Antequera (Málaga) en 1750. Tras una serie de faltas, algunas amonestadas, fue sentenciado a diez años de destierro. En 1755 obtuvo el cargo de maestro de capilla de la Capilla Real de Granada, pero fue encarcelado al año siguiente, tal vez, como apunta A. Martín Moreno, por motivos derivados de los incidentes en Antequera. Tras ello, su actividad musical fue intensa, participó en la vida musical de Elche, Guadix, Santiago de Compostela, fue maestro de capilla en León, etcétera. Según la documentación que encontramos relacionada con su estancia en León y Oviedo, su obra es más extensa de la que conservamos⁶⁷⁵.

Pedro Rivera⁶⁷⁶.

Juan Guitarte

Nacido en La Iglesuela del Cid (Teruel) en 1722. Con doce años inicio sus estudios de composición con Luis Serra, maestro de capilla del Pilar de Zaragoza. Fue maestro de capilla en la catedral de Barbastro (Huesca). Pretendió la plaza vacante de arpista en la Capilla Real de Granada en 1742, alegando que tocaba el órgano y el clave, pero no fue admitido en la plaza de segundo arpista hasta 1743. Ocuparía la de primer arpista en 1750, con la obligación de segundo organista, que ya ocupaba desde 1745⁶⁷⁷.

Vemos en las Actas Capitulares (ff. 566v-568v; 1-10-1756):

Se eligió maestro de capilla interino a don Juan Guitarte, arpista de la

⁶⁷⁴ Ruizánchez, N., en Casares Rodicio, E., 1999,

⁶⁷⁵ López-Calo, J., 2005, p. 330.

⁶⁷⁶ De nuevo como interino.

⁶⁷⁷ Ver al respecto las Actas Capitulares, f. 263; 22-9-1742 y f. 88v; 4-6-1745 (López-Calo, J., 2005, pp. 282, 284-285).

*capilla real, con todas las facultades y regalías de este magisterio, ya que el anterior, don Pedro de Rivera, por su edad y achaques, no era capaz de sujetar a los músicos*⁶⁷⁸.

El 10 de octubre de 1756 fue nombrado maestro de capilla interino. En 1757 opositó a este cargo obteniendo el cabildo la propuesta en primer lugar. Pero por decisión del juez examinador Manuel Osete, el rey nombró al propuesto en segundo lugar, y el primero fue para Antonio Caballero. El cabildo protestó en balde, y Juan Guitarte protestó desde Madrid, donde se despidió del cargo de arpista que desempeñaba en la Capilla Real, alegando enfermedad. En 1766 fue organista de la colegiata de Osuna, ocupación que desempeñó hasta su muerte⁶⁷⁹.

Antonio Caballero (1757-+1822)

Último maestro de capilla titular de la Capilla Real⁶⁸⁰. Sin embargo, el número uno en la oposición fue Juan Guitarte, pero se decidió que ocupara el cargo Antonio por tener un hermano canónigo en la Capilla Real. De ahí que el nombramiento el 6 de septiembre de 1757 por orden de la Real Cámara se hiciera bajo la advertencia de que “en adelante se proceda con arreglo y Justicia en las proposiciones”. Nacido en Granada, Antonio accedió al magisterio de capilla a los 29 años procedente de Córdoba. En su larga carrera como maestro de capilla (1757-1822) procuró otras plazas con mayores rentas. Se deduce de un escrito dirigido al cabildo que estaba casado y al menos tenía una hija. Parece ser que tuvo algún disgusto con el cabildo por no ser de su agrado ocuparse de los seises. En 1781, 1792 y 1817 se le encargó la tarea de hacer el inventario de todas las obras musicales existentes en el archivo de música. Constan inventariadas unas 221 obras suyas, algunas anónimas pero atribuidas a él por J. López-Calo, localizadas en el archivo 209. Encontramos obras de este autor también en Ávila, Málaga y en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁶⁸¹.

Antonio Luján (1828-1842)

No alcanzó a ser Titular debido a cierta precariedad de la Institución⁶⁸². Fue nombrado en 2 de abril de 1810 niño de coro en la misma Capilla. Se mantuvo en la misma iglesia a lo largo de toda su vida. Figuraba como cantor y violinista cuando, debido a la avanzada edad de Antonio Caballero, se le confía en 1819 la composición de los villancicos de Navidad, siendo aún “supernumerario y ejercitante”. Desempeñó las labores de maestro de capilla tiempo antes de ser nombrado maestro de capilla interino, en 1828, “con toda la obligación y asistencia al coro que le compete a dicho destino”. La renta sin embargo era un tanto exigua. Como vimos, a partir de 1833 la situación de la capilla mermó debido a la política que llevaría a la desamortización de Mendizábal (1835). El último Acta Capitular que nos aporta información sobre Luján data del 12 de

⁶⁷⁸ López-Calo, J., 2005, p. 346.

⁶⁷⁹ Ruiz Jiménez, J., en Casares Rodicio, E., 1999.

⁶⁸⁰ Ortiz Molina, M. A., 1997, p. 92.

⁶⁸¹ Ortiz, M. A., en Casares Rodicio, E., 1999.

⁶⁸² Ortiz Molina, M. A., 1997, p. 92-, López-Calo, J., en Casares Rodicio, E., 1999.

septiembre de 1842⁶⁸³.

Capellanes cantores

Juan Ruiz Jiménez facilita un listado de la mayor parte de los capellanes cantores de la Capilla Real. Ya Juan Bermudo⁶⁸⁴ citó las capillas musicales de la catedral de Toledo, dirigidos por Alonso de Fonseca (1524-1534) y la Capilla Real de Granada, en el magisterio de capilla de Bernardino de Figueroa, como exponentes de la práctica del “contrapunto concertado”, que sólo los cantores más experimentados son capaces de interpretar. Incluso mencionará que los cantores de la Capilla Real de Granada han poseído la habilidad incluso de improvisar “fugas” con el arte del contrapunto⁶⁸⁵. La valía de los opositores y su procedencia revelan la importancia musical de la Capilla Real. No exponemos aquí el listado, remitimos a Juan Ruiz Jiménez⁶⁸⁶.

2.4.2 El canto gregoriano y la música en la Capilla Real

Cuando los capellanes diaconales, subdiaconales y de “Núñez”⁶⁸⁷ eran admitidos en la Capilla Real, eran examinados de canto llano por un sochantre ante el Maestro de Ceremonias y el Prefecto de Coro. En caso de que no lo dominaran, se les concedían un plazo, durante el que no cobraban, para que adquirieran su conocimiento⁶⁸⁸.

Como sabemos, se ha de distinguir la música según si correspondía a las horas canónicas o a la misa.

Con respecto a las horas canónicas, en las Constituciones de 1758 consta que:

*(...) han de celebrarse cada día en mi Real Capilla todas las Horas Canónicas, Diurnas y Nocturnas, y demás Oficios Divinos de la Iglesia, Altar y Coro, con el compas y aparato correspondiente a su Rito. Hasta en los feriales por el año ha de llevarse con gravedad del semitono, siempre con devoción nunca con precipitación.*⁶⁸⁹

Convendría, como sugiere Pilar López Ramos, dilucidar a qué se refiere al mencionar “el aparato correspondiente a su rito”. Según las Constituciones eran tres las maneras de llevar a cabo las Horas Canónicas:

- Semitonadas
- Cantadas en gregoriano
- Cantadas en polifonía, clásica o compuesta ex profeso.

⁶⁸³ López-Calo, J., en Casares Rodicio, E., 1999.

⁶⁸⁴ En su *Declaración de instrumentos musicales*.

⁶⁸⁵ Stevenson, R., *Juan Bermudo*, University of California, Los Ángeles, 1960, pp. 67-68; Ruiz Jiménez, J., 2002, pp. 355-356.

⁶⁸⁶ Ruiz Jiménez, J., 2002, pp. 356-358.

⁶⁸⁷ Dos capellanías que reciben este nombre porque provienen de una fundación privada.

⁶⁸⁸ Ramos López, P., 1994, p. 685.

⁶⁸⁹ Catalán de Ocón, F., 1762, f. 13v.

Se desarrollaba de una forma u otra según el grado de solemnidad litúrgica. Por ejemplo, los días feriales se semitonan.

Con respecto al discernimiento sobre cuándo se cantaba en gregoriano y cuándo en polifonía, las Constituciones fijan que todas las horas se rezan o se dicen en tono, salvo: Maitines (se cantan en el triduo de Semana Santa, Fiestas de Navidad, Epifanía, Asunción, Concepción, S. Juan Bautista y S. Juan Evangelista⁶⁹⁰), Prima y Menores (se canta la calenda, y en la vigilia de Navidad la prima), Tercia (se canta el día de Pentecostés), Nona (se canta el día de la Ascensión), Vísperas (se canta los tres días de Pascua y sus vigalias, “en las primeras y segundas de las festividades de nuestro Señor y nuestra Señora”, el día de S. Juan Bautista, de los Santos Apóstoles, y en los del jubileo de la Capilla Real), Completas (se cantan en las Festividades “que inciden en Cuaresma” en las que se ha cantado vísperas por la mañana). No obstante, desconocemos cuáles de estos días se cantaba en gregoriano o en polifonía⁶⁹¹. Tampoco se ha podido discernir con exactitud cómo se desarrollaba la intervención instrumental en el canto gregoriano, que era muy probable⁶⁹².

En lo concerniente a las misas, la principal o conventual, diaria, era cantada. Los instrumentos participaban en misas especiales los sábados y los jueves, es decir, “con aparato y Música”. Hemos de especificar que cuando se menciona a “la música” no se alude al coro de canto llano, sino a la capilla de música⁶⁹³.

La Misa de Nuestra Señora se celebraba todos los sábados, de nuevo por los Reyes Católicos y se oficiaba con música denominada “de segunda clase”⁶⁹⁴.

Se celebraban además Honras Reales por los Reyes Católicos en los aniversarios de sus fallecimientos. Consistían en un *Oficio de Misa y Vigilia e tres Nocturnos, con la acostumbrada conclusión de solemnísimos Responsos*⁶⁹⁵. Los cantores tomaban parte en ello. El día 2 de noviembre también se hacían Honras Reales, pero eran en esta ocasión privadas y más modestas⁶⁹⁶.

Hacemos constar también que el rey sugirió suprimir el canto castellano en la Misa. El cabildo presentó su protesta y se permitió por ello seguir interpretando los villancicos aunque sólo en las fiestas de Navidad⁶⁹⁷.

⁶⁹⁰ Patronos de la Capilla Real.

⁶⁹¹ Ramos López, P., 1994, p. 685.

⁶⁹² Ver más: *Ídem*, pp. 685-686.

⁶⁹³ *Ídem*, p. 686.

⁶⁹⁴ Tal vez se refiera a lo siguiente: en las fiestas dobles se entonaba la antífona antes y después del salmo. Podían ser estas fiestas dobles podían ser de primera o de segunda clase. Queda pendiente un estudio de la Consuetud donde especifique en qué consistía esta fiesta de segunda clase.

⁶⁹⁵ Catalán de Ocón, F., 1762, ff. 48v y 49r.

⁶⁹⁶ Ramos López, P., 1994, p. 687.

⁶⁹⁷ *Ídem*, p. 689.

2.4.3 Libros de coro

Son treinta y cuatro los Libros Corales de la Capilla Real de Granada, que como los de la Catedral, abarcan los siglos XVI-XIX. Además de ello, el archivo cobija libros de polifonía religiosa del siglo XVI y música religiosa en latín y castellano de los siglos XVII-XIX, muchos de ellos papeles sueltos o particellas. Es más escaso el repertorio del siglo XVII⁶⁹⁸.

Con respecto a los archivos de la Capilla Real de Granada, el Departamento de Paleografía y Diplomática de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, desde 1972 y de acuerdo con el catedrático de Derecho Canónico de la Universidad y Canónigo Archivero de la Capilla Real, don José Luis Santos Díez, emprendieron la ordenación del archivo de dicho archivo con los siguientes trabajos: *El Archivo de la Capilla Real de Granada* (Memoria de licenciatura de don Pedro Arroyal⁶⁹⁹, que presenta un inventario de los documentos del Archivo); *Los Corales de la Capilla Real de Granada* (Memoria de licenciatura de María Angustias Álvarez) y *Catálogos de los Libros manuscritos e impresos de la Capilla Real de Granada* (Memoria de licenciatura de Adelaida García Sánchez)⁷⁰⁰.

Veamos ahora la descripción de estos Libros Corales. En su mayoría nos hemos ceñido a la ya citada aportación de Adelaida García Sánchez. Añadimos también observaciones propias.

Descripción de los Libros Corales de la Capilla Real de Granada

L. C. 6 (Olim. 40)

1804

Perg. 102 f. (2-99 f. a.), 12 líneas por folio; 740 x 570 mm.; 675 x 535 mm. (f.); 585 x 380 mm. (c. e.).

Encuadernación: En tablas forradas de badana descolorida, con cinco clavos de bronce en cada tabla. Cantoneras de latón claveteado. Sobreguardas de pergamino blanco adheridas a las tablas.

⁶⁹⁸ Ramos López, P., "López-Calo, José: Catálogo del Archivo de la Capilla Real de Granada", (Reseña), en *Trans. Revista transcultural de música*, SIBE, Sociedad de Etnomusicología, 1996.

⁶⁹⁹ Arroyal Espigares, P., *El archivo de la Capilla Real de Granada*, Memoria de licenciatura, (sin editar), UGR: 1973.

⁷⁰⁰ García Sánchez, A., *El archivo de la Capilla Real de Granada: catalogación e introducción histórica a través de sus documentos*, Tesis sin publicar, UGR: 1978, pp. 5-6. Con ello se aporta información que no vemos en el trabajo de J. López-Calo. Ver de este autor: "El archivo de música de la Capilla Real de Granada", en *Anuario Musical*, vol. 13, 1958, pp. 103-128; "El archivo de música de la Capilla Real de Granada", en *Anuario Musical*, vol. 26, 1971; "El archivo de música de la Capilla Real de Granada", en *Anuario Musical*, vol. 27, 1972.

Not.: Deteriorada la dabana del forro, y todos los folios por los roedores y la humedad, algunos rasgados. Del folio 100 al 102 se aprecia una segunda mano. En el folio 1r hay en el centro un escudo de armas de los Reyes Católicos, sostenido por el águila de san Juan y la granada; el yugo y las flechas en los ángulos inferiores, fondo celeste punteado⁷⁰¹.

Contiene: Dominica. Ad primam, hasta In dominicis ad aspersiones aquae benedictas. Tempore Paschali.

L. C. 7 (Olim. ¿?)

S. XVI.

Perg. 116 f. 15 líneas por folio, 670 x 500mm, 630 x 480 (f.), 570 x 340 mm.

Encuadernación: Tablas forradas de badana descolorida. Cantoneras de latón claveteado, refuerzos de bronce en los ángulos. Un broche en el centro y manilla desaparecida. Sobreguardas adheridas a las tablas en pergamino blanco con texto invertido: *Rogamos omnes ut (...). Ad Magnificat. Ana.* (en rojo). Segunda tabla, sobreguarda de pergamino: *In festo S. Jacobo Ap./ Accesit/ ad Iesum/ Mater filiorum Zebe/dei et filius sui sado/...* Tejuelo *Psalt.ad/ Vesper.*

Not.: Tábula a dos columnas en el f. 1⁷⁰².

Observaciones: En algunos folios vemos una numeración alternativa, probablemente posterior, también con números arábigos, en la parte superior derecha. Cuenta un número más que la numeración precedente. Desaparece la numeración más antigua (o es casi imperceptible) en los folios: 3-6; 53-54; 56; 64-65. Este Libro Coral sólo presenta melodía en himnos (no en todos, también hay himnos sólo textuales). Los himnos que presenta con notación son medidos.

Contiene: desde *Dixit Dominus Domino*, Dominica. Ad Vesperas. Psalmus 109 hasta *Amor Iessu dulcissimo*, In festo Transfigurationis Domini. Ad Laudes. Hymnus.

L.C. 9 (Olim. 10)

S. XVIII

Perg. 83 f., 780 x 520 mm (f), 570 x 380 mm (c.s.).

⁷⁰¹ Álvarez Castillo, M^a. A., *El archivo de la Capilla Real de Granada*, Tesina (sin publicar), Universidad de Granada: 1973, 379. (En su trabajo, el L. C. 6 consta como L. C. XXIII).

⁷⁰² *Ídem*, p. 126. (En su trabajo, el L. C. 7 es el L. C. VIII).

Encuadernación: Tablas forradas de badana marrón descolorido, con florones de bronce 2/1/2.4 desaparecidos. Muy claveteados, modernamente, deteriorada encuadernación.

Not.: En la segunda contracubierta, folio escrito adherido por el recto, con lo cual no se lee el texto "...*Cui natus es de...*"⁷⁰³.

Contiene: desde *O sapientia*, Dominica III, Adventus, Antiphonae maiores: día 17 decembris hasta *Innocentes...Sancti Innocentium*, Ad Vesperas, Ad Magnificat, Antiphona.

L. C. 16 (Olim. 38)

Año 1768

Perg. 42 f. (1-40 f. a.), 12 líneas por folio; 720 x 480 mm.; 465 x 460 mm. (f.); 555 x 337 mm. (c. a.).

Encuadernación: Tablas forradas de badana blanca, cinco clavos de bronce en sus tablas, dos broches y manecillas desaparecidas. Cantoreras de latón claveteadas, refuerzos de bronce en los ángulos inferiores, sobreguardas de pergamino blanco adheridas a las tablas.

Not.: Estropeada la badana del forro y deteriorados los bordes de los folios por los roedores. El lomo recompuesto con fragmentos de cuero aprovechados. En el folio 42v lleva la "Tabula". En el f. 42v: "Se hizo el libro en el año de 1768, de horden/ de el 111. Cabildo de esta R. Capp^a siendo cappll. Mayor el Ld^o D. Antonio de Aguilar/ y Alcántara y comisario de esta obra el S. D./ Juan de el Barrio, y obrero. El S.D. Franc^o/ Pérez de Errati, ambos Presviteros y Capellanes de/ su Mag. En dha Real Capp^a/ Lo escrivio D. Joseph San/ chez de Moya y Rey Presv^o, segundo/ sochantre de/ dha R^l/ Capp^a⁷⁰⁴.

Contiene: Dominica ad Completorium. Benedictio hasta In Vigilia Nativitatis Domini. Ad Laudes.

Observaciones: la *Tabula* es muy pequeña, difícil de leer. Está enumerado a partir del folio 3. Algunos folios están sin enumerar o apenas se percibe la numeración, que parece un añadido posterior: 6, 7, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 38. Al primero según esa enumeración le correspondería el número 0. Dicho folio se encuentra en peor estado, presenta un roto en la parte inferior derecha. A partir del folio siguiente el estado de conservación es mucho mejor.

⁷⁰³ *Ídem*, p. 181. (En su trabajo, L. C. 9 es el L. C. X).

⁷⁰⁴ *Ídem*, p. 379. (En su trabajo el L. C. 16 es el L. C. XXIII).

L. C. 17 (Olim. 12)

S. XVI

Perg. 93 f. Más de uno al principio con la fábula. Tres numeraciones en guaríamos; 790 x 580 mm.; 740 x 535 mm. (f.); 620 x 375 mm. (c. e.)

Encuadernación: Tablas forradas de badana descolorida, cinco clavos de bronce en sus tablas, (faltan los cinco de la primera y 3 en la segunda), cantoneras de latón claveteado, sobreaguadas de pergamino blanco; un broche y manecilla desaparecidos. Tejuelo de pergamino blanco en la parte superior de la segunda tabla en el último renglón se lee *canto llano*, el resto es ilegible; el tejuelo está ribeteado de latón. Más abajo del tejuelo el número 12 al fuego.

Not.: Los ff. 90v, 91, 92v y 93 presentan en sus bores inferiores notación musical polifónica a cuatro voces⁷⁰⁵. Hay notación mensural blanca en los márgenes de los folios 48r, 48v, 50v, 52v.

Contiene: *Cunctipotens genitor*, Kyrie de primus tonus hasta *Sanctus te laudant*, In festis sollempnibus, Sanctus, octavus tonus y *Patrem omnipotentes factorem peli...*

L. C. 18 (Olim. 23)

S. XVI.

Perg. 88 f.; 830 x 630 mm.; 720 x 550 mm. (f.); 620 x 370mm. (c. e.).

Encuadernación: Tablas forradas de cuero en su color, decoración en hierros fríos en losanje, cinco florones de bronce en cada tabla, desaparecidos menos dos. Cantoneras de metal claveteado y refuerzos de bronce en sus ángulos. Tejuelo en la primera tabla, de pergamino blanco con el número 23.

Not.: El lomo se encuentra muy deteriorado por la parte superior e inferior, recompuesto con fragmentos de cuero. Desde el folio 85 al 88, son añadidos posteriormente. Tabula en el f. 88⁷⁰⁶.

Observaciones: Los folios 11v-12r están en blanco.

Contiene: In vigilia Assumptionis B.M.V. hasta In festo sanctorum Angelorum Custodum.

⁷⁰⁵ *Ídem*, p. 403. (En su trabajo el L. C. 17 es el L. C. XXV).

⁷⁰⁶ *Ídem*, p. 543. (En su trabajo el L. C. 18 es el L. C. XXXIV).

L. C. 20 (Olim. 27)

S. XVI

Perg. 72 f. (dos numeraciones); 815 x 575 mm.; 765 x 550 mm. (f.); 615 x 375 mm. (c. e.).

Encuadernación: Tablas forradas de cuero, cinco clavos de bronce en cada tabla (2/1/2). Tejuelo en la primera tabla.

Not.: Muy deteriorada su encuadernación, el lomo muy estropeado, sin forro, desencuadernado, los nueve primeros folios aparecen sueltos⁷⁰⁷.

Contiene: In festo Transfigurationis Domini hasta Dominica III post Pascham.

L.C. 25 (Olim. 11)

Año 1671

63f. Numeración romana y arábica. Letra humanística caligráfica del siglo XVII. 880 x 570 mm; 775 x 540 mm. (f.); 625 x 400 mm. (c. s).

Encuadernación: En tablas forradas de badana descolorida cinco clavos de bronce en cada tabla. Cantoneras de latón claveteado, dos broches y manecillas desaparecidas. En el lomo se lee: *11/ Antiphona ad/ Magnif./ del tiempo/dominical/ 11/ 11.*

Not.: Del f. 9 al f. 25 deteriorado en el ángulo inferior por los roedores. El folio 4r ofrece la fecha del Cantoral⁷⁰⁸.

Observaciones: Está algo más deteriorado que la mayoría de los Libros Corales de la Capilla, no obstante, la notación y el texto son inteligibles. La numeración es un añadido posterior, en números arábigos, se encuentra en el margen superior derecho, es muy tenue. La *Tabula* está en un lugar inusual, en el f. 3v. La numeración es irregular, a partir del f. 2r no hay numeración. Será después de la *Tabula* cuando encontramos: *Antiphonae dicende in Sabbath. Pos Pentecostés usque ad advent ad magnificat. In hac capella regia granatens. Anno Domini 1671* y figura como f. 1, como si el Libro Coral comenzara ahí. Es decir, Da comienzo con la antífona *Sancte Paule apostole*⁷⁰⁹, ff. 1r-1v; la antífona *Loquere domine quia audit servus tuus*⁷¹⁰, f. 2r; la antífona para el domingo de Pentecostés *Nolite iudicare ut non iudicemini*, ff. 2v-3r. En el folio 3v aparece la *Tabula*, donde encontramos el repertorio que acabamos de mencionar, si bien sólo adjudica número de folio a *Nolite iudicare ut non iudicemini*, según la cual está en el folio 1. En dicha *Tabula* sólo incluye hasta el folio 59. En el folio 4r es donde leemos

⁷⁰⁷ *Ídem*, p. 579. (En su trabajo el L. C. 20 es el L. C. XVII).

⁷⁰⁸ *Ídem*, p. 287. (En su trabajo el L. C. 25 es el L. C. XVI).

⁷⁰⁹ CAO 4720.

⁷¹⁰ CAO 3636.

la fecha. El siguiente folio, al que le correspondería ser en f. 5r, está numerado como f. 2r (esta numeración es más antigua y cuidada estilísticamente que la de los folios precedentes). En el margen superior derecho aparecerán también la numeración romana (probablemente la más antigua) que coincide con el número a la arábica más antigua. Pero también hay sigue la otra numeración arábica al lado de la romana, es la continuación de la que veíamos en los primeros folios y que los incluye. Es decir, suma tres números más que las otras numeraciones más antiguas. En el folio 27r, que además también posee numeración romana, leemos (alternando los colores rojo y negro tal y como indicamos): *ANTIPHONAE* (en rojo)/ *DICENDAE I DOMI*-(en negro)-/ *NICIS POST PENTE* (en rojo)-/ *COSTEM, USQVE* (en negro)/ *AD ADVENTU* (en rojo)/ *AD MAGNIFIC* (en negro).

El folio 52v está en blanco pero no se echa en falta ningún fragmento. También falta en f. 59v, pero en este caso sí se añora una parte del repertorio. No aparece en la *Tabula*, y el final de la lectura que está sesgada no está estilísticamente cuidada. Puede tratarse del responsorio *Planxet autem David*.

Contiene: desde *Sancte Paule apostole*, Commemoratio S. Paule, Antiphonae hasta *Cui vult venire*, Commune unius Martyr. Ad Magnificat. Antiphona.

L. C. 27 (Olim. 13)

S. XVIII

Perg. F. (2-107 f. a.), 850 x 730 mm.; 790 x 680 mm. (f.); 580 x 440 mm. (c. e).

Encuadernación: Tablas forradas de badana marrón, descolorida con manecillas. Cantoneras de metal claveteadas, con cinco clavos de flor en bronce 2/1/2. Bronces en abanico en las esquinas. Tejuelo en la primera tabla, claveteado: *Mat. N. Do. Joa. Ev./ et Bap. Et Ssum. B. M. V.* En el lomo "13".

Not.: Deteriorados los márgenes inferiores⁷¹¹.

Observaciones: En el margen superior derecho aparece una numeración posterior alternativa, sin cuidado estético, que da comienzo en el folio 2 según la numeración previa.

Contiene: *Venite exultemus Domino*, in Nativitatis Domini, Ad Matutinus, Psalmus, hasta *Cuae est ista*, Assumptione B.M.V., Ad Laudes, Antiphona.

L.C. 28 (Olim. 30)

S. XVIII

⁷¹¹ *Ídem*, p. 388. (En el Libro Coral, el L. C. 27 figura como L. C. XXIV).

Perg. 46 f. (2-46 f. a. 1 a. f.) 865 x 610 mm.; 805 x 580 mm. (f.); 620 x 375 mm. (c. s.)

Encuadernación: Tablas forradas de cuero en su color, cinco clavos de bronce en cada tabla. Cantoneras de latón, refuerzos de bronce en los ángulos de las tablas. Tejuelo de pergamino blanco en la segunda tabla.

Not.: Falta el f. 1 de la foliación antigua⁷¹².

Observaciones: Comienza el Libro Coral por el folio 2. El último folio no posee numeración. En el margen superior de los folios aparece una numeración alternativa, también con numeración arábiga, que ha considerado el folio 2 como folio 1. Esta última parece una numeración posterior, como un recurso meramente funcional sin pretensiones estilísticas, es decir, escrito de manera muy informal (sin cuidado de tamaño o estética).

Contiene: desde *Tota pulchra es Maria*, In Conceptione Inmaculata B.M.V. In I Vesperis hasta *O virgo virginum*, in festo Expectationis B.M.V. In II Vesperis. Ad Magnificat. Antiphona.

L.C. 29 (Olim. 8)

S. XVI.

Perg. 101 (7-109 y VII-cIV f. a.), 12 lín., 920 x 630 mm., 830 x 570 mm. (f.); 544 x 390 mm.

Encuadernación: Tablas forradas de badana blanca, cinco clavos de bronce en cada tabla. El tomo de cuero en su color. Cantoneras de latón claveteadas, refuerzos de bronce en sus ángulos. Dos broches y manecillas desaparecidas. Cuerdas adheridas a las tablas.

Not.: Muy deteriorados los bordes inferiores a las tablas. Le faltan algunos clavos y refuerzos de las tablas. Los folios de guardas corresponden al f. 60 (LXX, 71 de la f. a.) y al f. 102 (LV, 55, f. a.). Le falta el folio 23 de la f. a.⁷¹³.

Observaciones: Faltan algunos folios, aproximadamente siete. Comienza el Libro Coral por el folio VII. Tiene numeración romana. Hay una numeración alternativa posterior, en números arábigos, que se coinciden con los romanos, es decir, comienza por el folio 7. Vemos algunos fallos en la numeración. Por ejemplo, no aparece la numeración romana en los folios XXV-XXVI o la numeración arábiga se salta el 37. El estado de conservación es regular, además de la pérdida de folios hay rotos y tal vez ha estado sometido a humedad, pero la notación es legible.

⁷¹² *Ídem*, p. 358. (En el Libro Coral, el L. C. 28 figura como L. C. XXI).

⁷¹³ *Ídem*, p. 308 (En su trabajo, el L. C. 29 figura como L. C. XVIII).

Contiene: *Lauda Hispania*, la Toma de Granada, Ad Vesperas, Antiphona.

L. C. 30 (Olim. 7)

S. XVI

Perg. 116 f. (1-115 f. a.), 15 líneas por folio, 670 x 500 mm., 630 x 460 (f.), 570 x 340 mm. (c. e.).

Encuadernación: Tablas forradas de badana descolorida, cinco flores de bronce. Cantoneras de latón claveteado, refuerzos de bronce en los ángulos. Un broche en el centro y manilla desaparecida. Sobreguardas adheridas a las tablas en pergamino blanco con texto y pentagrama rojo sin notación. Primera tabla texto invertido: *Rogamos omnes ut/.../. Ad Magnificat. Ana.* (En rojo)/ *M...* Segunda tabla, sobreguarda de pergamino: *In festo S. Jacobo Ap./ Accesit/ ad Iesum/ mater filiorum Zebe/ dei et filius sui sado/...* Tejuelo: *Psalt. Ad/ Vesper/.*

Not.: Tabula a dos columnas en el f. 1⁷¹⁴.

Contiene: *Dixit Dominus Domino...exaltabil caput. Dominica. Ad Vesperas. Psalmus 109* hasta hasta In festo Transfigurationis Domini. Ad Laudes.

L. C. 32 (Olim. 17)

S. XVI

Perg. 85 f. (1-85 f. a.): 810 x 370 mm.; 850 x 580 mm.; (f.); 630 x 370 mm. (c. e.).

Encuadernación: Las tablas forradas en cuero en losanje, orlas de medallones y vegetales, cinco clavos 2/1/2, en cada tabla. Cantoneras de latón claveteadas, dos broches y manecillas desaparecidas. El lomo de badana descolorida y deteriorada, le faltan fragmentos en la parte superior. Tejuelo; pergamino blanco claveteado: 17.

Not.: Bien conservado. En el f. 1 contiene la "Tabula" a dos columnas. En el borde inferior del f.1v escudo de los Reyes Católicos, flanqueado por el yugo y las flechas⁷¹⁵.

Contiene: Dominica IV Cuadragesima hasta In festo Septem Dolorum, B.M.V.

L. C. 33 (Olim. 18)

S. XVI

⁷¹⁴ *Ídem*, p. 126. (En su trabajo el L. C. 30 figura como L. C. VIII).

⁷¹⁵ *Ídem*, p. 452. (En su trabajo, el L. C. 32 es el L. C. XXVIII).

Perg. 76 f. (1-79 f. a.); 910-610 mm.; 850-560 mm.; (f.); 510-390 mm. (c. e.).

Encuadernación: Tablas forradas en cuero con hierros fríos en losanje, manecillas, perdida la superior. En la segunda cubierta tejuelo claveteado: *18 missa/ de/ tiempo*. (el resto perdido).

Not.: El Tractus, Feria VI de Parasceva. F. 15 incompleto. En el folio 45v Introitus de la Dominica Resurrectionis incompleto. En el f. 49 aparece la firma de *D. Joseph Tello*. Rasgado hasta su mitad el f. 7⁷¹⁶.

Observaciones: El Libro Coral empieza por el folio 1v. La numeración es arábica. En algunos folios falta la numeración, por ejemplo, en los folios 7 y 9. Pasa del folio 14 al 16, es un error en la numeración, pues la melodía y el texto no quedan interrumpidos, es decir, no falta un folio. En la parte superior derecha aparece una numeración arábica algo tenue, parece un añadido posterior (a partir del error en la numeración más antigua, no coincide con la añadida). En algunos folios a partir del 13v, como en el 13v, 14r y 15r, aparece el texto sin música en un formato muy reducido, probablemente debido a la falta de espacio.

Contiene: *Nos autem gloriari*, Feria V in Cena Domini, Introitus, hasta *Ego sum pastor*, Dominica II post Pascham, Communio.

Libri Divini Officii: Per omnes ac singulos hebdomadae dies.

L. C. 34 (Olim. 19)

S. XVI

Perg. 98 f. (1-98 f. a.), 630 x 620 mm.; 780 x 580 mm. (f.); 630 x 380 mm. (c. e.).

Encuadernación: Tablas forradas de cuero en losanje. Cinco florones de bronce en cada tabla (2/1/2). Cantoneras de metal claveteado. Broches y manecillas desaparecidas. En el lomo de badana descolorida: *Missae/ del tiem/po/ Dominical/ 10/*, al fuego.

Not.: Tabula en el folio de guardas adherido a la primera tabla, mala conservación, deterioradas sus tablas por la polilla y a partir del f. 82 es de distinta mano⁷¹⁷.

Observaciones: En el margen inferior del primer folio presenta el escudo de los Reyes Católicos.

Contiene: *Iubilate Deo omnis terra...* Dominica III post Pascha. Introitus hasta Missa Votiva Sanctissimi Sacramenti (sic).

⁷¹⁶ Ídem, p. 468. (En su trabajo, el L. C. 33 es el L. C. XXIX).

⁷¹⁷ Ídem, p. 477. (En su trabajo, el L. C. 34 es el L. C. XXX).

Capítulo 3: Aspectos que influyen en la redacción de nuestro repertorio:

El soporte gráfico de nuestro repertorio no es suficiente para esclarecer por sí solo cómo se interpretaba el canto. Muchos son los aspectos que confluyen en la interpretación.

Uno de los primeros recursos a los que solemos acudir es a los tratados. Podemos vislumbrar algunos aspectos sobre la ejecución del canto a través de los tratados teóricos. En el siglo XVII encontramos varios ejemplos⁷¹⁸, Villegas⁷¹⁹ menciona indicaciones para que las voces se acoplen con el órgano; Lorente⁷²⁰ y Nassarre⁷²¹ comentan cómo el director ha de indicar con la mano izquierda distintos sonidos a los cantores mientras señala el compás con la derecha; Gómez⁷²² menciona que ha de llevarse el compás con “una varilla de seis palmos”; un apartado que dedica Nassarre a la fisiología de la voz⁷²³; Sirón⁷²⁴ habla de “trinar” los sonidos pronunciados en *mi* (*mi, si, fa sostenido, do sostenido*, etcétera). Sin embargo, encontraremos inexactitudes y contradicciones en ellos, además de carencias, como comentaremos más adelante.

Si nos limitamos por ejemplo a la *pronuntiatio* del texto y a la partitura, deduciríamos que en España la interpretación musical destacaría por su sobriedad al ceñirse tan exhaustivamente al texto. Sin embargo, al menos hemos de tener en cuenta aspectos como la agógica y la dinámica⁷²⁵.

Añadamos que no resulta sencillo vislumbrar el grado de autonomía del intérprete en cada momento histórico. Por ejemplo, cabe la posibilidad de adornar el canto en su ejecución. Diego Ortiz⁷²⁶, Cerone y Nasarre⁷²⁷ teorizaron sobre el arte de la glosa. Los maestros de capilla y los organistas habían de gozar de habilidades improvisatorias, además de compositivas. Diego Pontac, maestro de capilla de la catedral de Granada, en su correspondencia con el cantor Manuel Correa alaba la capacidad virtuosística en el canto de una monja del convento de San Clemente, en Sevilla. Manuel Correa le describirá así mismo a Margarita, una monja de la misma ciudad⁷²⁸.

⁷¹⁸ Robledo, L., 2016, p. 586.

⁷¹⁹ *Orden del tañido de las campanas y oficio del campanero desta S(an)ta Iglesia Metropol(litan)a de Sevilla*, Biblioteca Nacional de España, Ms/23095, Madrid: 1633, pp. 56-57.

⁷²⁰ *El por qué de la música*, p. 10.

⁷²¹ *Fragmentos músicos*, p. 4.

⁷²² Gómez, T., *Arte de canto llano, órgano y cifra, junto con el de cantar sin mutanças, altamente fundado en principios de aritmética y música*, Madrid: 1649, f. 8v-9r.

⁷²³ *Escuela música*, I, p. 51.

⁷²⁴ Sirón, R., *Resumen del Arte de Canto Llano para que el M(aestr)o lo pueda enseñar a sus novicios con más facilidad*, p. 52. Ver también: Sanhuesa Fonseca, M., “Dos anónimos de canto llano en la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid”, en *Revista de Musicología*, vol. 23, 2000, p. 224.

⁷²⁵ Torrente, A., 2016, p. 76.

⁷²⁶ Ortiz, D., *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*, Roma: 1553.

⁷²⁷ Nasarre, P., *Escuela música según la práctica moderna*, II.

⁷²⁸ Torrente, A., 2016, pp. 78-79.

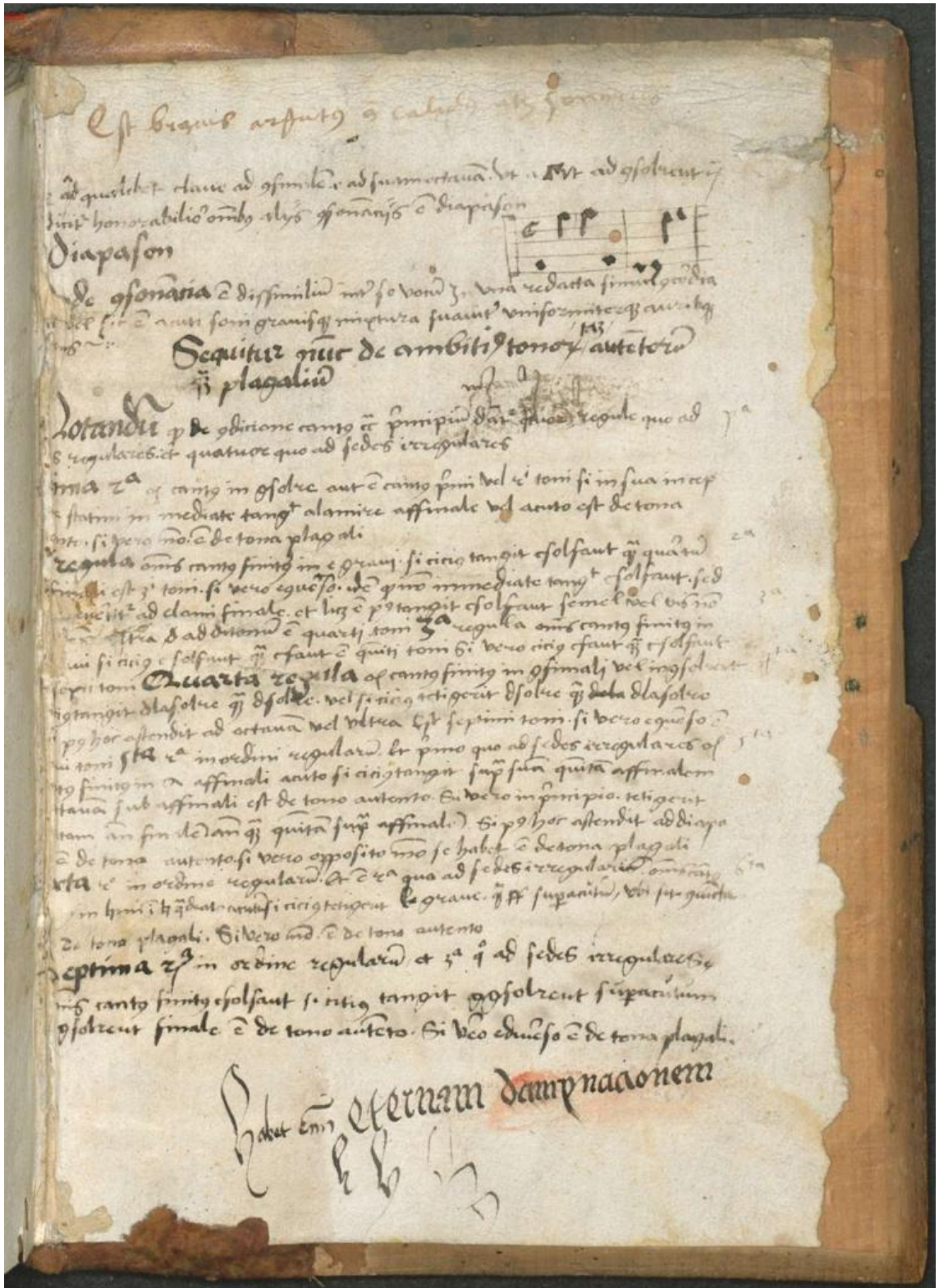
Sin embargo, sí podemos imaginar cierta sobriedad en la ejecución del canto eclesiástico dado el carácter religioso de la monarquía hispana. Ello se trasluce en los gustos en otros aspectos culturales, como es el modo de vestir. Es posible además que la música resultase menos innovadora que en otros lares debido a que la española era una Corte tan afamada que no tenía la necesidad de competir⁷²⁹, si bien sí de mostrar solemnidad.

Vamos a repasar los aspectos que influyen en la interpretación en la época, como lo es la interpretación del latín, lo que nos indican los tratados teóricos o las diversas reformas. No obstante, ha de tenerse en cuenta que todo ello no será del todo suficiente para poder asegurar cómo se interpretaba con exactitud.

3.1 En torno al latín: Gramática, acento, ritmo

En nuestra investigación es menester atender al desarrollo del latín dada su íntima conexión con la música que nos ocupa. Conceptos como el acento o el ritmo en su devenir histórico son fundamentales para poder abordar nuestro estudio en toda su complejidad.

⁷²⁹ Rodríguez, P. L., “*Ad maiorem Dei gloriam (aut regis)*: la música en latín y el órgano”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, Tomo 3, Fondo de Cultura Económica, Madrid: 2016, pp. 85-86.



Teóricos de la música tales como Lambertus, Franco de Colonia, Johannes de Muris, Iacobus Leodiensis, Gafurius, etcétera, tomarán prestado de la gramática el término *accentus*⁷³⁰.

⁷³⁰ González Valle, J. V., 2006, p. 205.

Ya en los siglos X-XI, en la *Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi*⁷³¹ se hablaba de la distinción entre el *acento* y la *melodía*, que en realidad refleja una tradición más antigua⁷³²:

Como dice Prisciano: La música no se somete a las reglas de Donato, como tampoco la sagrada escritura. Si coinciden a la vez acento y melodía, ejecútense comúnmente; si no coinciden, el texto terminará según exigen los tonos de los cantos o de los salmos (las fórmulas salmódicas).

San Isidoro, en sus *Etimologías*, ofrece una definición de “acento”, pero resulta un tanto confuso en los términos “melódico” o “intensivo”. *Sonus crescit* puede entenderse como “melódico” (sonido más agudo) o “intensivo” (más acentuado)⁷³³:

*Acento, que, en griego, se dice prosodia (tomó el nombre del griego). Pues, el griego “prós”, traducido al latín significa “ad”, y el griego “òdé”, en latín significa “cantus”. (...). Por lo tanto, se dice acento, o que va junto al canto, como adverbio lo que va junto al verbo (palabra). (...). Así pues, (los Latinos) llaman acento a los tonos y a los tenores, porque ahí el sonido crece y disminuye. Acento, por lo tanto, es así denominado, porque va de acuerdo con el canto (...). Se denomina agudo, porque agudiza y eleva la sílaba; grave porque la deprime y rebaja*⁷³⁴.

La época inmediata superior al canto gregoriano se corresponde a la antigüedad clásica latina (s. II a. C.- s. IV d. d. C.). En aquel entonces las palabras se medían según la duración natural de las sílabas, no atendiendo a los acentos. El canto gregoriano se genera en la conocida como época postclásica (finales del siglo IV). Predominaba ya el latín vulgar, que comenzaba a considerar el acento silábico como referente rítmico, con lo que se iría dejando atrás la diferenciación entre sílabas largas y breves. En cualquier caso, en un principio esta diferenciación tampoco tenía lugar en la notación neumática gregoriana, pues a lo largo de la “quironimia” gregoriana se practicaba básicamente el recitativo, una prosa cuyas sílabas son de muy similar envergadura, la diferencia residía en la presencia o ausencia de acento tónico. Así pues, imperaban en la interpretación el acento silábico y el sentido del texto. La métrica del latín clásico comenzaría después a concebir una medida rítmica. Pero la duración propia de la nota sólo hará aparición a partir del *Ars Antiqua*⁷³⁵.

Para concretar más estos conceptos en relación a su desarrollo histórico, remitiremos a la división que ofrece Dom Paolo Ferretti. Expone que la melodía gregoriana y los acentos gramaticales pueden formularse de la siguiente manera: *La*

⁷³¹ GS I, 5ss.

⁷³² González Valle, J. V., 2007, p. 65.

⁷³³ *Ídem*, p. 64.

⁷³⁴ San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Liber I “De Grammatica”, Vol. I, en *Obras completas de San Isidoro*, José Oroz Reta ed., Biblioteca de Autores Cristianos, 433, Madrid: 1982, p. 305.

⁷³⁵ González Valle, J. V., 2000, pp. 10-11.

*mélodie grégorienne, si l'on considère sa ligne architectonique, est calquée sur les accents grammaticaux du texte liturgique*⁷³⁶.

El autor advierte de que ha de entenderse cómo se desarrollaba el acento en latín en la época en que se componían las melodías gregorianas. Distingue cuatro periodos: el primero o “prehistórico y arcaico” comienza en el momento en que la lengua latina se distingue de otros idiomas o dialectos itálicos para constituir una lengua aparte, autónoma. Se prolonga hasta el siglo II a. C. Este periodo se caracteriza por la presencia de un doble acento, uno sobre la primera sílaba de cada palabra y otro “musical” o “melódico”, que consiste en una elevación de la voz más aguda sobre una sílaba de la palabra que no sea la inicial.

El segundo periodo o “clásico” tiene lugar a partir del siglo II a. C. El acento conserva su carácter melódico original, heredado del sánscrito y de las lenguas indoeuropeas, pero poco a poco adquirirá una cierta intensidad. La lengua latina, sobre todo a imitación de la lengua griega, viene a ser “cuantitativa”, distinguiendo entre sílabas breves y largas, y toma esta cualidad cuantitativa como base rítmica (“ritmo cuantitativo”).

El tercer periodo o “post-clásico” se da a partir del siglo IV y se prolonga en el V. Éste es el que concierne al canto gregoriano. Se da una transformación completa del acento latino, conserva su antiguo carácter melódico, pero al mismo tiempo viene a ser formalmente fuerte, fusiona sobre una misma sílaba de la palabra tono y fuerza. La lengua latina, como lengua vulgar y hablada, pierde la cualidad cuantitativa de las sílabas. Aparecen acentos secundarios sobre otras sílabas de la misma palabra. Como anunciábamos, este acento melódico intenso y los acentos secundarios son propios del periodo eclesiástico y gregoriano.

El cuarto periodo o “romano” es una continuación del precedente. En esta época se forman las lenguas románicas, hijos de la lengua latina. El acento adquiere una mayor intensidad, aunque eso sí, varía de un pueblo a otro. El acento más fuerte conlleva una duración mayor que las otras sílabas⁷³⁷.

Hemos de tener en cuenta que la pronunciación del latín no es igual en todos los lugares ni en todas las épocas. Por ejemplo, para aproximarnos a la pronunciación del latín en España se ha de establecer una semiología y simbología previas, además de atender a la evolución del castellano.

Encontramos en España dos momentos amplios en la historia, que tienen el siglo XVI como punto de inflexión. La evolución de los sonidos recaerá sólo en castellano a partir del siglo XVI, cuando empezaremos a experimentar el bilingüismo en los lugares donde existía una lengua propia. No olvidemos, no obstante, que el

⁷³⁶ Ferretti, Dom P., *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant gregorien*, Solesmes: 1938, p. 14. (En las páginas siguientes ofrece ejemplos e incluye casos en los que no se respeta el acento, pp. 15-38).

⁷³⁷ *Ídem*, pp. 5-7.

castellano estaba adquiriendo la categoría de “lengua franca” a lo largo de la Edad Media. El latín hablado evolucionó hacia las lenguas romances, dando lugar al latín vulgar. Mientras tanto, científicos y humanistas seguirían empleando el latín culto para todo tipo de trabajos académicos hasta aproximadamente finales del siglo XVIII y principios del siglo siguiente. Estas variantes convivieron con el latín eclesiástico, que venía practicándose a lo largo de la Edad Media. Si bien ha de tenerse en cuenta que el latín eclesiástico tampoco ha sido idéntico en el transcurrir del tiempo, pues por ejemplo difiere el medieval del empleado en el Renacimiento, y a su vez del latín de los concilios Vaticano I y II⁷³⁸.

Las diferencias dialectales del latín conllevan pronunciaciones diversas, como veníamos diciendo, que nacen del latín vulgar extendido por los romanos a lo largo y ancho de su Imperio, le seguirá el latín medieval, del que derivaran las lenguas romances en la Europa mediterránea y llegará en sus vertientes castellana y portuguesa a América⁷³⁹.

La Asociación Fonética Internacional creó en 1886 su alfabeto fonético, pero aunque también atendemos a él, solemos emplear signos del alfabeto latino para representar los sonidos de la lengua desde una perspectiva española. El mencionado alfabeto fonético de la Asociación Fonética Internacional nos es útil para casos particulares, como cuando las letras del alfabeto latino no coincide con el sonido que se intenta describir o cuando encontramos varios signos para un mismo sonido, como ocurre con la *c* y la *z* castellanas⁷⁴⁰.

Los humanistas y lingüistas desarrollaron la *pronuntiatio restituta* o “pronunciación clásica”, es la restitución sobre la pronunciación de latín clásico basándose fundamentalmente en Antonio de Nebrija (*Introductiones latinae*, 1481) y Erasmo de Rotterdam (*De recta latini Graecique sermonis pronuntiatione*, 1528). Pero nos centraremos dado el trabajo que nos ocupa en la pronunciación romana, italiana o eclesiástica⁷⁴¹.

El latín será la lengua oficial para la Iglesia occidental desde que el Imperio romano adoptara la religión cristiana hasta mediados del siglo XX aproximadamente, cuando el concilio Vaticano II dispuso que debía emplearse el idioma imperante en cada lugar, aunque el latín se seguía empleando en encíclicas y otros documentos dirigidos *urbi et orbi*. Algunos investigadores explican que existen dos pronunciaciones: la clásica (que abarca del siglo I-III d. C.) y la italiana, a partir del siglo III. A partir del

⁷³⁸ Estrada, F. J., “Pronunciación de los textos latinos puestos en música. Estudio práctico para la interpretación de la música española”, *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Diputación de Zaragoza, vol. 24, nº1, 2008, p. 65.

⁷³⁹ *Ídem*, p. 72.

⁷⁴⁰ *Ídem*, p. 65.

⁷⁴¹ *Ídem*, p.73.

siglo XX el Papado recomendó emplear esta pronunciación a todo el mundo. Sus premisas principales son⁷⁴²:

- Los diptongos *ae, oe*, se pronuncian *e*.
- Los grupos *ce, ci, cae, coe*, suenan palatales oclusivos sordos.
- Igualmente, los grupos *ge, gi, gy, -gae, goe*, son palatales oclusivos sonoros.
- El grupo *gn* se pronuncia como *ñ* siempre que no se encuentre al principio de la palabra.
- La *s* sonora intervocálica y sorda inicial o tras consonante.
- Los grupos *sce, sci, scae, scoe*, suenan palatales fricativos. Los grupos *xce, xci, xcae, xcoe*, se pronuncian *sch*.
- El grupo *ti* suena como una oclusiva alveolar sorda [ts] o como *zz* italiano.
- La *v* si es consonante en posición intervocálica, suena fricativa labiodental. Si es vocal se escribe y suena *u*.

En los Libros Corales veremos que en la mayoría de los casos, el escriba opta por escribir la letra en función de la pronunciación, particularmente en los diptongos.

La pronunciación española según Erasmo era la más cercana a la clásica, junto con la italiana. Existen diferencias con respecto a la pronunciación clásica, pero debido a que ello no incide directamente sobre nuestros criterios de edición, nos limitaremos a citar la exposición de estas peculiaridades en el citado artículo de F. J Estrada⁷⁴³.

Por iniciativa del Papado a principios del siglo XX, en los seminarios religiosos se había de procurar hablar en latín. Aproximadamente hasta los años sesenta el culto se desarrollaba en latín. Probablemente la práctica y los estudios de gramática mantenían la “tradición española”⁷⁴⁴. Incluimos las tablas de las diferentes pronunciaciones⁷⁴⁵:

⁷⁴² *Ídem*, pp. 77-78.

⁷⁴³ *Ídem*, pp. 78-82, (propone dudas concretas y un listado de palabras con su respectiva pronunciación en las pp. 86-95).

⁷⁴⁴ *Ídem*, pp. 80-81.

⁷⁴⁵ *Ídem*, pp.94-95.

| 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 | anhíl-le | anchíl-le | ankíl-lae |
| ascendit | astséndit | asθéndit | aféndit | 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 | krutsifíksus | kruθifíksus | kruchifíksus | krukifíksus |
| crucem | krútsem | krúθem | krúchem | krúkem |
| cujus | kúyus | | | ó kúius |
| deprecationem | deprekatsiónem | deprekaθiónem | deprekatsiónem | deprekatióne |
| descendit | destséndit | desθéndit | dejéndit | 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 | generatiónes |
| gere | yére | xére | yére | gére |
| gratias | grátsias | gráθias | grátsias | grátias |
| haedis | édís | | | 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)udíkiúm |
| 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 | | mañífikat | magnífikat |
| majestatis | mayestátis | | | |
| misericordiae | 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 | prinčípío | prinkípío |
| procedit | protsédít | proθédít | prochédít | prokédít |
| prophetas | profétas | | | |
| quidquid | kuidkuid, kidkid | | kuidkuid | kuidkuid |
| rationis | ratsiónis | raθiónis | ratsiónis | rationis |
| regionum | reyiónum | rexiónum | reyiónum | regiónum |
| requiem | rékuiem, rékiem | | rékuiem | rékuiem, |
| resurget | resúryet | resúrxtet | resúryet | resúrget |
| resurrectionem | resurrektsiónem | resurrekθiónem | resurrektsiónem | resurrektsiónem |
| sabaoth | sábaot | | | |
| saecula | sékula | | | sáekula |
| saeculum | séklum | | | sáeklum |
| sanctus | sanktus | | | |
| sciat | stsiát | sθiat | íiat | skíat |
| sociare | sotsiáre | sθiáre | 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 |
| suscepit | sustsépít | susθépít | suíépít | susképít |
| 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 |

Tal vez la afirmación de Gottfried Herder: “La tradición de la antigüedad dice que el primer lenguaje del género humano fue el canto” sea un poco exagerada, mas no del todo incierta, pues no es quimera la íntima relación existente entre el texto y la música. El ritmo es uno de los vínculos entre música y lenguaje. Por todo ello resulta evidente que investigar esta relación arroja luz al estudio y ayuda a desvelar incógnitas en torno a la interpretación. Destaca la labor de Thrasybulos Georgiades y otros musicólogos que insistieron en este enfoque y abrieron nuevas metodologías de investigación histórica⁷⁴⁶. Fue este último quien pronunció⁷⁴⁷:

En Platón y Aristóteles –aunque ya no en Aristógenes- la rítmica no era todavía independiente. El ritmo se derivaba de la palabra y formaba con ella una unidad inseparable (...), por lo tanto, el lenguaje no era contemplado como un material neutro, al que se aplicaba alguna rítmica pura, “absoluta”. El ritmo propiamente musical estaba entretejido en el lenguaje. El lenguaje era, por lo tanto, en sí mismo musical; se ofrecía como un “cuerpo sonoro”⁷⁴⁸.

La definición de ritmo abarca aspectos que no pueden ceñirse exclusivamente a aspectos matemáticos, cuantitativos o gramaticales. No nos bastaría, por ejemplo, con apuntar solamente la acepción de la palabra “ritmo” que la Real Academia Española relaciona con la música: “Proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical”. El ritmo, en un sentido más amplio, ya fue tratado por Platón⁷⁴⁹, lo concebía como un fenómeno primordial y natural, que el ser humano percibe como “medida” y que procura elaborarlo interiormente y sistematizarlo racionalmente. En tiempos de Damón, el ritmo sería racionalizado, se pensaba que el ritmo musical se entretejía con el idioma. Marco Fabio Quintiliano definió la diferencia entre ritmo y metro, que previamente fue tratada por Aristóteles pero de manera intuitiva. Quintiliano expuso que “ritmo” es número (tiempo, cantidad), “metro” es también orden, es decir, cantidad y cualidad.

La evolución del ritmo musical se comprende mejor, pues, si atendemos a los cambios que experimentó el latín. De hecho, cuando el ritmo se independiza del texto, los esquemas rítmicos obedecieron a unas reglas propias. Sólo la Iglesia cristiana mantendrá la unidad del latín en el culto y en la docencia⁷⁵⁰.

San Isidoro hace referencia al ritmo a la hora de diferenciar entre la poesía semítica y latina, fundamental pues el gregoriano parece gestarse en relación con la recitación de salmos (textos poéticos bíblicos) traducidos al latín⁷⁵¹:

⁷⁴⁶ González Valle, J. V., 2007, p. 49.

⁷⁴⁷ *Ídem*, p. 57.

⁷⁴⁸ Georgiades, T., *Der griechische Rhythmus*, Tutzing, Hans Schneider, 1977, p. 51.

⁷⁴⁹ Platón, *Las leyes, o de la legislación*.

⁷⁵⁰ González Valle, J. V., 2007, p. 62.

⁷⁵¹ *Ídem*, p. 65.

*Entre los hebreos, todos los salmos están compuestos en versos. Y al igual que en el romano Flacio (Horacio) o en el griego Píndaro, los salmos discurren en metro yámbico o suenan en versos alcaicos, o brillan en sáficos o avanzan con pies trímetros o tetrámetros*⁷⁵².

Según Francisco de Paula Valladar: *El Cristianismo adoptó, según opinan muchos y graves autores, las canciones sagradas de los hebreos y los procedimientos técnicos de los griegos*⁷⁵³.

Como anunciábamos, los retóricos y gramáticos griegos racionalizaron el ritmo del idioma. Los gramáticos latinos tomaron esa teoría métrico-cuantitativa y la aplicaron al latín. Cabe cuestionarse si el griego y el latín poseen la misma articulación rítmica, si se basaba en la cantidad o en el acento silábico. En un principio, el ritmo se basó en la cantidad silábica (largas o breves), después aparecieron unas leyes métricas creadas por los gramáticos que establecían distinción entre las sílabas largas y breves⁷⁵⁴. Con respecto a la ambigüedad que suscita la relación “cantidad y acento”⁷⁵⁵, Grandgent comenta:

*Toda vocal latina era por naturaleza larga o breve; no sabemos qué grado de diferencia había entre unas y otras, pero podemos conjeturar que en el lenguaje común era mayor la diferencia en las vocales tónicas que en las átonas*⁷⁵⁶.

Más tarde se procuraría hacer coincidir el acento silábico con la cantidad silábica. Finalmente se ideó el ritmo basado únicamente en el acento silábico, e imitaba el orden del ritmo cuantitativo. Por ejemplo: dáctilo/longa-breve-breve. En la concepción medieval, la teoría rítmica más aceptada era la que se fundamentaba en la cantidad silábica, que respondía más gratamente a las teorías modal, mensural y proporcional⁷⁵⁷. Sobre la alternancia en el empleo de las *longas* y *brevis* hablaremos más tarde.

En el siglo XIX se dio un auge del virtuosismo del intérprete, lo que conllevó cierta laxitud en la interpretación rítmica, ello instó a retomar una medida racional. El sentimiento debía supeditarse a la razón. Se buscaría a la par rigor científico con respecto a la investigación de la práctica musical del pasado, mas sin obviar la posibilidad de cierta irracionalidad o subjetividad. Ello empujó a orientar la investigación hacia el estudio métrico-cuantitativo⁷⁵⁸.

⁷⁵² San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Lib. IV, cap. 2,17 “De libris et officiis ecclesiasticis”, Vol. I, Biblioteca de Autores Cristianos, 433, p. 570.

⁷⁵³ Valladar, F. de P., *Apuntes para la “Historia de la música en Granada” desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, Tipografía comercial, Granada: 1922, p. 15.

⁷⁵⁴ González Valle, J. V., 2007, p. 52.

⁷⁵⁵ *Ídem*, p. 59.

⁷⁵⁶ Grandgent, C. H., *Introducción al latín vulgar*, Instituto Miguel Cervantes, Publicaciones de la Revista de Filología Española, nr. IX, CSIC, p. 114.

⁷⁵⁷ González Valle, J. V., 2007, pp. 52-53.

⁷⁵⁸ *Ídem*, 44-45.

3.2 Influencia de la función pedagógica en la música:

3.2.1 Introducción

En la Edad Media, en buena parte de las escuelas monásticas y catedralicias existieron conexiones entre la enseñanza de la gramática y la retórica y la creación del repertorio litúrgico es hoy un hecho probado⁷⁵⁹.

En la Era Moderna también la retórica era considerada vital, como una de las bases de la educación occidental. Su función era ordenar y exponer una disertación verbal con el fin de enseñar (*docere*), conmover (*movere*) y deleitar (*electare*)⁷⁶⁰. La retórica en la Edad Media era considerada secundaria, tras la gramática y la dialéctica.

Los teóricos musicales de en torno al siglo XVI se verán, pues, influenciados por los fundamentos del pensamiento retórico⁷⁶¹. Fue en el ámbito germánico donde se creó toda una articulación teórica que aplicaba a la creación musical los conceptos y la metodología de la retórica. Fundamental en esta tarea es la figura de Joachim Burmeister, como muestra en su *Música poética*, de 1606. En otros lugares de Europa se trabaja en esta línea pero con menos intensidad. Llegó a España la obra *Musurgia universalis*, del jesuita alemán Athanasius Kircher⁷⁶². Además contaremos con *Música universal*, de Pedro de Ulloa⁷⁶³ y con alusiones puntuales por parte de teóricos como Cerone y Nasarre⁷⁶⁴.

En España destacaron en el auge de la retórica personajes tales como Nebrija, Vives, Arias Montano⁷⁶⁵ y Baltasar Gracián. Existe incluso una versión anotada por Quevedo de la *Retórica* de Aristóteles⁷⁶⁶.

Además, en el ámbito musical la mayoría de los tratadistas de la época incluían alusiones a la retórica. Por ejemplo, el tratado *El Por qué de la Música* de Lorente remite a la retórica cuando justifica la disonancia *si la letra lo pidiere*⁷⁶⁷ en el folio 358, o en el 275, que leemos a continuación:

Saca el Compositor dos prouechos (demàs de otros muchos) en vsar des-/tas especies falsas, y disonantes en la Musica. El primero es, que con el so-/corro dellas se passa con mas comodidad, de vna consinancia à otra. El se-

⁷⁵⁹ Así lo afirman autores como Bieltz (1977), Flynn (1999), Reckow (1982), Deusen (1985), Bower (1989), Yudkin (1989), como comenta Tello Ruiz-Pérez, 2006, p. 59.

⁷⁶⁰ Torrente, A., 2016, p. 74.

⁷⁶¹ Sobre gramática como interpretación y retórica como composición, es decir, comprensión y proclamación ver: Tello Ruiz-Pérez, 2006, p. 63.

⁷⁶² Roma, 1650.

⁷⁶³ Madrid, 1717.

⁷⁶⁴ Torrente, A., 2016, p. 75.

⁷⁶⁵ Pérez Custodio, V., *Los «Rhetoricorum libri quattuor» de Benito Arias Montano*, Universidad de Cádiz, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz: 1993.

⁷⁶⁶ Torrente, A., 2016, p. 75.

⁷⁶⁷ Lorente, A., “El Por Qué de la Música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672”, *Textos Universitarios*, José Vicente González Valle Ed., CSIC, 2002, pp. 20, f. 358 (p. 408), f. 275 (p. 325).

/gundo es, que la disonancia haze parecer la consonancia, que se le sigue, mas/deleytosa, y que sea comprehendida mas plausiblemente del oído; assi como/despues de las obscuras tinieblas, es mas agradable, y deleitosa à la vista la cla/ra luz; y el dulce despues de lo amargo. Esto lo aprueba el Philosopho (Aristóteles) en el 3. / de la Rethorica, diciendo: “Opossita, iuxta se posita, magis elucescunt” (...) /(f. 276) Y por esta ra-/zon los Pintores, para que vnas cosas parezcan mas claras, y respandecien-/tes, ponen junto, y cerca de ellas otras sombrías, y obscuras. Assi los Compo/sitores (como hemos dicho) para que las consonancias salgan mas harmo-/niasas, y sonoras, han de poner junto à ellas las disonancias, las quales, aun-/que al oído no son acceptas, puestas solas, con todo esso, como dize Aristot./Polyt. Lib 7. “Ars suplet defectum naturae”.

Independientemente del desarrollo teórico de la retórica en España, dado el papel que tuvo ésta en el ámbito educativo, es de suponer que influiría en el proceso creativo musical, particularmente el eclesiástico⁷⁶⁸. En este ámbito, la música solía girar precisamente en torno al texto poético, gobernado por los principios de la retórica. Los manuales clásicos muestran cinco pasos en el proceso creativo: *inventio* (invención o elocución, desarrollo del discurso), *memoria* (memorización) y *pronuntiatio* (declamación)⁷⁶⁹. Cerone, siguiendo los principios de la retórica clásica, ya señalaba la correcta declamación del texto. Se fue prescindiendo de las dos últimas partes conforme al auge de la imprenta. Mas no ocurrió así en lo respectivo a la música dada la necesidad de ser interpretada, puesto que es un arte performativo además en este caso íntimamente ligado al texto. La *pronuntiatio*, la declamación, serán ineludibles en la música sacra, más si cabe si nos referimos al canto llano, en el que impera el texto.

Ya en la época carolingia, el desarrollo de la educación se concentró en los miembros del estamento eclesiástico. Eruditos de Inglaterra, Italia o España fueron traídos al reino para llevar a la práctica lo que Jonás de Orleáns o Sedulius Scottus habían plasmado teóricamente⁷⁷⁰. “De esta manera, por ejemplo, la *Admonitio generalis*, promulgada en el 789, da instrucciones bastante precisas en relación a la apertura de escuelas en catedrales y monasterios, de centros para que los jóvenes pudiesen formarse en el aprendizaje de los salmos, el canto, el cálculo, la gramática...; reasumiéndose como propio el viejo espíritu propugnado ya en el Concilio de Vaison del 529”⁷⁷¹.

Recordemos además que Carlomagno, en consenso con Roma, oficializó en todo el reino franco la adopción de la liturgia romana y asentó una reforma clerical a través de la educación⁷⁷².

Fue pues en el siglo VIII cuando poco a poco se va institucionalizando el rito romano en detrimento de los ritos autóctonos y se generaliza el uso de la lengua latina.

⁷⁶⁸ Ver: Kennedy, G. A., *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Croom Helm, Londres: 1980.

⁷⁶⁹ Torrente, A., 2016, p. 75.

⁷⁷⁰ Tello Ruiz-Pérez, 2006, pp. 17-18.

⁷⁷¹ *Ídem*, p. 18.

⁷⁷² *Ídem*, pp. 18-19.

Esto pudo suponer un distanciamiento entre el clero culto y la asamblea iletrada. La *schola* será el vínculo capaz de rebasar esa barrera. Sus orígenes son difusos, encontramos documentos que ya la mencionan en el siglo V. En el *Ordo Romanus I* podría deducirse que en la misa romana de los siglos VII y VIII cantos como el *Kyrie* y el *Gloria* estaban dirigidos a la *schola*. Durante la época carolingia existen relatos de oficios en Roma, en la Corte Imperial y en los grandes monasterios donde la *schola* juega un destacado papel. Además de funcionar como puente entre el pueblo y oficiante, es símbolo de progreso cultural, pues está formado por músicos muy instruidos⁷⁷³.

Además de ello, hemos de tener en cuenta que el movimiento monástico cogería impulso gracias al auge de la cultura carolingia, que junto a la *renovatio* litúrgica convergerían en el empleo del latín en las tareas relativas al magisterio y en la creación musical y literaria. J. Chailley habló de la conexión entre *legere* y *cantare* en el ámbito de este latín reformado como parte integrante de lo que consideraba las grandes invenciones musicales del siglo IX⁷⁷⁴. Todo ello conllevaría, entre otras cosas, a una serie de nuevas composiciones litúrgicas, como los tropos, las secuencias, determinadas fórmulas himnicas, las *prosulae*, las antífonas, los responsorios para los nuevos oficios... Según Bernard⁷⁷⁵:

*Les tropes et leurs dérivés ont constitué le plus clair de l'activité créatrice du chant liturgique occidental entre la formation du chant grégorien (entre 743 et 840 environ) et la naissance de la polyphonie en aquitaine (les débuts de l'école de Saint-Martial datent du XIIe siècle)*⁷⁷⁶.

Cabe mencionar el tratado en torno al siglo X *Musica Enchiriadis*⁷⁷⁷, atribuido por Gebert al monje Hucbaldo de Saint-Amand⁷⁷⁸, del que emerge una clara intención educativa. Este famoso tratado atiende fundamentalmente a la música sacra, también en lo tocante al dilema del empleo litúrgico de la música y a la necesidad de instruir a los cantores⁷⁷⁹.

3.2.2 Función didáctica de los himnos

Los himnos tendrán un lugar destacado a nivel educativo. A diferencia de los cantos responsoriales, los himnos fueron memorizados por todos los monjes y los niños o las novicias. Es más, los himnos formaron parte de la tradición literaria de la poesía

⁷⁷³Gracia Gimeno, J. A., "Cien años después de *Tra le sollecitudini: el canto del pueblo*", en *VIII Jornadas de Canto Gregoriano. Canto Gregoriano en Aragón: de códices e iglesias medievales y de los hombres que la vivificaron y las habitaron*, Institución «Fernando el Católico», C.S.I.C., Zaragoza: 10-16 de noviembre de 2003, pp. 43-44.

⁷⁷⁴Ídem, p. 22. (Chailley, J., *Histoire musicale du Moyen age*, París, 1950, pp. 61-78).

⁷⁷⁵Ídem, p. 23.

⁷⁷⁶Bernard, P., *Du chant romain au chant grégorien (IV^e-XIII^e siècle)*, París: 1996, p. 635.

⁷⁷⁷*Scholia Enchiriadis* (comentario anónimo del tratado).

⁷⁷⁸Aunque muchos críticos lo atribuyen a Odón de Cluny.

⁷⁷⁹Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid: 2002, p. 104.

cristiana latina, fueron encontrados en antologías poéticas no litúrgicas, y muchos himnos que entraron en la liturgia en el periodo carolingio eran extractos de los clásicos latinos cristianos, como el Carmen paschale, de Sedulius y el Liber cathemerinon de Prudencio. Desde que los himnos fueron los primeros textos poéticos que los estudiantes encontraron en sus estudios de literatura y gramática, proporcionaron una base en el vocabulario, sintaxis y métrica de la poesía latina. Junto con los salmos, los himnos proveyeron el material de la educación monástica elemental. Glosas tempranas constituyen el cuerpo más extenso de comentarios litúrgicos de un género de canto del periodo anterior a 1100. Cabe advertir que la presencia de glosas en un manuscrito no contradecía el carácter musical de los himnos. Las glosas no sólo aparecían en libros para lectura sino también en libros de canto.

Al igual que los salmos, los himnos tienen doble función: como canto litúrgico y texto teológico, con una tradición didáctica que vuelva al uso congregacional de Ambrosio de Milán en el siglo IV. La enseñanza de la gramática basada en los himnos comenzó con el análisis de Agustín de *Deus creator ómnium*, en *Confesiones*, y en su libro VI de *De música*. Las glosas encontradas en los manuscritos del siglo XI son las predecesoras de los comentarios de los himnos de finales de la Edad Media, que fueron transmitidos en colecciones de textos gramaticales e incluidos en los libros escolares de los siglos XV-XVI. La idea del himnario como un libro para leer aparece realmente en los tempranos himnarios medievales con glosas vernaculares⁷⁸⁰.

Sabemos que estas múltiples funciones están muy bien ilustradas en *Ut queant laxis*, un himno del siglo XVIII para san Juan Bautista, atribuido a Pablo el Diácono. Guido eligió el texto de la tradición monástica de enseñar gramática. Los himnarios del siglo XI de monasterios del norte y sur de Francia tenían extensas glosas de *Ut queant laxis*, también en algunos de Italia central, lo que supone un interés pedagógico en el lenguaje y contenido del texto antes de la *Epístola* de Guido⁷⁸¹.

Dado que los himnos eran también empleados para la enseñanza del latín, los humanistas procurarán adaptar los himnos medievales a los nuevos criterios gramaticales. Uno de los primeros ejemplos de ello es la edición y comentario de himnos y secuencias de Hermannus Torrentinus en su *Hymni de tempore et de sanctis in metra noviter redacti* (Zwolle: 1499) o la edición y comentario de Henricus Bebelius en el *Liber hymnorum in metra noviter redactorum* (Tübingen: 1501). Más tarde llegarán aportaciones como las de Jacob Wimpfeling: *Hymni de tempore et de sanctis: in eam formam qua a suis auctoribus scripti sunt denuo redacti et circum legem carminis diligenter emendati atque interpretati* (Strasburg: 1513) o la de Jodocus Clichtoveus con su *Hymni et Prosae quae per totum annum in ecclesia leguntur, cum explicatione Iodoci Clichtovei* (1555)⁷⁸².

⁷⁸⁰ Boynton, Susan; "Orality, Literacy, and the Early Notation of the Office Hymns", *Journal of the American Musicological Society*, 2003, vol. 56, nº1, pp. 109-110.

⁷⁸¹ *Ídem*, p. 111.

⁷⁸² Gallego Moya, E., 2002, p. 54.

Durante el siglo XVII la mayoría de las academias eran literarias, pero a finales de siglo adquirieron importancia las academias científicas, de algunas de ellas surgirían propuestas en el ámbito de la ciencia musical. No obstante, en las academias literarias la música solía formar parte de la práctica. Sólo en algunas lograría erigirse la música como disciplina⁷⁸³.

El empleo de estas composiciones en la enseñanza tendrá sus consecuencias directas sobre el propio latín. Explica Gunilla Iversen⁷⁸⁴ que en los himnos y en los tropos la nueva literatura “bíblica”, basada en la poética hebrea y en los autores cristianos, tiene un efecto “dramático” en el lenguaje del latín, como expresa Jean Leclercq en su monografía *L’amour des lettres et le désir de Dieu*. Explica por ejemplo que la función y la interpretación del término hebreo *osanna* y de su melisma reciben un tratamiento paralelo al de la palabra hebrea *alleluia*, que se interpreta como *laudes deo*⁷⁸⁵.

Como ejemplo de enseñanza del latín en Granada a finales del siglo XV y en el siglo XVI, consta que había maestros de latín en el Pontificio y Real Seminario Conciliar Central, fundado por los Reyes Católicos en 1492. Les fueron asignadas como renta seis canonjías e incorporaron seis beneficios. Fue restaurado por Carlos V, como leemos en la Real Cédula de día 7 de diciembre de 1526. Se dice que es el más célebre de la cristiandad en la última época y que incluso se tomó como referente en el Concilio de Trento. Entre los “señores catedráticos” contaron con Joaquín Torres Asensio, con “dignidad de chantre”. Constan como profesor de “primer año de latín” Antonio Rosillo y Puerta, y de “segundo y tercer año de latín y retórica” José Sánchez Gijón⁷⁸⁶.

Sabemos que Carlos V era muy aficionado a la música gracias a los documentos en el archivo del Palacio Real que datan de los años 1545 y 1546. En este último año Felipe II ordenó que en su Real Capilla no se cataran “villancicos ni cosa alguna de romance, sino todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia”⁷⁸⁷.

Como ya sabemos, Carlos V firmó en 1526 las Constituciones de la Real Capilla de Granada. Sobre la música expone:

⁷⁸³ Robledo, L., 2016, p. 570.

⁷⁸⁴ Iversen, G., “*Osanna vox laudibilia*. Vocabulario y formas compositivas de los tropos en el sanctus en los manuscritos litúrgicos-musicales de la Península Ibérica”, en *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Susana Zakpe (ed.), Fundación BBVA, Bilbao: 2007, p. 141.

⁷⁸⁵ En el Coloquio celebrado en Lisboa y Évora en 2005 expuso su investigación sobre los repertorios de himnos, tropos y secuencias en los manuscritos del sur de Francia y de la Península Ibérica. Ofreció además datos concretos sobre el vocabulario y ciertas formas gramaticales empleadas en los repertorios desde Moissac hasta Santiago de Compostela. (Coloquio: Ferreira, M. P., d’Alvarenga, J. P., *Monodía Sacra Medieval: Colóquio Internacional*, Lisboa-Évora, 2-5 de junio 2005, Organização: CESEM, Universidade Nova de Lisboa; Centro de História de Arte (CHA); Universidade de Évora; secretariado: Malta, J. [CESEM], Branco, R. [CHA]).

⁷⁸⁶ *Guía eclesiástica del arzobispado de Granada: 1885*, Imprenta Ventura de Sabatel, Granada: 1885, pp. 16-17.

⁷⁸⁷ Valladar, F. de P., 1922, p. 34.

*Otro sí, somos informados, que la dicha Capilla Real al presente está bien acompañada de capellanes de letras competentes y de cantores y de tañedor*⁷⁸⁸.

3.2.3 Enseñanza del Canto Llano

En nuestra geografía queda manifiesto un gran interés en la transmisión y enseñanza de la teoría musical, aparte del destacado carácter empírico-práctico preeminente que conlleva tal vez que sea reducido el número de teóricos musicales conocidos de origen hispano .

Nuestro país también puede considerarse como un referente en cuestiones de estudio . El monje Gebert, quien se convertiría en el papa Silvestre II, se trasladó a España en el año 967 con el fin de estudiar, bajo el consejo del abad Gerald de Aurillac . Su tutoría correspondió a Hatto, obispo de Vic, según la decisión del conde de Cataluña Borrell II. Debió estudiar en el monasterio de Ripoll, cerca de Vic. Ya como maestro de la escuela catedralicia de Reims, Gebert se especializó en la enseñanza del quadrivium.

En las órdenes religiosas españolas, la enseñanza del canto llano fue una preocupación primordial para los maestros de coro y maestros de novicios. Además de pretender un nivel adecuado del coro, se aspiraba a perpetuar la uniformidad del repertorio propio de cada orden y garantizar una buena formación cantollanista a los futuros monjes . Para ello se valieron de “artes” de canto llano, que podían constituir obras independientes o formar parte de libros litúrgicos y tratados de mayor envergadura destinados a la educación de los novicios. No siempre los maestros de novicios gozaban de una formación musical específica, con lo cual estos manuales o apéndices les eran de gran ayuda . También encontramos prontuarios, compendios o resúmenes de los propios novicios con las reglas principales del canto llano destinadas a una correcta interpretación de las melodías litúrgicas . De este último tipo no conservamos muchas fuentes. Conocemos, por ejemplo, dos breves resúmenes manuscritos empleados para la docencia del canto llano entre los novicios de la Orden de San Benito. Los mencionamos aquí específicamente dado que haremos referencia a ellos posteriormente. Han sido encontrados entre los fondos bibliográficos de la Universidad de Valladolid, en la Biblioteca Histórica de Santa Cruz , insertado en un volumen manuscrito misceláneo que incluye distintos textos para el uso de los monjes benedictinos, bajo el título: Cartapacio de cosas notables de Sagrada Escritura, Oficio Divino, oraciones y disciplina eclesiástica de los monjes de San Benito de España. Su génesis y funcionalidad se vincula principalmente a solventar dudas surgidas en el proceso de aprendizaje del novicio . Las Apuntaciones de Canto Llano se encuentran en el número 10 del volumen, mas sólo ocupan las páginas 177-178. Este compendio despeja dudas que surgen en la práctica, define el concepto de Canto Llano, trata los modos, la solmisación hexacordal, las mutanzas y el canto mixto . Sobre este último leemos :

⁷⁸⁸ Granada, 26 de diciembre de 1426. Todas estas constituciones y la Consueta antigua forman un volumen de 38 hojas, impreso en Granada (Hugo de Mena) en 1583. Ver: Valladar, F. de P., 1922, p. 35.

Hay tres maneras de puntos, q(ue) son enteros, o llenos, Medios, y Mínimos. Los enteros son de esta figura ■. Los Medios de esta ◆ y los mínimos de esta †. Para conocerlos se entiende así: dos medios hacen un entero, y q(uan)do hay un solo medio se detiene en él como mitad del t(iem)po de un entero. Los mínimos quatro hacen un entero; p(o)r lo q(ue) si se hallan 4 juntas se tardara en ellas como en un entero, y a proporción q(uan)do se hallen dos, o tres.

En ocasiones podemos observar que los manuscritos de notación mensural se han empleado también con fines didácticos. Por ejemplo, *Il cantore ecclesiastico: facile ed esatta noticia del Canto Fermo de Giuseppe Frezza dalle Grotte*, publicado en 1698, contiene una *separata*, toda ella en canto mensural, no tanto para ser empleada por el coro sino para facilitar el estudio a los cantores .

En el desarrollo de la enseñanza y transmisión musical juega un papel preponderante la tradición oral. Incluso es probable que el canto mensural empezara como una praxis no escrita, particularmente en los himnos . El estudio de la gramática y la retórica en el sistema educativo de las escuelas monásticas y catedralicias también fueron fundamentales en la escritura de los tropos con notación. Puede que los tropos más antiguos no fuesen escritos y se transmitieran de forma oral, como ocurre con cantos derivados de los galicanos o de otros de configuración regional, de los basados en técnicas como las *formulae*. Las fuentes Vro 90 y Mü 14843 lo demuestran, presentan tropos sin notación .

Al principio los libros de música litúrgica eran de pequeño formato. Sólo eran empleados por el maestro para recordar las melodías que ya conocía de memoria y poder transmitir las a los componentes del coro, que también las aprenderían de memoria. Cuando en los siglos XII y XIII el uso de la escritura musical experimentó un mayor auge, los libros con música empezaron a utilizarlos grupos de cantores, aunque no por ello se abandonó el recurso memorístico . A la repercusión de la tradición oral en la notación que nos ocupa volveremos más tarde.

3.2.3 Enseñanza del canto llano en Granada

Para concluir señalaremos el papel de la música en nuestra universidad en el siglo XVI. Dicha universidad fue creada el 28 de abril de 1542 y la música formaba parte del programa educativo. Podemos comprobarlo en la Constitución XXXV, donde queda dispuesto cómo han de examinarse quienes se licenciaban en Artes y se incluyen en este contexto las matemáticas (aritmética, geometría, perspectiva y música). Como añadido a las Constituciones se mencionan los derechos que habían de pagar los doctores, licenciados, bachilleres y maestros por sus grados, y se dice que a los Cantores, o los que oficiasen Misa, en cada fiesta, 4 ducados” .

Con respecto a la enseñanza de gramática en ámbito religioso en Granada, encontramos como ejemplo esta Cédula :

1526, diciembre, 7. Granada.

Real cédula al arzobispo de Granada, para que si en la dicha iglesia y en la Capilla Real vacasen algunas prebendas, que se den a los cuatro maestros de Teología, Canones, Filosofía y Gramática de la Universidad .

Con respecto a la enseñanza de gramática en ámbito religioso en Granada, encontramos como ejemplo esta Cédula⁷⁸⁹:

1526, diciembre, 7. Granada.

*Real cédula al arzobispo de Granada, para que si en la dicha iglesia y en la Capilla Real vacasen algunas prebendas, que se den a los cuatro maestros de Teología, Canones, Filosofía y Gramática de la Universidad*⁷⁹⁰.

Para concluir, añadimos un ejemplo de cómo se llamó la atención ante la necesidad de enseñar latín a los cantores en ámbito religioso en Granada, s. XVI:

1536, abril, 28. Granada.

Edicto arzobispal conteniendo la visita del Arzobispo D. Gaspar de Avalos a Cabildo e Iglesia de Granada.

A. Archivo Catedral de Granada, lib. 16, fol. 2r-3v. Folio. Papel. Letra humanística.

*(...) Yten por la dicha visitación parece y por experiencia nos consta que de causa de no proveer cada uno lo que ha de decir en el choro y en el altar se hacen e cometen muchos defectos asi en la latinidad, acentos y pausas y manera de decir, como algunas vezes unos oficios por otros y visto que qualquier defecto, aunque pequeño, por ser en tal alto oficio es peligroso a la conciencia y mal exenplo y digno de corrección, especialmente en esta nuestra sancta iglesia de donde se han de tomar exenplo las otras asi del arzobispado como sufragáneas proveyendo (Fol. 3r) en los uso dicho, exortamos y mandamos a todos los que huvieren de hazer y dezir oficio en publico, asi en el choro como en el altar desta sancta iglesia, lo provean de manera que lo digan bien dicho y sin reprehensión, y para que esto mejor se haga mandamos al reverendo maestreescuela, nuestro hermano, provea cada dia la epistola, evangelio, lectiones y prophecias a os que las ovieren de dezir, pues incumbe a su oficio, sobre lo qual le encargamos la conciencia, y asi proveido si alguno hiziere alguna falta o dixere algún defecto o incongruidad notable a vista del presidente le mande quitar la hora y si el tal defecto fuere por no lo aver querido proveer aunque el dicho maestreescuela estaba aparejado para ello, el presidente le mande quitar dos horas y tal podrá ser la falta que merezca mayor pena*⁷⁹¹.

⁷⁸⁹ *Ídem*, p. 32.

⁷⁹⁰ A. Lib. I, fol. 44. Folio. Letra cortesana.

⁷⁹¹ Marín López, R., *La Iglesia de Granada en el siglo XVI. Documentos para su historia*, Universidad de Granada, Granada: 1996, pp. 105-107.

3.2.4 Documentos que denotan la influencia de las reformas en Granada: Trento, *Motu Proprio*, Concilio Vaticano II.

Uno de los aspectos que necesitan ser investigados es la continuada labor de un número considerable de eclesiásticos en los siglos XV-XVI (músicos, liturgistas o legisladores) en torno a las reformas del canto litúrgico. Como expone M. Bernardó, su practicidad aún no ha sido estudiada en toda su complejidad y quedan por tanto abiertas posibilidades en cuanto a su interpretación⁷⁹².

Abarcaremos cuestiones relativas al concilio de Trento, a lo que añadiremos información documental relativa a la aplicación de las premisas de dicho concilio en Granada. Después mencionaremos el *Motu Proprio* y el Concilio Vaticano II, añadiendo también su influencia en Granada, no obstante, dada su datación más cercana seremos más escuetos.

Antes de centrarnos en el concilio de Trento, haremos un somero repaso por los concilios que conciernen a Granada. La primera asamblea eclesiástica general de la jerarquía hispana fue el concilio de Ilíberis o de Elvira, y tuvo lugar en Granada alrededor del año 309. Las actas conciliares se encuentran en el *Códice Vigiliano* de El Escorial. En realidad se trata de una colección conciliar, que consta de las actas de cinco concilios hispánicos que datan de los siglos III y IV: un primer concilio hispano-romano (ca. 298); el concilio de Elvira (ca. 309); el concilio de Córdoba (ca. 354); el cuarto concilio hispano-romano (ca. 365) y el concilio de Lusitania (ca. 396)⁷⁹³.

Trento

Las sesiones del Concilio tuvieron lugar en Trento y en otras localidades de Italia durante periodos discontinuos entre 1545-1563⁷⁹⁴. Aunque en esos años quedarán sentadas las bases teóricas, dado el periodo que abarcó la asimilación de las reformas a la práctica, la “Era de Trento” puede decirse que alcanza el siglo XVII.

Podemos considerar que estas reformas supusieron casi un punto de escisión entre las tradiciones litúrgico-musicales de finales del Medioevo y las de fines del siglo XVI.

La liturgia que proponía el Concilio de Trento presenta reminiscencias de la orden franciscana, pues ésta tuvo influencia en las prácticas litúrgicas de la curia papal, en las que se inspiraron los nuevos decretos⁷⁹⁵.

⁷⁹² Bernardó, M., “Adaptación y cambios en repertorios de himnos durante los siglos XV y XVI: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano. Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 241.

⁷⁹³ Vega García-Ferrer, 2005, p. 23.

⁷⁹⁴ Ver: Wagstaff, G., “El impacto del Concilio de Trento”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los reyes católicos a Felipe II*, vol. 2, Fondo de Cultura Económica, Madrid: 2012, pp. 397ss.

⁷⁹⁵ *Ídem*, p. 398.

El concilio de Trento anhelaba unificar el Oficio del rito católico y los servicios litúrgicos de la Misa ante la gran variedad litúrgico-musical que existía. En este sentido, una de las preocupaciones fue la de estandarizar los textos que se utilizaban en los servicios litúrgicos. Las aspiraciones reformistas anteriores no se difundieron con la misma eficacia que lo hizo este concilio dado que ahora contaban con la imprenta. En 1568 se publicó el *Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum*⁷⁹⁶. Con la bula *Quod a nobis* se publicó un nuevo Breviario en 1568, como decíamos, bajo Pío V. Esta nueva versión confrontaba con las anteriores aspiraciones humanistas y retornaban al Breviario tradicional⁷⁹⁷, pero eliminaba fiestas y cometía algunas inexactitudes históricas, con lo que una comisión nombrada por Clemente VIII publicó una edición nueva en 1602⁷⁹⁸.

En 1570 se publicó el *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum* con los nuevos textos acordes con la reforma para los servicios litúrgicos. Las iglesias de Europa occidental irán adoptando la liturgia “tridentina”, pero las liturgias pretridentinas siguieron vigentes hasta al menos el siglo XVII, especialmente en España pues las particularidades locales eran notables⁷⁹⁹. Tal vez esa sea una de las causas por las que estos decretos impactaron más en tierras hispánicas que en el resto de Europa occidental.

El Vaticano permitió a las iglesias españolas emplear sus tradicionales melodías de canto llano con la premisa de que salvaguardaran los textos reformados decretados por el concilio. Felipe II⁸⁰⁰ solicitó un mayor plazo para la impresión de la versión revisada de los cantos de la misa de Palestrina, entre otros, a instancia de Francisco de las Infantas. Éste se preocupó especialmente por las variaciones exigidas en los textos y por ende en sus melodías, influenciado además por las nuevas tendencias humanísticas que se antojaban como un anatema contra el canto gregoriano dadas sus reminiscencias medievales dirigidas a la adaptación de la música al texto⁸⁰¹.

La inteligibilidad del texto era primordial. Beneficiaría al canto gregoriano la reafirmación del empleo del latín. También se incluyó en la música polifónica, si bien en este caso preocupaba que recursos como el contrapunto muy elaborado lo hicieran menos legible⁸⁰².

El hecho de que preparar y editar los textos bajo la exigencia “tridentina” se prolongara hasta finales del siglo XVI sugiere que aún se simultaneaban diferentes versiones de un mismo canto donde se estimaba que ya se habían asentado los nuevos

⁷⁹⁶ *Ídem*.

⁷⁹⁷ “Franciscano”.

⁷⁹⁸ Gallego Moya, E., 2002, pp. 59-60.

⁷⁹⁹ Wagstaff, G., 2012, p. 398.

⁸⁰⁰ Ver también: Vega García-Ferrer, M. J., 2005, pp. 39-40.

⁸⁰¹ Wagstaff, G., 2012, p. 426.

⁸⁰² *Ídem*, p. 399.

textos⁸⁰³. Resultó particularmente arduo adaptar la letra de los himnos del Oficio, pues era substancialmente diferente a la de la tradición romana⁸⁰⁴.

El concilio de Trento apenas dedica quince palabras a la música, pero son muy concretas⁸⁰⁵:

*Se deberá apartar de la iglesia aquella música en la que, sea con voz o con instrumentos, se mezcle algo lascivo o impuro*⁸⁰⁶.

Llegar a acuerdos satisfactorios para las naciones tocantes al concilio fue tarea ardua, de ahí que el mandato fuera tan conciso. La regulación de la música fue por tanto menester de los concilios provinciales, lo que supondría pluralidad en los usos musicales y aminoraría la futura influencia papal en lo concerniente a la música⁸⁰⁷.

La imposición de las normas “tridentinas” sobre la música sacra no fue igual en todos los lugares sobre todo en las primeras décadas, amén de que era más difícil de vigilar que el texto. Después del concilio de Trento, habría rectores en las parroquias⁸⁰⁸, pero no siempre se acataban las directrices por igual. La uniformidad musical que se pretendía no se alcanzó del todo, pues los obispos y sus sínodos se tomarían cierto margen de libertad con respecto a los decretos conciliares y las diócesis mostrarían particularidades⁸⁰⁹.

Se ha de tener en cuenta además que el concilio estimó oportuno dar cabida a las tradiciones que al menos contaran con doscientos años de antigüedad, con lo que los centros que gozaran de esta característica podrían interpretar sus propios repertorios de canto llano. Por ello catedrales como la de Toledo siguieron mostrando la tradición pretridentina del canto llano, especialmente la música para las fiestas de los santos y ritos locales⁸¹⁰. Ahora además se creará música destinada a festividades y géneros primados por la tradición romana a las que en España no se les dio importancia antes de 1570⁸¹¹.

El concilio de Trento, pues, tardó en asentarse en España, debido en buena medida a la cuantiosa variedad de tradiciones locales, como decimos. Vemos, pues, que entre las distintas regiones de España, e incluso entre zonas urbanas y rurales, existían diversas formas de religiosidad durante los siglos XVI-XVII. Hagamos un pequeño

⁸⁰³ *Ídem*.

⁸⁰⁴ *Ídem*, p. 402.

⁸⁰⁵ Torrente, A., “El villancico religioso”, 2016, pp. 447-448.

⁸⁰⁶ *Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive órgano sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur*. (Monson, C. A., “The Council of Trent Revisited”, en *Journal of the American Musicological Society*, LLV/1, 2002, p. 11).

⁸⁰⁷ Torrente, A., 2016, p. 448.

⁸⁰⁸ Bernardó, M., “Adaptación y cambios en repertorios de himnos durante los siglos XV y XVI: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano. Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 257.

⁸⁰⁹ Wagstaff, G., 2012, p. 399.

⁸¹⁰ *Ídem*, p. 399-400.

⁸¹¹ *Ídem*, p. 401.

inciso en torno a cómo llegaban al pueblo las directrices religiosas a través de la música. El conocimiento de la doctrina católica era un tanto escaso fuera de determinados núcleos urbanos. Así pues, la enseñanza de la fe no se circunscribe a los territorios conquistados, la labor de cristianización también ocupa un lugar destacado en la península, con mayor énfasis en lugares de acerbo cultural musulmán o de diversa índole aparte de la cristiana. La música tuvo un papel destacado en esta misión, también fuera de los muros de los edificios religiosos. De Vicente cuenta que los niños en las calles cantaban coplas devotas⁸¹². Mitjana⁸¹³ expone que en las escuelas se enseñaba a los niños una cancioncilla dedicada a la Inmaculada Concepción. Con esta intención, el sacerdote Bernardo de Toro, en torno a 1614, compuso la música para un poema del poeta sevillano Miguel Cid, que lleva por título: *Todo el mundo en general*⁸¹⁴.

Retomando lo dicho previamente, se necesitarían varias décadas para empezar a visualizar los cambios pretendidos en el concilio, y coexistieron las viejas tradiciones con las nuevas prácticas. Aproximadamente a mediados del siglo XVI todas las iglesias católicas occidentales se valían del canto gregoriano, pero existían melodías de empleo local, además de que cantos de uso más generalizado no siempre eran idénticos en todas las iglesias. Como venimos advirtiendo, la música litúrgica y los servicios litúrgicos de la España pretridentina presentaban variantes, aunque la estructura general de los servicios fuera como el imperante en Roma. Muchas diócesis seguían empleando textos y melodías de canto llano de origen medieval o podían albergar variantes de la romana. Además de ello debemos recordar que cada catedral poseía su propio calendario litúrgico, con días festivos que no estaban presentes en Roma o que allí eran de menor categoría⁸¹⁵.

A mediados del siglo XVI la mayoría de las catedrales españolas venían empleando un repertorio que incluía obras al menos de principios del siglo XVI. Autores que gozaban de popularidad, como Morales, seguirían formando parte del repertorio. Algunas obras de mencionado compositor serían revisadas para adaptarlas a la liturgia “tridentina”, como sus Réquiem, pero otras seguirían interpretándose tal y como era acostumbrado⁸¹⁶. La obra de Morales, que, como decimos, seguía vigente, y la de estos compositores tempranos funcionan como puente entre el principio de siglo XVI y la época del concilio hasta finales del siglo XVI, cuando se impusieron definitivamente los decretos. La música de autores activos durante el reinado de los reyes católicos, como Juan de Anchieta o Francisco de la Torre, se siguió empleando en los servicios litúrgicos, especialmente en el repertorio del Oficio de difuntos, que además de en las catedrales cobró ahora importancia en las Cortes católicas. Podemos destacar entre ellos a Francisco Guerrero, cuya notoriedad traspasó nuestras fronteras y que además es un ejemplo de esta transición. Sus primeras obras obedecían a las tradiciones litúrgicas sevillanas, conforme al uso local pretridentino. A partir de

⁸¹² De Vicente, *Música, propaganda y reforma religiosa*, p. 6.

⁸¹³ Mitjana, *Estudios sobre algunos músicos españoles*, pp. 141-170.

⁸¹⁴ Torrente, A., 2016, pp. 450-452.

⁸¹⁵ Wagstaff, G., 2012, p. 401.

⁸¹⁶ *Ídem*, p. 402.

mediados de la década de 1570 este compositor se vio en la obligación de adaptar a la liturgia “tridentina” parte de su producción polifónica temprana. Sus muchas revisiones hacen hoy posible comparar las antiguas versiones musicales con las reformadas, lo que nos da a conocer información fehaciente en torno a los cambios que requirió el Concilio. También autores tuvieron que revisar entre 1570 y 1580 su obra anterior a la liturgia “tridentina”, como Melchor Robledo o Rodrigo Ceballos, aunque no podamos atestiguar este desarrollo como en el caso de Morales debido a la dificultad de llevar un seguimiento por los continuos traslados a distintas catedrales⁸¹⁷.

Como anunciamos con anterioridad, no era fácil lograr un consenso en esta materia por parte de las autoridades de la Iglesia católica integrantes. El dilema en torno a la música se postergaría hasta la primera década de 1560. Así pues, se agrega la falta de tiempo para apaciguar las posiciones divergentes. Aunque la materia que nos ocupa es el canto llano, se ha de advertir que en torno a la polifonía las reformas fueron poco definidas, lo que complica la tarea de delimitar su influencia en el estilo y técnicas musicales. E incluso las peculiaridades de las nuevas composiciones estarán más ligadas a la manera de aplicar los decretos localmente que a la intencionalidad de los autores⁸¹⁸.

El canto gregoriano fue el más afectado por el concilio, pues debía adecuarse a la práctica romana. La música polifónica simplemente se adaptaría a los textos revisados⁸¹⁹. Un importante número de iglesias consiguió adaptar los textos de los nuevos libros litúrgicos en un periodo de tiempo relativamente breve. Sin embargo, revisar los antiguos libros de canto o adecuar los nuevos supuso un esfuerzo que requirió años⁸²⁰.

Tras el concilio de Trento, el castellano siguió gozando de importancia durante los servicios religiosos, incluso en celebraciones de trascendencia dinástica⁸²¹. En el siglo XVII, el teólogo jesuita Francisco Suárez amparó las composiciones en lengua vernácula, bajo la condición de que fueran graves y devotas⁸²²: *Y la razón es que nada de esto está prohibido ni es malo en sí mismo, ni ajeno a la costumbre de la Iglesia primitiva*⁸²³.

Repasemos ahora algunas de las medidas que afectan al repertorio que trabajamos, que serán en torno a la pervivencia del canto gregoriano, secuencias, himnos, y dogmas como el de la Inmaculada. Más adelante en los análisis de las partituras se investigarán al respecto los textos y casos concretos relacionados con la figuración.

El canto gregoriano seguía siendo vigente. Los autores durante la segunda mitad del siglo XVI incluían en sus nuevas misas fragmentos gregorianos, como en las misas

⁸¹⁷ *Ídem*, pp. 402-403.

⁸¹⁸ Torrente, A., 2016, pp. 398-399.

⁸¹⁹ Wagstaff, G., 2012, p. 399.

⁸²⁰ *Ídem*, p. 401.

⁸²¹ Torrente, A., 2016, p. 436.

⁸²² *Ídem*, p. 449.

⁸²³ *De virtute et statu religionis*, vol. II, p. 210.

“de beata Virgine”⁸²⁴. Tomás Luis de Victoria parafrasea una melodía gregoriana sólo en cuatro misas, una de ellas es *Ave maris stella*, que reeditó en 1583⁸²⁵. Fernando de las Infantas escribió una versión de la secuencia de Pascua *Victimae paschali laudes* donde incluye canto gregoriano de manera innovadora, logrando así una obra perfectamente estructurada, tal vez al estilo de los compositores franco-flamencos del siglo XV⁸²⁶.

La recitación de los salmos seguía siendo una premisa en los Oficios. Muchos compositores escribieron versiones polifónicas de éstos en la segunda mitad del siglo XVI, ofreciendo en ocasiones hasta ocho versiones de un mismo salmo, cada una en uno de los ocho modos para adaptarla a la antifona a la que se vinculaba, como ocurriera en el canto gregoriano⁸²⁷.

En Granada también se seguía interpretando el canto gregoriano, según cuenta Valladar⁸²⁸:

Puede asegurarse que la benéfica influencia de Victoria y Palestrina tardó tiempo en llegar aquí. Las Constituciones sinodales del gran arzobispo D. Pedro de Castro, que estuvo en el Concilio de Trento, publicadas en 1572, encierran, quizás más que la Consueta, en estrecho marco a la música religiosa. Los párrafos 6 al 12 del título III, disponen las formas en que se han de decir las horas canónicas y hablan de salmos cantados y en tono, pero nada de músicos y cantores. En el título III, del mismo libro, párrafo 14, se dice que los sacristanes de las iglesias sepan «bien leer y cantar canto llano» y para nada se mencionan los órganos, organistas, cantores ni ministriles.

Con respecto a las secuencias, su interpretación fue muy restringida, por ser uno de los tipos de cantos considerados aberraciones de la liturgia al uso⁸²⁹. Tras el Concilio de Trento sólo se autorizó la interpretación de cuatro secuencias: *Victimae paschali laudes* (Pascua), *Dies irae* (Requiem), *Lauda Sion (Corpus Christi)* y *Veni Sancte Spiritus* (Pentecostés). En 1727, el papa Benedicto XIII les dio cabida junto a la celebración de la fiesta de los Siete Dolores de toda la Iglesia⁸³⁰, incluyendo también la secuencia *Stabat Mater*⁸³¹.

⁸²⁴Wagstaff, 2012, p. 410.

⁸²⁵ *Ídem*, p. 443.

⁸²⁶ *Ídem*, p. 427. Ver también: Mitjana, R., *Don Fernando de las Infantas: teólogo y músico*, Centro de Estudios Históricos, Madrid: 1918, p. 78.

⁸²⁷ *Ídem*, p. 410-411.

⁸²⁸ Valladar, 1922, p. 40. Ver: Vega García-Ferrer, 2005, pp. 39-40.

⁸²⁹ Wagstaff, 2012, p. 399.

⁸³⁰ Tello Ruiz-Pérez, A., *Transferencias del canto medieval: los tropos del “ordinarium missae” en los manuscritos españoles*, Universidad Complutense de Madrid: 2006, p. 38.

⁸³¹ Leclerq, H., *La secuencia*, Cuadernos Phase, nº 146, Centro de Pastoral Litúrgica, Barcelona: 2004, p. 41.

Después surgirá la Paleografía Musical para la edición crítica del *Graduale Romanum*, y más adelante la monumental obra de Wagner 1911-1921⁸³².

Durante la segunda mitad del siglo XVI, se escribieron una cantidad ingente de himnos que se interpretaban en un lugar específico dada la importancia de las festividades de los santos locales⁸³³. En 1549 el coro de la catedral sevillana disponía de una colección de himnos compuestos por Francisco Guerrero, lo que demuestra que compuso muchos de ellos antes de la reforma de Trento. El compositor hubo de revisar después algunos de ellos para adaptarlos a la nueva liturgia e incluirlos en su *Liber vesperarum* (1584). Esta remodelación le supuso volver a componer la música de versos determinados, como es el caso de *Ut queant laxis y Conditor alme siderum* (números 17 y 8)⁸³⁴.

El concilio de Trento se oponía a las corrientes reformistas y enfatizó aspectos doctrinales como “la presencia real de Jesucristo nuestro Señor en el Santísimo Sacramento de la Eucaristía” y la devoción de los Santos, pero especialmente de la Virgen, que en nuestro país desencadenaría la defensa del dogma de la Inmaculada⁸³⁵.

Aportación documental sobre el concilio de Trento en Granada

Entre las fuentes consultadas, seleccionamos la siguiente documentación:

1594, enero, 19, Granada. Edicto conteniendo la visita del arzobispo D. Pedro de Castro y Quiñones al Cabildo e Iglesia de Granada.

A. Archivo Catedral de Granada, lob. 4, fols. 222r-226v. Folio. Papel. Letra humanística.

(Fol. 222r). D. Pedro de Castro y Quiñones por la miseración divina Arçobispo de Granada, del Consejo de su Magestad, aviendo visitado esta nuestra sancta Yglesia Metropolitana este año de mill e quinientos e noventa y tres hallamos en ella y en nuestros muy reverendos hermanos Dean y Cabildo buen cuidado en el servicio y culto divino y en el demás gobierno de la Yglesia y en lo moral e de sus costumbres y que an vivido y viven conforme a la disciplina eclesiástica con buen exemplo como es costumbre antigua desta sancta iglesia, lo cual agradecemos como es raçon y damos a Dios nuestro señor muchas gracias como a su autor de todo ello y es rogamos y encargamos mucho que lo hagan y continúen assi siempre y para que esto vaya cada dia en mexoria y para remediar algunos descuidos que por la dicha visita hemos hallado, probeemos en la forma siguiente.

La profesión y juramento de la fee ninguno de vos la a hecho siendo tan necessaria y precissa por el concilio de Trento y por el motu proprio (sic) de Pio quarto de buena memoria, que mandan que los proveidos en dignidades

⁸³² Tello Ruiz-Pérez, A., 2006, p. 38.

⁸³³ *Ídem*, 2012, p. 411.

⁸³⁴ *Ídem*, 2012, p. 418.

⁸³⁵ Torrente, A., “El villancico religioso”, 2016, p. 448.

o calongia lo hagan en manos del Arçobispo, o el impedido, en manos de su vicario general, dentro de los do meses después de aver tomado la possession, condeno que no hagan los frutos suos no les aproveche la possession y a ssido mucho descuido no averlo hecho, mandamos ue luego dentro de nueve días vengais y parecais ante nos a hacer la dicha profession por vuestras personas y que de aquí adelante los que fueren probeidos la hagan ante nos o ante nuestro vicario antes de tomar possession i que no les admitáis ni les deis la possession y para que conste haberla hecho, mandamos que nuestro secretario en las (P. 197) espaldas de la collación les de fee de averla hecho, demás de o qual tendremos un libro en poder del dicho secretario en que se sentara y firmara la profession que cada uno hiziere.

CHORO I OFFICIO DIVINO

Parece que los officios divinos no se dizen con el compas ni con la solemnidad que se requiere y con la que solia ser costumbre decirse, muchas veces van appriosa, atropellados y no hacen medio versso o media pausa y empieçan un verso antes de acabar el precedente y esta falta ai aun en las pasquas y fiestas solemnes, a las oras menores y vísperas segundas y los presidentes tienen descuido y no lo remedian, por lo qual les rogamos y mandamos que se precien de hacer el officio divino tan bien como los pasados, de manera que con su buen exemplo se afficionen los que lo vieren, y que los digan con la solemnidad que requiere (Fol. 222v) la solemnidad del dia y mandamos a el dicho sochantre que assi lo haga en este consejo en el coro a dar el compas y entonar y si faltare le multe el que presidiere y porque en esto suele aver mas descuido los días de cabildo, mandamos que os tales días assistan al choro por semanas, el semanero de la missa quinta sino fuere que ese dia aya de tratarse en el cabildo negocio de tal calidad que convenga que no falte nadie.

El silencio es lo mas importante para el officio divino, tampoco se guarda como se guardava antiguamente y ai descuido en ello y cruçan los capellanes en el choro de unas sillas con otras. Mandamos que en el silencio guarde mucho cuidado y que no se lleguen a conversación a do esta el libro del punto, ni se paren ni detengan allí con el puntador, ni consientan que en el choro cruçen unas sillas a otras, si Dios por su misericordia nos descubriese que el officio que hacemos en el choro y altar, es el que hacen los angeles en el cielo, es claro e respecto y postración con que lo haríamos, veamos y consideremoslo con los ojos de la fee advirtiendo a lo que cantamos y veremos quan corto es el servicio, silencio e solemnidad e qualquier falta es mucho, pues nos mandan orabo spiritu orabo est mente persalam spiritu persalam mente.

Suele aver ansimismo falta de personas en el choro, unas vezes por que se lasen de el con licencias y se detienen mas de o conviene, otras vezes porque salen a decir missa. Mandamos que se de la licencia por un (P. 198) pslamo o dos, no por mas y el que saliere que buelva a el choro antes que se acabe

la ora, y si no volviere que le quitéis y multéis la ora y en lo de las missas que se guarde lo que probeemos en el capitulo de las missas.

Porque parece que en las licencias para salir de el choro no se expresan, ni dicen la causa, siendo obligados a decir, ni niegan a nadie la licencia, mandamos que se guarde la consueta que manda que expresse la causa para la que pide licencia para salir y no la expresando no se de licencia a nadie.

Que en el capitular, no capitula en que le cabe por tabla ni se halla en el choro, ni comienza la ora al tiempo y haziendo señal el presidente le acontece en una hora de las menores aver dos y tres capitulares por lo qual ai inquietud en el choro y que esto solia castigarse. Mandamos que aia cuydado en ello y que se haga e castigue con el cuydado que solia hacerse.

(Fol. 223r) Que en el choro soleis rezar las horas que en el coro haya y lo mismo hazeis mientras la missa mayor no se debiendo permitir mas que entrando en ora comenzada o comenzando un psalmo que comience de nuevo hasta acançar el choro y asimismo debiendo por la consueta estar en el choro al gloria patri i al primer psalmo, so pena de perder la ora, lo entienden hasta comenzado e segundo psalmo y algunos versos del, mandamos que guarden la consueta y por que parece que los que se halan en la iglesia aguardan a entrar en el choro algunas vezes a que se acabe el primer psalmo, de aquí adelante el que se hallare en la iglesia sin entrar luego en el choro i al principio de la ora la pierda y el puntador le apunte.

Assimismo os hebdomarios y caperos de las vísperas i maitines i de as otras oras suelen hazer falta i no vienen con tiempo para comenzar e solian penar al hebdomario que faltava al comenzar as vísperas, i los racioneros suelen vestirse y tomar cappas unos por otros con ocassion de una hermandad que ellos llaman e ganan la cappa e vestuario el que se queda en su casa sin venir a la yglesia, lo qual todo es contra el servicio de la iglesia y resulta falta en el choro y officio divino y son obligados a restitución de lo que assi ganan. Mandamos que todas las dignidades, canónigos y racioneros sirban las cappas e vestuarios por sus personas sin encomendarlas, sino fuere hallándose en la iglesia y gane la cappa o (P. 200) vestuario el que saliere con ella de la sachristia. Mandamos que se tenga cuydado de venir a tiempo i guarden la consueta y que se tomen las cappas por turno de vacante, las dignidades por dignidades, aviendolas y las de canónigos tomaran canónigos y las de racioneros, racioneros, y no lo haciendo assi les penen en el dicho real como solia hacerse y que el presidente tenga cuydado de lo reprehender i executar y nadie se convide a tomar la cappa al que la tiene mientras el officio, sino fuere pidiéndolo el que la tiene, con lo qual abra mas quietud en el choro.

En el tomar del partitura i algunos descuidos i se sospecha mui vehementemente que en el tomarle no se guarda la consueta i se murmura de algunos que le toman con largueça, sin necesidad, ni enfermedad, que entre sacerdotes, e gente onrada i que sirve a Dios no es vien que se haga i están obligados a restitución i aunque aia caussa para le tomar, después quando

salen del partitur no vienen primero a la iglesia, recta via, a dar gracias a nuestro señor, les encargamos mucho la conciencia que en tomar del partitur guarden la consueta e que quiten la ocassion del murmurar y nota que en esto ai, i les advertimos que no lo cumpliendo assi, que son obligados a la restitución de todo lo que assi llevaren, y mandamos los puntadores tengan cuidado particular de saberlo i apunten los que assi no lo cumplieren i nos también le ternemos de si se enmiendan los notados en esto y no se enmendando les castigaremos con vigor.

(Fol. 223v) Mandamos que no se pueda tomar ni tome el reple estando en la yglesia sino fuere mui necesario sobre lo qual les encargamos estrechamente la conciencia⁸³⁶.

1536, abril, 28. Granada.

Edicto arzobispal conteniendo la visita del Arzobispo D. Gaspar de Avalos a Cabildo e Iglesia de Granada.

B. Archivo Catedral de Granada, lib. 16, fol. 2r-3v. Folio. Papel. Letra humanística.

(Fol. 2r) Don Gaspar de Avalos por la miseración divina Arzobispo de la santa yglesia de Granada aviendo visitado personalmente la dicha nuestra santa yglesia y personas della, por la dicha visitación hallamos que para el servicio de Dios nuestro señor y descargo de las conciencias y aumento del culto divino deviamos proveer y mandar proveemos y mandamos lo siguiente.

Primeramente parece por a dicha visitación que no se ha guardado ni cumplido muchas de las cosas proveidas y mandadas en las dos visitaciones que avemos fecho en la dicha iglesia especialmente en lo que toca al decir del oficio divino con la morosidad, silencio, devoción, y ceremonias que esta proveido que se diga según la diversidad de los días y fiestas, porque algunas vezes se dize sin pausa y mas corrido de lo que conviene especialmente quando ay aniversarios, y que en estos días ay muy pocos beneficiados en la missa mayor y que no se guarda silencio ni se punta y se pasan muchos de un coro a otro y se están en las sillas baxas o en las cabezas de las altas fuera de sus sillas y estrados y se piden y dan muchas licencias sin causa justa y sin la expresar y algunos se salen sin licencia en las missas mayores antes de la epistola y se andan paseando por la yglesia y negociando por la yglesia y que la sexta no se punta al himno como esta mandado a los que han estado en prima y tertia y se andan por la yglesia. Y en lo que toca a las ceremonias no se levantan y asientan y quitan y ponen las mangas y bonetes a los tiempos que se deven, de lo qual todo, Dios nuestro señor es ofendido y el choro e altar mal servido y se pierde la devoción y se da mal exemplo, por ende porque en (P. 104) las constituciones esta proveido y lo suso dicho y no se guardan ni executan las penas puestas y juradas contra los transgresores dellas, por la presente

⁸³⁶ Marín López, R., *La Iglesia de Granada en el siglo XVI. Documentos para su historia*, Universidad de Granada, Granada: 1996, pp. 197-200.

visitación exortamos amonestamos y en virtud de sancta obediencia, mandamos, a los reverendos y muy amados hermanos nuestros, el Dean y cabildo de a dicha nuestra yglesia y a cada un dellos y a todos los otros beneficiados y servidores della que de aquí adelante, teniendo ante los ojos del anima la comminacion y maldición con que el señor amenaza a los que le sirven con negligencia, la qual por ser digna de ser muy advertida y temida se nos pone en la tabla que esta en medio del choro puesta, para que se nos imprima en la memoria, pongan mucho cuydado y vigilancia que en todas las faltas suso dichas aya enmienda y se guarde cerca dello lo proveydo en las dichas visitaciones y constituciones que están hechas, so las penas en ellas contenidas, lo qual especial y afectuosamente encomendamos y encargamos al reverendo Dean y a todos los otros que fueren presidentes en su ausencia y a los puntadores como personas que mas particularmente incumbe respectivo, lo hagan guardar y cunplir, con apercibimiento que a todos hazemos que no se guardando y cunpliendo como esta proveydo quando algún caso particular viéremos o supiéremos de los suso dichos, lo corregiremos con mas rigor⁸³⁷.

La Corona fue responsable de aplicar las directrices del Concilio de Trento. En los Libros de Reales Cédulas encontramos varios documentos que arrojan luz al respecto. Felipe II mandó publicar los acuerdos de Trento⁸³⁸:

1564, julio, 12. Madrid.

Real cédula de Felipe II aceptando y mandando guardar los acuerdos del Concilio de Trento⁸³⁹.

1564, julio, 12. Madrid.

Real cédula de Felipe II ordenando publicar los acuerdos del concilio de Trento⁸⁴⁰.

Poco después ordenó que no eran aplicables a las iglesias del patronato de Granada⁸⁴¹, importante en lo referido al poder el patronato, que primaba sobre el concilio de Trento:

1567, agosto, 23. Madrid.

Real cédula estableciendo que los acuerdos del concilio de Trento no afectan a las canonjías y prebendas de su patronazgo⁸⁴².

Así pues, la Corona ordenaría directamente la aplicación de algunas disposiciones tridentinas, como la examinación de los notarios, la reforma del

⁸³⁷ Marín López, R., *La Iglesia de Granada en el siglo XVI. Documentos para su historia*, Universidad de Granada, Granada: 1996, pp. 104-105.

⁸³⁸ Marín López, R., 1995, pp. 22, 68.

⁸³⁹ C. Lib. II, fol. 10. 2 folios. Letra humanística.

⁸⁴⁰ C. Lib. II, fol. 12. Folio. Letra cortesana.

⁸⁴¹ Marín López, R., 1995, pp. 22, 70.

⁸⁴² C. Lib. II, fol. 15. Folio. Letra humanística.

calendario y el establecimiento del seminario, todo con la petición a las autoridades civiles de la colaboración ordenada⁸⁴³:

1573, enero, 20. Madrid.

Real cédula al arzobispo de Granada, estableciendo la examinación de las calidades de los notarios, conforme al concilio de Trento⁸⁴⁴.

1582, septiembre, 10. Madrid.

Real provisión al arzobispo de Granada autorizando la aplicación de la reforma del calendario⁸⁴⁵.

1583, octubre, 8. San Lorenzo.

Real cédula al arzobispo de Granada para que trate de la orden del Concilio de que se haga colegio y seminario y lo que así ordene lo envíe sin ejecutar⁸⁴⁶.

1553, octubre, 27. Valladolid.

Real cédula al corregidor e justicias de Granada, para que den favor e ayuda para la ejecución de los decretos del concilio⁸⁴⁷.

En estos documentos queda reflejada la opción real de no permitir interferencias directas de Roma en su Iglesia bajo Patronato Real ni tan siquiera en lo relativo a temas conciliares. De hecho, se insiste en ordenar que no sean obedecidas las bulas venidas de Roma relativas al Concilio sin previa orden de la Corona⁸⁴⁸. De esta manera, la Corona es la regidora por antonomasia de cómo se han de aplicar los acuerdos conciliares, es intermediaria y única intérprete:

1553, diciembre, 6. Valladolid.

Real provisión a los corregidores, asistentes, gobernadores y demás autoridades del Reino de Granada para que cualquier bula que vieran en derogación de los decretos del concilio de Trento no consientan usar de ella y la envíen al Consejo⁸⁴⁹.

Otras cédulas que pueden consultarse con respecto al Concilio de Trento y su aplicación en Granada⁸⁵⁰:

⁸⁴³ Marín López, R., 1995, pp. 22, 23, 75, 83, 56.

⁸⁴⁴ A. Lib. II, fol. 21. Folio. Letra cortesana.

⁸⁴⁵ A. Lib. II, fol. 49. Folio. Letra humanística.

⁸⁴⁶ A. Lib. II., fol. 53. Folio. Letra humanística.

⁸⁴⁷ A. ib. I, fol. 76. Folio. Letra cortesana.

⁸⁴⁸ Marín López, R., 1995, pp. 23, 57.

⁸⁴⁹ A. Lib. I, fol. 116. Folio. Letra cortesana.

⁸⁵⁰ Marín López, R., 1995, pp. 56, 59, 60, 67, 68, 76, 92.

1553, octubre, 27. Valladolid.

*Real cédula al arzobispo, deán y cabildo de Granada sobre asuntos del concilio de Trento*⁸⁵¹.

1554, noviembre, 10. Valladolid.

*Real cédula, firmada del príncipe don Felipe, al arzobispo, Deán y Cabildo sobre los decretos del Concilio*⁸⁵².

1555, agosto, 14. Valladolid.

*Real provisión a arzobispo de Granada para que la primera canonjía que vacase en la Iglesia Catedral de Granada se provea en un lector de Sagrada Escritura conforme a uno de los decretos del santo concilio*⁸⁵³.

1564, marzo 3. Roma.

*Bula de Pio IV sobre exenciones y privilegios, de conformidad con el concilio de Trento*⁸⁵⁴.

1564, marzo, 13. Madrid.

*Real cédula al arzobispo de Granada, para que los prebendados residan sus prebendas conforme al concilio*⁸⁵⁵.

1574, marzo, 10. Madrid.

*Real cédula al deán y cabildo de Granada para que los prebendados residan conforme al concilio ya que su majestad no los ocupará en su servicio y se hagan nuevos estatutos*⁸⁵⁶.

1574, marzo, 13. Madrid.

*Real cédula al arzobispo de Granada para que los prebendados de la Iglesia de Granada residan en sus prebendas como manda el santo concilio*⁸⁵⁷.

1592, julio, 20. Valladolid.

*Real cédula al arzobispo de Granada para que informe cuantos beneficios curados hay en su diócesis y si e su provisión se cumple lo mandado en Trento, y sobre si convendría anexar a cada curado un beneficio*⁸⁵⁸.

⁸⁵¹ A. Lib., I, fol. 152. Folio. Letra cortesana.

⁸⁵² A. Lib. I, fol. 147. Folio. Letra cortesana.

⁸⁵³ A. Lib., I fol. 114. Folio. Letra cortesana.

⁸⁵⁴ (Acompaña bula impresa). C- ib. I, fol. 227. 2 fols. Letra humanística. Latín.

⁸⁵⁵ A. Lib. I, fol. 81. Folio. Letra cortesana.

⁸⁵⁶ C. Lib. II, fol. 25. Folio. Letra humanística.

⁸⁵⁷ A. Lib. I, fol. 112. Folio. Letra cortesana.

⁸⁵⁸ A. Lib. II, fol. 124. Folio. Letra humanística.

Motu Proprio y Concilio Vaticano II

Como introducción podemos esbozar cómo fue recibido el llamado *estilo moderno* en el siglo XVII en la catedral de Granada, para vislumbrar la preeminencia en cuanto a los cánones imperantes en la música sacra. Posteriormente retomaremos estos conceptos pero orientados concretamente al Concilio de Trento y su incidencia, por ejemplo, en los himnos.

Desde 1570 la Iglesia procuró el cumplimiento de normas dirigidas a la práctica de la música religiosa, que por ejemplo a partir del siglo XVII orientaron el empleo de los llamados *estilo antiguo* y *estilo moderno*⁸⁵⁹. La Iglesia aceptaría oficialmente la ampliación del *estilo moderno* en la Epístola de Benedicto XIV *Annus qui* (1749), siempre que se respetara el carácter sacro en las composiciones⁸⁶⁰.

Benedicto XIV en la mencionada carta *Annus qui*, menciona a Feijoo al menos en tres ocasiones en lo relativo a la presencia del *estilo moderno* en la música eclesiástica. Sin embargo, dicho Papa aceptará finalmente este estilo, el estilo concertado y admitirá los violines en los templos. En cualquier caso, en consecuencia a estas normas, hasta el final del siglo atenderemos a la gradual supresión de la práctica de los villancicos. El *Españoleto*⁸⁶¹, influiría notablemente en la catedral de Granada. Procuró sustituir la composición de villancicos con texto castellano por responsorios con texto en latín. Los villancicos se vieron suprimidos en la catedral de Granada, al igual que ocurrió en las demás catedrales españolas, a finales del siglo XVIII y se retomaron los responsorios litúrgicos en latín. Fue así como se vio concluida la tradición propuesta antaño por fray Hernando de Talavera⁸⁶².

El maestro de capilla de la catedral de Granada Vicente Palacios (1797- †1836) fue discípulo del *Españoleto*. El *progreso moderno*, que viene a ser el italianismo operístico, fue incluido por Palacios en Granada desde Zaragoza como seguidor del *Españoleto*, y además posteriormente tras la incursión de Rossini⁸⁶³.

Vicente Palacios gozaba de un notorio conocimiento de las usanzas musicales del momento. Se valía en sus composiciones del progreso moderno: *no para profanar la*

⁸⁵⁹ Claudio Monteverdi en la introducción de *Il quinto libro de Madrigali* (1605) y su hermano Giulio Cesare Monteverdi en la introducción de *Scherzi musicali a tre voci* (1607), basándose en las ideas de *prima prattica* y *seconda prattica*, aparecieron específicamente para la música religiosa católica las designaciones de *stile antico* y *stile moderno*. El primero continuó empleando la técnica y estética del siglo XVI, el segundo incluyó recursos técnicos operísticos, del madrigal y de la música instrumental. (Castagna, P. "Prescripciones tridentinas para la utilización del *estilo antiguo* y del *estilo moderno* en la música religiosa católica (1570-1903)", en *Primer Congreso Internacional de Musicología*, Instituto Internacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires: 19-22 de octubre de 2000, pp. 1-2).

⁸⁶⁰ *Ídem*, p. 25.

⁸⁶¹ Francisco Javier García Fajer (†1809). Ver: Ezquerro Esteban, A., *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón- con violines y/u órgano-, de La Seo y el Pilar de Zaragoza)*, C.S.I.C., Institución «Milà i Fontanals», Departamento de Musicología, Barcelona: 2004, pp. 60ss.

⁸⁶² Martín Moreno, A., 2005, p. 837.

⁸⁶³ *Ídem*, p. 839.

liturgia, sí para enriquecerla con nuevas joyas tanto en (el) género severo como en el libre eclesiástico, únicos a que consagró los estudios de toda su vida⁸⁶⁴. Este concepto de inclusión de novedades musicales en la música sacra será comentado más adelante.

Retomando las líneas sobre el *estilo moderno*, tanto por los testimonios en las *Actas*, como por el escaso número de obras conservadas, sabemos que en el siglo XVII en la catedral de Granada apenas tuvo lugar el *estilo moderno*, que se vería generalizado en el siglo XVIII⁸⁶⁵.

Del Concilio de Trento y de la legislación católica se desprende que a finales del siglo XVI existió la siguiente jerarquización estilística en el culto divino: en primer lugar el canto llano, el canto figurado, el canto de órgano y a partir del Siglo XVII el *estilo antiguo* ocupará un segundo lugar dada su relación con la Contrarreforma, de la que Pierluigi da Palestrina fue su mayor exponente. El *estilo moderno* ocupó un tercer lugar y pendió de la aquiescencia eclesiástica⁸⁶⁶.

Dado que hemos nombrado en varias ocasiones el *Motu Proprio* y el Concilio Vaticano II, expondremos algunas líneas en torno a ello y su influencia en la interpretación musical en la catedral de Granada.

Desde el Concilio de Trento, los Papas han hecho un esmerado esfuerzo en erradicar todo elemento ajeno a la música sacra: León XII, Pío VIII, Gregorio XVI, Pío IX, León XIII. Pío X en su *Motu Proprio* ha retomado las reglas de la tradición de los antiguos⁸⁶⁷.

Al mencionar el *Motu Proprio* podemos remontarnos al “movimiento ceciliano” por una cuestión que comentaremos en los siguientes párrafos. A España llegarán las corrientes reformistas y neohistoricistas que pretenden renovar la música religiosa. Una de ellas es el llamado “cecilianismo”, corriente surgida en la segunda mitad del siglo XIX en Alemania, que pretende restaurar la pureza de la música religiosa. Una de sus aspiraciones consiste en la restauración del “verdadero” canto gregoriano.

Este movimiento también se incorporará en Italia en 1880 durante el Primer Congreso Ceciliano. En Francia tendrá lugar un movimiento paralelo, fruto del que se gestará una gran escuela de música religiosa que aspirará a un tipo de música más acorde con las necesidades litúrgicas. En España Hilarión Eslava iniciará un movimiento pionero del que nacerá la *Lira Sacro Hispana*⁸⁶⁸.

⁸⁶⁴ *Ídem*, p. 837.

⁸⁶⁵ *Ídem*, p. 829.

⁸⁶⁶ *Ídem*.

⁸⁶⁷ Pío XII, “Lettre encyclique de S. S. Pie XII sur la Musique Sacrée”, en *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en “La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957, p. 10.

⁸⁶⁸ Hilarión, E., *Lira sacro-hispana; gran colección de obras de música religiosa; compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos, publicación que se hace bajo la protección de S.M. la reina D^a Isabel II, (Q.D.G) y dirigida por D. Hilarión Eslava, maestro de su Real Capilla*, M. Martín Salazar, Madrid: 1852-1860.

En torno a 1850 comienzan a aparecer pues en un gran número de catedrales españolas obras escritas en un estilo que Pío X sancionará en su *Motu Proprio*⁸⁶⁹. Nos referimos pues al *Motu Proprio*, “*Tra le sollecitudini*”, donde figura la *Instrucción sobre la Música Sagrada*, de 1903. No obstante, toma alguna idea del “movimiento ceciliano” relativo a la eficacia de una liturgia restaurada según el modelo medieval de la liturgia solemne del canto gregoriano como medio para estimular el sentimiento religioso en creyentes y no creyentes. Imperó un temor a que se incluyera en la liturgia piezas musicales ajenas a su contenido y carácter sagrados⁸⁷⁰.

El *Motu Proprio* de Pío X será refrendado entre otros por Pío XII en su *Instrucción Musicae Sacrae Disciplina*, del 25 de diciembre de 1955⁸⁷¹. Entre otras cosas, insiste en la importancia de la Música desde el Antiguo Testamento hasta el siglo XX. Especifica cuáles han de ser las características de la música religiosa, vuelve a proponer en este sentido el Canto Gregoriano, la práctica de la polifonía clásica y moderna y el fortalecimiento en catedrales y seminarios de la *Schola Cantorum*⁸⁷².

Exponemos ahora algunas de las apreciaciones imperantes en el *Motu Proprio* en relación a nuestro estudio:

(...) su propio fin (el de la música) consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios.

Por consiguiente, la música sagrada debe tener en grado eminente las cualidades propias de la liturgia, conviene a saber: la santidad y la bondad de las formas, de donde nace espontáneo otro carácter suyo: la universalidad.

La idea de universalidad está ligada a la unidad de la Iglesia. “Los pastores deben velar con celo para que los cristianos desde su infancia aprendan las melodías gregorianas, al menos las más fáciles y corrientes, y sepan ejecutarlas en las funciones litúrgicas, con el fin de que ahí también la unidad y la universalidad de la Iglesia resplandezcan siempre más”⁸⁷³.

(...) Debe ser santa y, por lo tanto, excluir todo lo profano, y no sólo en sí misma, sino en el modo con que la interpreten los mismos cantantes.

El canto gregoriano será enaltecido en este contexto:

⁸⁶⁹ Casares Rodicio, E; Alonso González, C., *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Oviedo: 1995, pp. 69-70.

⁸⁷⁰ Paiano, M., *Liturgia e società nel Novecento. Percorsi del movimento litúrgico di fronte ai processi di secolarizzazione*, Edizione di Storia e Letteratura, Roma: 2000, pp. 31-32.

⁸⁷¹ Martín Moreno, A., 2005, p. 848.

⁸⁷² *Ídem*, p. 849.

⁸⁷³ Pío XII, “Lettre encyclique de S. S. Pie XII sur la Musique Sacrée”, en *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en “La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957: Paris, p. 17.

Hállanse en grado sumo estas cualidades en el canto gregoriano, que es, por consiguiente, el canto propio de la Iglesia romana, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos, el que en algunas partes de la liturgia prescribe exclusivamente, el que estudios recentísimos han restablecido felizmente en su pureza e integridad.

Por estos motivos, el canto gregoriano fue tenido siempre como acabado modelo de música religiosa, pudiendo formularse con toda razón esta ley general: una composición religiosa será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo cuanto diste más de este modelo soberano.

Así pues, el antiguo canto gregoriano tradicional deberá restablecerse ampliamente en las solemnidades del culto; teniéndose por bien sabido que ninguna función religiosa perderá nada de su solemnidad aunque no se cante en ella otra música que la gregoriana.

Procúrese, especialmente, que el pueblo vuelva a adquirir la costumbre de usar del canto gregoriano, para que los fieles tomen de nuevo parte más activa en el oficio litúrgico, como solían antiguamente.

La lengua será el latín:

La lengua propia de la Iglesia romana es la latina, por lo cual está prohibido que en las solemnidades litúrgicas se cante cosa alguna en lengua vulgar, y mucho más que se canten en lengua vulgar las partes variables o comunes de la misa o el oficio.

Sobre los himnos:

En los himnos de la Iglesia consérvese la forma tradicional de los mismos. No es, por consiguiente, lícito componer, por ejemplo, el Tantum ergo de manera que la primera estrofa tenga la forma de romanza, cavatina o adagio, y el Genitori de allegro.

En lo referente a incluir música moderna en la liturgia:

La Iglesia ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del culto cuanto en el curso de los siglos el genio ha sabido hallar de bueno y bello, salva siempre la ley litúrgica; por consiguiente, la música más moderna se admite en la Iglesia, puesto que cuenta con composiciones de tal bondad, seriedad y gravedad, que de ningún modo son indignas de las solemnidades religiosas.

Sin embargo, como la música moderna es principalmente profana, deberá cuidarse con mayor esmero que las composiciones musicales de estilo moderno que se admitan en las iglesias no contengan cosa ninguna profana ni ofrezcan reminiscencias de motivos teatrales, y no estén compuestas tampoco en su forma externa imitando la factura de las composiciones profanas.

Como veníamos diciendo, el *Motu Proprio* influirá notablemente sobre la música eclesiástica española y por ende Granada hasta el Concilio Vaticano II. En España tuvieron lugar varios congresos eclesiásticos encaminados al desarrollo y aplicación de estas normas. El primero de ellos se celebró en Valladolid⁸⁷⁴, les seguirían en 1908 en Sevilla, en Barcelona en 1912, y el más importante en Vitoria en 1928⁸⁷⁵.

En el año en el que ve la luz el *Motu Proprio* aún regía en la catedral de Granada el maestro de capilla Celestino Vila de Forns, aunque era sustituido en algunos quehaceres por el tenor beneficiado Juan Vidarte⁸⁷⁶. Celestino Vila mostró un serio interés en la recuperación de la música antigua, como consta en las *Actas*, según el dictamen del *Motu Proprio*:

*El señor maestro de capilla se había ofrecido a preparar música antigua de la Iglesia conforme a las prescripciones del Muru (sic) proprio de Su Santidad, para ejecutarla en la próxima Semana Mayor (24-2-1905)*⁸⁷⁷.

El *Motu Proprio* será el modelo orientativo para los siguientes maestros de capilla, como Celestino Vila, quien además mostró interés en la recuperación de la música antigua⁸⁷⁸.

También se regiría por el *Motu Proprio* el sucesor de Celestino Vila, Rafael Salguero García. Ya se preocupó por ello cuando era maestro de capilla en Málaga (1904-1916). Y es que si algo destaca en su magisterio es la aplicación del *Motu Proprio*. Renovó el repertorio musical apartando las obras de carácter operístico y recuperando la polifonía de los siglos XVI-XVIII. Las *Actas* catedralicias presentan esta preocupación por este patrimonio musical⁸⁷⁹. Asistimos así a una revalorización del patrimonio musical eclesiástico de estos siglos, del que Granada cuenta con abundancia.

Todo ello pudo influir en el cambio de estética musical que se da en los compositores españoles. Por ejemplo, Manuel de Falla en su obra *El retablo de Maese*

⁸⁷⁴ Hernández Fuentes, M.A., *En defensa de los sagrados intereses. Historia religiosa de la diócesis de Zamora durante su restauración (1875-1914)*, Universidad de Salamanca, Salamanca: 2016, P. 755.

⁸⁷⁵ Martín Moreno, A., 2005, pp. 844-845. Ver también: López Fernández, M., *La aplicación del "Motu Proprio" sobre música sagrada de Pío XII en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): Gestión institucional y conflictos identitarios*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Programa de Doctorado en Arte, Granada: 2014.; Virgili Blanquet, A., "Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del "Motu Proprio" en España", en *Revista de Musicología*, vol. 27, nº1, (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional "El motu proprio de San Pío X y la música (1903-2003)"), 2004, pp. 23-42.

⁸⁷⁶ Martín Moreno, A., 2005, p. 845.

⁸⁷⁷ *Ídem*.

⁸⁷⁸ *Ídem*.

⁸⁷⁹ *Ídem*, pp. 846-847.

Pedro el personaje de Trujamán⁸⁸⁰ lo desempeña un niño, según las directrices del *Motu Proprio*⁸⁸¹.

El maestro de capilla de la catedral de Granada Valentín Ruiz Aznar desempeñó el cargo a lo largo de 45 años (1927- †1972). En la Universidad Pontificia de Comillas (Santander) recibió la influencia del Padre Nemesio Otaño, compositor de la conocida como *generación del Motu Proprio* y director de la *Schola Cantorum*, que interpretó un repertorio respetuoso con las directrices musicales pontificias. En ausencia del Padre Otaño, Ruiz Aznar desempeñaría la dirección de la *Schola* (1923-1927). Durante su magisterio en la catedral de Granada, se mostró entusiasta en la labor de restauración de la música religiosa según los dictados del *Motu Proprio*. En esta labor suprimió la música que no se adecuara a las normativas mencionadas, tal es el caso en 1929 del *Miserere* de Vicente Palacios.

Incentivó aún más esta labor tras publicarse *Musicae Sacrae Disciplina*, de Pío XII, en sus funciones de maestro de capilla, tanto en lo relativo a la composición como a la educación musical en el Seminario⁸⁸². Como decíamos, *Musicae Sacrae Disciplina* ratifica lo defendido por el *Motu Proprio*. Además retoma problemas antiguos que presentan analogías, pese a la diferencia de forma, con los presentes⁸⁸³. No obstante, podemos encontrar aserciones que pueden parecer discordantes. Para comprender que ciertas afirmaciones del *Motu Proprio* puedan parecer contradictorias con las de la Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*, debemos contextualizar el *Motu Proprio*. Es decir, habremos de tener en cuenta que se escribió en la segunda mitad del siglo XIX en Italia, es fundamental para entenderlo en toda su complejidad⁸⁸⁴.

Mencionábamos en párrafos anteriores el hecho de que fuera plausible incluir novedades compositivas en la música sacra en este contexto:

*Lo que le interesa (a la Iglesia) no es el uso de las leyes estéticas o técnicas en el ámbito de la noble doctrina de la música, sino preservarla contra cualquier cosa que pueda hacer que sea menos digna, ya que su propósito es ser llamada al servicio de algo tan importante como el culto divino*⁸⁸⁵.

⁸⁸⁰ Don Quijote destaca claramente ante los cantos simples de Trujamán y Maese Pedro. Don Quijote hará unas amonestaciones al Trujamán, en las que le advierte de que ha de seguir su historia en línea recta y no caer en curvas y transversales, en lo que Maese Pedro le dará la razón. (Leister, P.; Rieger, A., “La recepción del *Quijote* en *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla (1923)”, en *Actas V*, Centro Virtual Cervantes, 1999, pp. 800 y 796 respectivamente.

⁸⁸¹ Martín Moreno, A., 2005, p. 847.

⁸⁸² *Ídem*, pp. 848-849.

⁸⁸³ Romita, F., “Les Principes de la législation de la Musique Sacrée” en *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en “La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957: Paris, p. 47.

⁸⁸⁴ *Ídem*, p. 46.

⁸⁸⁵ Pío XII, “Lettre encyclique de S. S. Pie XII sur la Musique Sacrée”, en *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en “La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957: Paris, p. 11. Ver también: VVAA., “¿Se puede legislar el arte?, reflexiones en torno al *Motu Proprio* de san Pío X (mesa redonda)”, en *Revista de Musicología*, Vol. 27, nº1, (Ejemplar dedicado a:

En caso de insertar estos avances compositivos en la música religiosa debe hacerse de modo reflexivo, tras la observancia del impacto y empleo de éstos. “El músico de Iglesia no puede utilizar el Templo como banco de prueba para experimentar con la música de vanguardia. Sin embargo, sí puede emplearla una vez probada la eficacia de esta música profana, con el fin de ofrecer al culto divino la mejor de sus composiciones”⁸⁸⁶.

Encontraremos ahora un sustancial cambio emanado de la interpretación de las directrices del Concilio Vaticano II. El maestro de capilla Valentín Ruiz Aznar, según López Calo, padeció tras una etapa entusiasta varios sinsabores, probablemente alguno de ellos derivara del Concilio mencionado. Su discípulo y biógrafo, Juan Alfonso García⁸⁸⁷, expone que este replugar se debe en parte a las consecuencias del Concilio Vaticano II, entendiéndolo que el canto gregoriano se vio arrinconado, así como la polifonía renacentista y moderna, en pos de una música de un valor muy inferior⁸⁸⁸.

Si bien el canto gregoriano quedó postergado a un segundo plano, se debe a una incorrecta interpretación de lo dictaminado en el Concilio Vaticano II. Ello está ligado al cambio de idioma oficial en el culto católico.

Joseph Ratzinger fue consejero del cardenal Frings durante el Concilio Vaticano II.

En sus trabajos, Ratzinger habla del fundamento bíblico de la liturgia, y de la música en la liturgia. Se acerca a la visión teológica de la música a través de la teología litúrgica. Lo vemos en su libro: *Introduzione allo spirito della liturgia*, donde paragona la obra de L- Guardini: “*o spirito della liturgia*”, que marcó el “movimiento litúrgico” en Alemania.

En los ensayos de teología litúrgica intitulados *La festa della fede*⁸⁸⁹, analiza la música haciendo una aproximación al pensamiento de Santo Tomás de Aquino⁸⁹⁰. Hará además un recorrido teológico de distintos teólogos analizando sus aproximaciones a la música y a los fundamentos teológicos de la música. En la segunda parte de la obra, recoge una profunda reflexión sobre las disputas postconciliares sobre la música en la liturgia.

Actas del Simposio Internacional "El motu proprio de San Pío X y la música (1903-2003)", 2004, pp. 467-480.

⁸⁸⁶ Romita, F., “Les Principes de la législation de la Musique Sacrée” en *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en “La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957: Paris, p. 49.

⁸⁸⁷ Ver: Marco, T., *Spanish Music in the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts: 1993, pp. 206ss.

⁸⁸⁸ Martín Moreno, A., 2005, p. 850; ver también: García García, J. A., *Valentín Ruiz Aznar (1902-1972). Semblanza biográfica, estudio estético y catálogo cronológico*, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, Granada: 1982, pp. 76-77.

⁸⁸⁹ Ratzinger, J., *La festa della fede. Saggi di escatología litúrgica*, Jaca Book, Milán: 1984.

⁸⁹⁰ Piqué Collado, J., *Teología y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacralidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Shömberg, Messiaen)*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma: 2006, p. 179.

En un artículo que data de 1974⁸⁹¹, Ratzinger expresa su preocupación ante la experimentación musical dentro de la Iglesia que puede obviar el fin para el que se compuso. Así pues, en este artículo diserta sobre el fundamento teológico de la música sacra basándose en las disposiciones de la Constitución sobre la liturgia *Sacrosanctum Concilium* (1965), del Concilio Vaticano II. El Papa es crítico con una parte de la música compuesta en el primer posconcilio, alegando que la liturgia posconciliar suscita pérdida de atención debido a lo banal y a sus pobres pretensiones artísticas⁸⁹².

El Papa Benedicto XVI en lo que al canto gregoriano respecta, hará una defensa del mismo. En la exhortación apostólica *Sacramentum caritatis*, Benedicto XVI expone que el canto gregoriano es el propio de la Iglesia romana y que los fieles deberían ser instruidos para al menos cantar algunas partes⁸⁹³.

El maestro de capilla de la catedral de Granada Juan Alfonso García García (†2016) puede considerarse el compositor del Concilio Vaticano II⁸⁹⁴. Cumplirá lo concerniente al compositor según dicho Concilio:

Los compositores, verdaderamente cristianos, deben sentirse llamados a cultivar la Música sacra y acrecentar su tesoro. Compongan melodías que presenten las características de la verdadera Música sacra y que no sólo puedan ser cantadas por las «scholae cantorum» mayores, sino también estén al alcance de coros más modestos y fomenten la activa participación de toda la asamblea de los fieles.

⁸⁹¹ «Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik», *Gloria Deo- Pax omnibus*, Festschrift zum 100 jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg, Ratisbona 1974, pp. 39-62; *Klesurblatt* 55 (1975), pp. 263-267.

⁸⁹² Blanco Sarto P., *La Teología de Joseph Ratzinger: Una Introducción*, Ediciones Palabra, Madrid: 2011, pp. 41-42.

⁸⁹³ Benedicto XVI, *Sacramentum caritatis: Exhortación apostólica sobre la Eucaristía, fuente y culmen de la vida y la misión de la Iglesia*, Palabra, Madrid: 2007, p. 93.

⁸⁹⁴ Martín Moreno, 2005, p. 850.

Capítulo 4: El repertorio del Canto Llano medido:

4.1 Introducción:

Concepto de Canto llano

*Entre todos los géneros de Música con que el culto divino se sirve y celebra, ninguno hay tan conveniente y devoto como el Canto que instituyó San Gregorio el Magno, que por nombre ordinario llaman Cantollano*⁸⁹⁵.

Por todos es conocido que el término “gregoriano”⁸⁹⁶ proviene de una tradición que se remonta al menos a los tiempos de Juan el Diácono (815-880)⁸⁹⁷. Dicha leyenda atribuye al Papa san Gregorio I (590-604) la compilación y hasta la creación de un antifonario del oficio, o al menos el gradual, incluyendo su texto, melodía y notación destinado a la *Schola cantorum* de Roma. Sin embargo, esta tradición surgió tres siglos después del fallecimiento de dicho Papa y se consolidó en el siglo IX. Hay quien por ello apunta que tal vez sería más correcto denominarlo canto “romano-franco”, dado que surgió en las Galias partiendo del canto “viejo-romano” y del canto “galicano”⁸⁹⁸.

En nuestro país empleamos actualmente el sintagma “canto gregoriano”. No es una acepción del todo justificada, pues alberga objeciones desde los puntos de vista etimológico e histórico. La acepción “franco-romano” tal vez apacigua la inexactitud histórica, pero sigue sin ser satisfactoria⁸⁹⁹. La terminología en ámbito francés y anglosajón opta por volver a emplear “canto llano”, es decir, “plainchant”, mas ello tampoco está exento de polémica pues recupera una concepción que implica una manera de interpretar el canto gregoriano ya científicamente denostada⁹⁰⁰.

4.1.1 Rito hispánico-Rito romano

No nos detendremos en este apartado, dado que cuando se concibieron la catedral y la capilla real de Granada, se hizo bajo el rito romano, como comentamos previamente. Si bien hemos de hacer mención a ello en cuanto concierne al desarrollo evolutivo del repertorio que nos ocupa, como vemos en el caso de los tropos.

⁸⁹⁵ Pedro Cerone, *El Melopeo y su Maestro*, Nápoles, 1613, Lib. III, Cap. I, p. 338. (Juan Carlos Asensio eligió esta cita para dar comienzo a: *El canto gregoriano*, Alianza Música, Madrid: 2003, p. 7).

⁸⁹⁶ Ver también: Gozzi, M., “Il canto fratto: prima classificazione dei fenomeni e primi esiti del progetto RAPHAEL”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 diciembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 7.

⁸⁹⁷ El Papa Juan VIII ordenó entre los años 872-875 a Juan Hymmonides (Juan Diácono) el compendio de una *Vita Gregorii Magni*, que se sumaba a otra escrita por Pablo Warnefrido (Pablo Diácono) en el siglo VIII. (Asensio, J. C., 2003, p. 25).

⁸⁹⁸ González-Barrionuevo, H., *Ritmo e interpretación del canto gregoriano. Estudio musicológico*, Editorial Alpuerto, Madrid: 1998, p. 29.

⁸⁹⁹ McKinnon, J.: «Gregorian Chant», *New Grove*, vol. 10, 2001, p. 374.

⁹⁰⁰ Ruiz Torres, Santiago; *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*, Universidad Complutense de Madrid: 2013, p. 185.

Se suelen utilizar como sinónimos los adjetivos “antiguo-hispano”, “hispano-visigótico”, “mozárabe”, “eugeniano” y “toledano”⁹⁰¹. Llama la atención la insistencia en el empleo del término “canto mozárabe”, que ha sido muy criticado pues resulta equívoco. Denominarlo “mozárabe” es inexacto ya que es un rito establecido antes de la llegada de los árabes (en el 711). El obispo Isidoro de Sevilla (†636) lo evidencia en su *Etymologiae* y en *De ecclesiasticis officiis*.

No se puede saber con exactitud hasta qué punto el llamado “rito hispánico”⁹⁰² tiene algún vínculo con los modelos africanos perdidos, que probablemente tuvieron alguna relación con la tradición litúrgica hispánica, o pudieron tener influencia bizantina temprana, dado que la influencia bizantina ocupaba toda la costa meridional de la Península Ibérica, incluyendo el Algarve, a lo largo de décadas. En cierto sentido, casi todos los ritos tuvieron relación, desarrollándose a través de la transferencia, emulación, hibridación, experimentación y simple invención. En el caso del rito hispánico antiguo, tenemos referencias históricas sobre la composición de música de obispos famosos, que pueden haber viajado muy lejos. En el siglo VII, el rito hispano no era en realidad más periférico que la mayoría de los ritos regionales latinos. Además, estaba muy desarrollado y estable en un territorio extenso, cosa que no puede decirse de las liturgias gallegas. Incluso puede considerarse que gozaba de algún tipo de centralidad europea. El rito hispano se extiende hasta Septimania, bordeando el mediterráneo, más allá de los Pirineos, hasta el río Ródano. Como sugiere Kenneth Levy, se entremezcla con los ritos de la familia galicana (incluida Milán), en un momento en el que el rito de Roma tuvo una influencia limitada, tanto en la península italiana como fuera de ella. La conquista árabe del 711 paralizaría este desarrollo al menos en parte⁹⁰³.

Las fuentes del canto, como parte integrante de la tradición gregoriana, a menudo guardaban algunos de sus rasgos más arcaicos. Se puede considerar que algunos tonos locales que evolucionaron a través de allí fueron aparecieron también en

⁹⁰¹ Decía G. Prado acerca de las confusiones terminológicas: *Cuando se habla del Rito toledano, incurrese de ordinario en un equívoco, confundiendo el visigótico-mozárabe, formado casi enteramente por los Padres Toledanos de la época goda sobre los cimientos de la primitiva liturgia hispano-romana, y el Rito romano-toledano, implantado en el Norte y centro de la Península a fines del siglo XI, una vez suprimido el mozárabe.* (Prado, G., *Historia del rito mozárabe y toledano*, Abadía de Santo Domingo de Silos, Burgos: 1928, p.5). El rito “mozárabe” fue suprimido en el Concilio de Burgos en el año 1080, aunque según nos cuenta un copista del *Antifonario de León*, ya se encontraba previamente en declive. Tras la abolición, el rito quedó confinado en tres parroquias de Toledo, hasta que el Cardenal Cisneros (†1517) iniciara su restauración en la catedral toledana. Pese a que Cisneros no logró su aspiración, dio lugar al Canto Toledano. (Vega García-Ferrer, M. J., 2005, p. 170). En la liturgia seguía gozando de preeminencia el canto gregoriano frente a la polifonía, al menos a lo largo del siglo XVI. Se practicaba fundamentalmente la tradición del canto franco-romano con variantes particulares y nuevas melodías gregorianas compuestas en la península a partir del siglo XII, pero tal vez albergara también alguna melodía hispana en melodías para el canto de la Pasión y en los tonos *lamentationum*, y usualmente en la himnodia. Así pues, el concepto de “canto toledano”, del que hablamos con anterioridad, no debió pues sucumbir ante los anhelos unificadores como el Concilio de Trento. (Ruiz Jiménez, J., 2012, p. 311).

⁹⁰² Debemos tener en cuenta además acontecimientos como la conversión de los visigodos al catolicismo en el año 589, que abrió un periodo de creatividad litúrgica y supuso realizar notables esfuerzos en aras de la unificación, lo que con todo daría lugar al viejo rito hispánico. (Ferreira, M. P., 2016, p. 4).

⁹⁰³ Ferreira, M. P., “Emulation and Hybridisation in Iberia: A Medieval Background”, en *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*, Manuel Pedro Ferreira (ed), Iberian Early Music Studies 2, Edition Reichenberger, Kassel: 2016, pp. 4-5.

el Renacimiento temprano. La adiciones al repertorio estándar de los cantos, que podían reflejar cambios en la espiritualidad, nunca cesaron durante la Edad Media. Particularmente el himnario siempre fue cambiante. La división entre la región aragonesa y catalana y el resto de la península se hizo evidente, por ejemplo, los tipos de tropos empleados eran más predecibles y uniformes que en las zonas noroccidentales y centrales⁹⁰⁴.

La época dorada del canto hispánico, según uno de los prólogos del *Antiphonarium* hispánico de León (ss. X-XI), había abarcado los siglos VI-VIII, pero en la época del momento de la copia del manuscrito afirma que los cantores ya no sabían ni leer bien los neumas hispánicos. Esta denuncia simboliza el empuje de Alejandro II y Gregorio VII por sustituir el viejo rito hispánico. Intervienen también otros factores como la fragmentación de los reinos cristianos del norte peninsular por la presión árabe desde el año 711 y, por otro lado, la notable independencia de la Iglesia nacional. Ello supuso que la adaptación de la nueva liturgia datara de fechas distintas y procediera de manera distinta en cada región⁹⁰⁵.

La canción litúrgica en España está ligada a la aplicación del rito romano en la Península Ibérica. Dos fueron las tradiciones de canto litúrgico que se establecieron a través del estudio y edición crítica de diferentes repertorios. La primera corresponde a los lugares dentro de los límites de la antigua “marcha hispana” o “catalana”, el segundo a los reinos cristianos del norte u “occidental”. Estas dos tradiciones reflejan distintas aptitudes hacia el rito y lo adoptan en momentos diferentes. El “catalán” adopta más temprano el rito franco-romano, en el siglo IX, mientras que el “occidental” lo hará en el siglo XI, tardó más debido a su oposición a la unificación franco-litúrgica. Cuando los escribas comenzaron a copiar los repertorios, las consecuencias de las diferencias se hicieron palpables. En la tradición catalana, la práctica de añadir material no oficial era en un principio admitida de forma pasiva. Después, influenciada por una noción común de *ornato*, lo que muestra un alto grado de asimilación, creatividad e innovación. Paradójicamente, el repertorio de la tradición occidental, siendo mucho más reciente, muestra un perfil más conservador, con la ausencia deliberada de tropos propios en sus manuscritos, testimonio del declive de este género entre los francos durante el siglo XII y la influencia Cluniacense en ese área, o tal vez demuestra la dependencia de las tendencias predominantes en el repertorio en ese momento, también corroborada por la elección de versiones particulares asociadas las regiones del sur de Francia⁹⁰⁶.

Se crearía finalmente un plan de actuación para todo el ámbito peninsular promovido durante el pontificado de Gregorio VII (s. XI). El primer contacto entre un monarca hispano y la Santa Sede tuvo lugar en 1069, cuando Sancho Ramírez viaja a Roma. Hasta el año 1077 no se habla de la corrupción del rito litúrgico de musulmanes y paganos como influencia nociva. A partir de este momento la reforma se aplicaría con mayor ahínco, no obstante el hecho de no diseñar un plan de actuación conjunto para

⁹⁰⁴ *Ídem*, p. 9.

⁹⁰⁵ Tello Ruiz-Pérez, 2006, pp.32-33.

⁹⁰⁶ *Ídem*, p. 24.

toda la extensión del territorio conllevaría ritmos diversos en el proceso de transición.⁹⁰⁷ Gregorio VII con la intención de diluir las resistencias hispánicas envió a la Corte del rey de Castilla León, Alfonso VI, al Cardenal Ricardo, que convocaría el Concilio de Burgos en 1080 y se lograría la abolición de la *lex toledana* y finalmente la unificación litúrgica de los reinos cristianos de España con el resto de la Cristiandad Occidental⁹⁰⁸.

El cambio de liturgia en Castilla, León, Aragón y Navarra planteó problemas Abadías y sedes pasaron a manos de franceses para introducir la regla canónica agustiniana y la benedictina de Cluny. Además, los viejos códices visigóticos estaban obsoletos y se tuvieron que importar rápidamente los repertorios y géneros franco-romanos a través de manuscritos en letra carolina y notación aquitana.

El nuevo canto romano fue impuesto a los francos de manera oficial, pero más que una fricción entre la práctica litúrgica franca y la romana, hubo cierta continuidad con los viejos modos creativos locales. Por ello existen tropos que se remontan hasta el segundo cuarto del siglo IX, momento en que buena parte de los repertorios del ordinario se estaban formando⁹⁰⁹.

Pese a los esfuerzos unificadores, el canto romano no sustituyó plenamente a las viejas liturgias locales en todo el Imperio. Iohannes Hymnonides explicó que cantantes del norte mezclaron sus hábitos propios con el gregoriano (romano). Walafridus Strabus cuenta que también se mezclaron con elementos del canto galicano.

Esto es fundamental para entender los tropos del ordinario de la misa, pues se puede rastrear en ellos remanentes formales y técnicos de antiguas liturgias, exégesis bíblica o la concepción de liturgia y su transmisión⁹¹⁰.

La impronta local se ve con más nitidez en tropos y secuencias. Un ejemplo es el “variation versus” según Levy⁹¹¹. Los tropos del Gloria como *Laudat in excelsis* se adecuan a este perfil⁹¹².

⁹⁰⁷ Zapke, Susana; “Introducción”, en *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Susana Zakpe (ed.), Fundación BBVA, Bilbao: 2007, p. 24.

⁹⁰⁸ Tello Ruiz-Pérez, 2006, pp. 36-37. En la *Crónica de San Juan de la Peña* se incluyó un libro de anales de principios del siglo XII de un cronista anónimo que aseguraba que la *lex romana* fue introducida en el Monasterio de San Juan, el 22 de marzo de 1071, jueves de la segunda semana de Cuaresma, y que desde entonces se acató. Pero ello sólo encuentra mención posterior. (Vones, L., “La sustitución de la liturgia hispana por el rito romano en los reinos de la Península Ibérica”, en *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Susana Zakpe (ed.), Fundación BBVA, Bilbao: 2007, p. 43).

⁹⁰⁹ Tello Ruiz-Pérez, 2006, p. 23.

⁹¹⁰ *Ídem*, pp. 23-24.

⁹¹¹ Concepto creado por Levy referido al uso repetido de un patrón melódico.

⁹¹² Menciona A. Tello otros más: los melismas añadidos al aleluia, a tropos como *Quem cives caelestem*; las prósulas (por su naturaleza melógena; las *sequentiae*, etc.). Pero las adiciones melismáticas no son exclusivamente de procedencia galicana, las encontramos en los Alleluias ambrosianos y en el rito hispánico. (Tello Ruiz-Pérez, A., 2016, p. 27).

Se puede ver el origen local en las similitudes entre las *antiphonae ad praelegendum* y los tropos que introducen el canto del introito, donde la palabra *Hodie* suele marcar el comienzo de composiciones creadas con fórmulas melódicas comunes, o en las trazas de origen bizantino de algunos tropos del Sanctus. Ejemplos: *Christe salus mundi* (himno *Salva festa diez*); *Veni redemptor gentium* (himno *Intende qui regis*)⁹¹³.

Como explica Arturo Tello, sobre si España puede ser considerada una tradición litúrgico musical independiente, la respuesta debería ser no. Sin embargo, esto debe ser explicado, pues no tenemos una única tradición, sino dos con distintas características. Aunque la tradición catalana no es enteramente independiente, puede ser considerada autónoma. La tradición occidental, por otra parte, se mantuvo directamente bajo la influencia franco-cluniacense⁹¹⁴.

4.1.2 Canto Llano; Canto Figurado; Canto de Órgano

Las primeras fuentes de canto litúrgico mensural aparecen a finales del siglo XIII en Francia⁹¹⁵. Varias significaciones se asocian a la palabra “mensural”⁹¹⁶ aplicada a la música, si bien todas guardan relación con el concepto de medida. Grocheo será el primero que relacione la *mesura* como una manera de medir el tiempo⁹¹⁷.

Las hipótesis que ofrecen varios musicólogos modernos difieren entre sí⁹¹⁸. Algunas teorías se basan en conceptos derivados de la notación proporcional tanto antigua como de uso actual, otras se basan en manuscritos *in campo aperto*, algunas escogen datos de escritos musicales medievales, etcétera. Estas propuestas se alejan notoriamente de las interpretaciones más fidedignas del canto gregoriano⁹¹⁹.

Este concepto de “canto llano” es referido por varios teóricos como “música plana”, “canto uniforme”, “canto firme”, “canto común” o incluso “canto inmensurable”⁹²⁰. Es decir, el canto mensural no sería considerado como parte integrante del canto llano⁹²¹. Pese a que conservamos cantorales de canto gregoriano con notación mensural, los teóricos parecen coincidir en que eran excepciones, se

⁹¹³ *Ídem*, p. 28.

⁹¹⁴ *Ídem*, p. 29.

⁹¹⁵ Anglés, H., “Eine Sequenzsammlung mit Mensuralnotation und volkstümlichen Melodien (Paris, B. N. lat. 1343)”, en López-Calo J. (ed.) *Scripta musicologica Hygini Anglés*, vol. 2, edizioni di storia e letteratura, Roma: 1975-1976, pp. 375ss.

⁹¹⁶ Ver también: Baroffio, G., Sodi, M., *Graduale de tempore. Iuxta ritum sacrosanctae romanae ecclesiae*, Editio Princeps (1614), Ed. Giacomo Baroffio-Manlio-Sodi, Librería Editrice Vaticana, Città del Vaticano: 2001, p. VI.

⁹¹⁷ González Valle, J. V., 2006, p. 202.

⁹¹⁸ Por ejemplo, Dom Grégoire Suñol ofrece un resumen de diversas teorías mensuralistas: Suñol, G., *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Desclée, París, Tournai, Roma: 1935, pp. 439-452. (Ver: González-Barrionuevo, H., *Ritmo e interpretación del canto gregoriano. Estudio musicológico*, Editorial Alpuerto, Madrid: 1998, p. 112).

⁹¹⁹ González-Barrionuevo, H., 1998, p. 112.

⁹²⁰ Ver por ejemplo Cerone, P., *El Mellopeo y Maestro*, Nápoles, 1613. (Ver: Ezquerro Esteban A., ed, 2 vols, Barcelona, 2007, p. 289).

⁹²¹ Ver también: Luisi, F., “Introduzione”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 5.

concebía que el mensuralismo fue tomado del canto de órgano por los cantollanistas⁹²². Cerone coincide con ello:

(...) avnque (como dicho es, y somos pa-/ra decir) por ser as figuras diferentes, vsan algunos hazer alguna poca diferencia, dando/ mas tiempo a vn punto que à otro, y menos à vno que á otro: pareciéndoles que las tan-/tas variedades n han sido formadas en balde; no aduertiendo estos Señores, que los/ Cantollanistas las tomaron prestadas del Canto de Organo, solo para comodidad de sus/ canturias, como dixen en fin del Cap. 64 de las Curiosidades à planas 298. Aduiertan/ finalmente que los dichos Hymnos y Credos, no se pueden llamar con razón Cantollano, si no de Organo: iten aduertan que en Cantollano, aunque se nombren los Com-/pases, no se entienden como en Canto de órgano: porque alli se rigen por Modo,/ Tiempo y Prolacion, y aca no ay nada desto⁹²³.

Nassarre explica en su obra *Fragmentos músicos*⁹²⁴, en el capítulo II: “De otras divisiones de la música en particular, è introducción al Canto Llano”:

P. (pregunta) A mas de lo dicho, hazense otras divisiones de la Música?

R. (respuesta) Segun el comun de los Autores, se divide en tres partes: en Armonica, Metrica, ò Mensural y Rithmica.

P. Que se entiende por Musica Armonica?

R. El Canto Llano.

P. Como se difine el Canto Llano?

R. Segun San Bernardo, Canto Llano, es vna firme prolacion de figuras, ò notas, las quales no se pueden aumentar, ni disminuir.

Pero podría decirse que en realidad el canto llano y el canto mensural no son dos realidades diferentes, son dos estilos dentro de un mismo canto, dos estilos dentro del canto llano⁹²⁵.

Como comentamos en otro apartado, autores clásicos latinos como Cicerón, Horacio o Quintiliano y después los primeros tratados teóricos de música mensural, que datan de finales del siglo XIII, como el *Anonymus IV*, J. de Garlandia, Franco de Colonia, J. de Moravia, Jacobus Leodiensis o J. de Muris, mencionan términos relacionados con el ritmo: *mesura, modus, tempus, prolatio*. El ritmo se desarrolla bajo los principios de la cantidad silábica (larga, breve) llamada “métrica” (*numerus-quantitas*), no obstante, esas mismas fuentes se refieren a otra “medida”, la rítmica

⁹²² González Valle, J. V., 2000, p. 16.

⁹²³ Cerone, P., *El melopeo*, Nápoles: 1613, p. 415.

⁹²⁴ Nassarre, Fr. P., *Fragmentos músicos repartidos en quatro tratados en que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto, y Composición*, Vol. I, Facsímil de la Edición de 1700, CSIC, Zaragoza, 1988, p. 3. (Una definición similar podemos encontrar el tratado de Don Gerónimo Romero de Ávila: *Arte de Canto-Llano y Organo ó Prontuario músico* - Madrid: Imprenta de Doña María Martínez Dávila, 1830. La primera edición del tratado es de 1761, impreso en Madrid en el taller de Joaquín Ibarra. El tratado, en la parte segunda, “contiene la práctica del Canto-Llano según se canta en mi Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas”-. Ver: *El canto llano en la catedral de Córdoba. Los Libros Corales de la Misa*, Universidad de Granada, Granada: 2004, p. 94).

⁹²⁵ Rusconi, A., 2005, p. 500.

(*numerus-rhythmus*), que tal vez derive del acento idiomático (silábico)⁹²⁶. Posteriormente autores como Tinctoris en *Diffinitorium Musicae* definirá la *mesura* como la adecuación de las notas en función de la pronunciación, según el modelo tradicional de la teoría mensural⁹²⁷.

Uno de los temas más importantes en la teoría del canto llano a partir del siglo XVI aproximadamente es su mensuralidad y cromatización o “tonalización”. Eran aspectos tratados con anterioridad, que en el siglo XVII encontrarán su consolidación, por parte de los teóricos tanto específicamente de canto llano como de quienes además se ocupan de la polifonía⁹²⁸.

Los teóricos se suelen referir al canto llano mensural en esencia como una sucesión de sonidos de igual valor, sin embargo pronto incluyen el término “compás” y en muchos casos presentan distintas figuras que imitan “el canto de órgano”, o sea, la música mensural de la polifonía. Y es que tiempo atrás determinadas obras litúrgicas se venían interpretando mensuralmente, particularmente himnos, tropos y secuencias⁹²⁹.

El corpus mensural ha sido denominado por los teóricos con nombres diversos: mixto, figurado, mensurable, semifigurado y hasta canto de órgano.

Bermudo en el libro II (XVI-XXV) y en el libro III (XXX-XLI) desarrolla la teoría sobre canto mensural o canto de órgano. En el libro II⁹³⁰ comenta que se llama “canto de órgano” al canto mensural. Muestra el arte del canto de órgano como un conocimiento necesario para los “tañedores” o instrumentistas. Para abogar por una correcta interpretación, Bermudo expone todos los elementos que conforman el canto de la notación mensural. Advierte además que estas novedades en España aún no son conocidas⁹³¹:

*En los seis capítulos siguientes hay muchas cosas que en el canto no se usan en el canto, mayormente en España, las cuales puse para os tiempos venideros, y para los curiosos músicos presentes y para entender muchas dificultades que hay en los libros viejos de canto de órgano y aún en algunos nuevos extranjeros que han venido y vernán*⁹³².

Todos estos calificativos denotan que no fue sencillo el camino hasta lograr el canto mensural ser considerado al menos una categoría autónoma dentro del canto llano. Los teóricos de los siglos XVI al XIX proponen cuatro fases en este periplo, mas como suele ser habitual, no fue lineal. La primera fase comprende entre mediados del siglo XVI hasta principios del siglo XVII.

⁹²⁶ González Valle, J. V., 2007, p. 67.

⁹²⁷ Ver: González Valle, J. V., 2006, p. 202.

⁹²⁸ Robledo, L., 2016, p. 581.

⁹²⁹ *Ídem*, p. 582.

⁹³⁰ Cap. XX, f. XXVv.

⁹³¹ Otaola González, P., *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: del libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*, Edition Reichenberger, Kassel: 2000, p. 172.

⁹³² Bermudo, f. J., *Declaración de Instrumentos*, III, f. XLIXv,

En este comienzo de andadura el canto monódico mensural está integrado como un elemento connatural dentro del canto llano. Su marca distintiva será la manera de llevar el compás.

Según observa Antonio Lovato⁹³³, en el siglo XVI asistimos a una evolución más marcada de la práctica compositiva del canto mensural. En lo sucesivo veremos el nacimiento de un repertorio nuevo, con las características de la música contemporánea. Del canto llano se conserva en la medida de lo posible el aspecto gráfico.

No obstante, esta tendencia no se puede generalizar, junto a entornos más leales a la forma más conservadora convivieron centros que mantuvieron una actitud de acogida de las innovaciones estilísticas⁹³⁴. Incluso veremos la tradición de combinar distintos tipos de cantos, que llevó al siglo XVII a presenciar en una misma ceremonia la coexistencia de varias prácticas musicales como el canto gregoriano, el fabordón y la combinación entre estilo polifónico antiguo y moderno⁹³⁵.

La segunda fase discurre a partir del siglo XVII hasta incluso el siglo XIX. Dada la diferenciación de valores en su ejecución, el canto monódico mensural queda asociado al canto de órgano. Ya empezamos en este momento a escuchar la concepción de “canto figurado”, aunque éste fuera empleado ocasionalmente en el siglo anterior. A partir del siglo XVIII atenderemos a la progresiva consideración del repertorio monódico mensural como una categoría lírica autónoma en el canto llano⁹³⁶. Se irá asumiendo paulatinamente este repertorio como categoría lírica resultante de la hibridación entre el canto llano y el canto de órgano, lo que pudo suscitar el considerarlo “canto mixto”, si bien este último concepto fue menos aceptado que el de “canto figurado”⁹³⁷.

Recordemos que las fuentes de canto llano con rasgos más o menos evidentes de mensuración, el canto no mensural y la polifonía de la época convivieron e incluso se entremezclaron en la liturgia solemne durante siglos. De ahí que encontremos en los libros de canto llano ritmo libre, mensural y semi-mensural⁹³⁸. Incluso hay cantorales ya del siglo XX puntados con notación cuadrada no mensural. Además de ello, el canto mensural se alternaba con las secciones de polifonía en las celebraciones litúrgicas. Incluso recurrían al canto llano para emplearlo como *cantus firmus*, lo que puede ayudar

⁹³³ Lovato, A., “*Cantus binatim* e canto fratto”, en *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi di onore di F. Alberto Gallo*, editado por Giulio Cattin y F. Alberto Gallo, Il Mulino, Bologna: 2002 (*Quaderni di «Musica e Storia»*, 3) pp. 291-309 (actas del seminario homónimo de la fundación *Ugo ed Olga Levi*, Venecia, 2-4 de mayo de 1996). (Ver Ruini, C., 2005, pp. 197-198).

⁹³⁴ Ruini, C., “Esempi di notazione mensurale nei codici liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger di Trento”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 199.

⁹³⁵ Rodríguez, P. L., 2016, p. 112. Con respecto al *stile antico*, es interesante la aportación del rey portugués João IV en 1649 en su *Defensa de la música moderna*. (Rodríguez, P. L., 2016, p. 118).

⁹³⁶ Ver: Marinelli, G. C., *Via retta della voce corale*, Bologna, Monti, 1671, p. 21 y Rusconi, A., 2005, p. 497.

⁹³⁷ Ruiz Torres, S., 2013, pp. 396-401.

⁹³⁸ González Barrionuevo, H., “El canto llano mensural de la Catedral de Sevilla dentro del contexto español”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 281.

a esclarecer la interpretación rítmica de la notación⁹³⁹. Es más, para aprehender bien la polifonía clásica, primero ha de conocerse el canto gregoriano, puesto que ésta asumió la esencia del canto llano⁹⁴⁰.

Finalmente en el siglo XIX la mayoría de los tratadistas se dirigirá a este repertorio como una forma de expresión lírica independiente. Ello llevará a especificar tres categorías de canto: canto llano, canto figurado y canto de órgano⁹⁴¹. Si bien hemos de comentar que en ocasiones este género también se considera integrante del canto llano.

En cualquier caso, la doctrina mensural del canto llano no goza de uniformidad, pues ya en la Edad Media los teóricos advertían de las diferencias en su interpretación, según los maestros y escuelas⁹⁴².

En cuanto su aceptación, hay que investigar los motivos de su surgimiento⁹⁴³. El canto llano empezó a considerarse por muchos tedioso. El canto mensural justifica su aparición por la impaciencia ante el repertorio tradicional en este sentido y por enfatizar la acentuación. El canto mensural presenta un canto monódico, simple, pegadizo y moderno, en tiempos pasados vinculado a himnos y secuencias, cuyo auge se encuentra con la Contrarreforma. La buena acogida del canto mensural no escandalizó en demasía a los autores, si bien muchos no querían que se pensara que venía a sustituir al canto gregoriano. Habrá también autores como Marzio Erculeo⁹⁴⁴, que se opondrán firmemente al canto mensural⁹⁴⁵.

En el siglo XIX volveremos a encontrar opositores. Una circular de Bernardino de Portogruaro en la provincia de Venecia y del Friul que data del 15 de diciembre de 1856 expone que debe excluirse el canto mensural salvo en casos excepcionales, lo que además da a entender que convivieron canto llano y canto mensural⁹⁴⁶:

(...) sia escluso dai nostri cori, come prescrivono le Contituzioni, il canto figurato. No, Padri miei venerabili, non è questo il vero canto ecclesiastico, e, molto meno il canto religioso. Si tollera, qualche volta, nelle solennità il canto fratto: ma l'ordinario nostro canto, dev'essere il canto fermo: canto che nella sua immobilità, sotttraendosi a tutti i capricci

⁹³⁹ *Ídem*, p. 302.

⁹⁴⁰ González Valle, J. V., “Relación música/texto en el canto gregoriano y en la polifonía y el concepto humanista de ritmo musical”, en *Anuario Musical*, 55, 2000, p. 9.

⁹⁴¹ Ruiz Torres, S., 2013, pp. 396-401.

⁹⁴² Lara Lara, F. J., 2004, p. 92.

⁹⁴³ Mencionamos con anterioridad la función pedagógica del canto mensural, como atestigua el ya citado tratado *Il cantore ecclesiastico: facile ed esatta noticia del Canto Fermo* de Giuseppe Frezza dalle Grotte, publicado en 1698, contiene una separata, toda ella en canto mensural, con fines educativos (Gozzi, M., 2005, p. 25). También hemos de recordar la vinculación de su origen con la tradición oral, que mencionamos previamente y que retomaremos después. (Ver: Gozzi, M., 2005, p. 28).

⁹⁴⁴ Erculeo, M., *Lumi primi del Canto Fermo, Ecclesiastico, Gregoriano, Corale ò Piano, cioè stabile e uniforme à tutti gli Ecclesiastici*, Modena, Eredi Cassiani, 1686.

⁹⁴⁵ Rusconi, A., 2005, pp. 504-505.

⁹⁴⁶ Mastroianni, F., “Alcuni manoscritti con canto fratto della Biblioteca della Porziuncola di Assisi”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 212.

dell'immaginazione e alla varietà dei gusti, ci ricorda la immobilità della Chiesa cui serve; canto che, nella sua gravità, lascia luogo alla mente e al cuore, di meditare il senso delle parole; canto che per la sua facilità, non esclude il concorso di nessuno dalla lode di Dio.

En la segunda mitad del siglo XIX nacieron los primeros trabajos de investigación de las diferentes tradiciones litúrgicas de la Iglesia occidental de la Edad Media. Nacieron como respuesta a la necesidad de encontrar un modelo único y definitivo de interpretación del canto gregoriano. “Este objetivo, dirigido desde una particular orientación ideológica, afectó al propio enfoque científico, no ajeno a la impronta del idealismo romántico y a una visión lineal y evolucionista propia de los estudios históricos del siglo XIX”⁹⁴⁷.

Si bien la llamada “escuela de Solesmes” hizo un notable trabajo de investigación, no abogará en favor de la notación mensural, pues la considera ajena al “verdadero” canto gregoriano. Tras unos ensayos en Francia entre los siglos XVII-XVIII, la labor de los monjes de Solesmes supone la culminación de esta reconstrucción del arquetipo del canto gregoriano⁹⁴⁸. Distinguimos en la “escuela de Solesmes” tres momentos: el primero estuvo protagonizado por don Gontier y Dom Pothier. Exponían que la base del ritmo gregoriano se encontraba en una correcta e inteligente⁹⁴⁹ proclamación del texto⁹⁵⁰. Las sílabas conformaban la unidad de la palabra, la unión pertinente de estas últimas daba lugar a la frase y al fraseo. La segunda etapa cuenta con Dom Mocquereau y Dom Gajard. A grandes rasgos podemos decir que Dom Mocquereau tomó como base el ritmo libre de la palabra latina. Su intento de relacionar la métrica y el ritmo a la par que su afán tal vez obsesivo por procurar simplificar la tan tortuosa cuestión rítmica le llevaron a crear esquemas prácticos que probablemente se alejaron de una interpretación objetiva de las fuentes. Finalmente encontramos en una tercera etapa a Dom Cardine y sus discípulos. Muchos investigadores consideran “más templado” a Dom Cardine, quien siguió la línea de Dom Pothier⁹⁵¹.

4.1.3 Con respecto a la Península Ibérica: introducción de la notación cuadrada y de la notación medida

Coincidiendo con el desarrollo de la Escuela de Notre-Dame, la notación cuadrada se fraguó en el siglo XII en París, aunque su uso se generalizará alrededor de un siglo después. El Papa de origen franciscano Nicolás III (†1280) decretó la supresión del rito viejo-romano, lo que supuso un impulso decisivo para esta escritura. Muchos

⁹⁴⁷ Zapke, Susana; “Introducción”, en *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Susana Zakpe (ed.), Fundación BBVA, Bilbao: 2007, p. 26.

⁹⁴⁸ *Ídem*.

⁹⁴⁹ Asimilación, lectura y dicción.

⁹⁵⁰ Vemos que el ritmo de la música se investigó en numerosas ocasiones a partir de términos relacionados con la gramática y la retórica latina. Ello acontecerá hasta la aparición de los primeros tratados de notación mensural. (González Valle, J. V., 2007, p. 62).

⁹⁵¹ González-Barrionuevo, H., 1998, pp. 366-367.

manuscritos corales de la orden franciscana, ya con notación cuadrada, fueron introducidos en Roma. Finalmente, esta notación sería adoptada por la Santa Sede⁹⁵².

A través de la tradición lírica aquitana se extendió el corpus gregoriano por la península ibérica en los siglos XI y XII, coincidiendo con la *receptio* del rito francorromano⁹⁵³.

En muchas localidades de nuestra península encontramos en primera instancia la notación aquitana de puntos, sobre línea o sin ella, y a partir de mediados del siglo XIII vemos notación aquitana de transición, que poco a poco se verá sustituida por la notación cuadrada sobre una línea. Ello no implica que se desconociera la notación cuadrada gregoriana sobre cuatro líneas en la geografía española desde el siglo XIII, particularmente en las principales instituciones catalanas y en las castellanas que estaban en algún grado vinculadas a instituciones foráneas, como la catedral de Toledo. Podemos mencionar como ejemplo el monasterio cisterciense de las Huelgas, afiliado desde finales del año 1199 al monasterio de Cîteaux. Entre su repertorio encontramos tres antifonarios y un gradual con notación cuadrada gregoriana que datan aproximadamente de 1200, que incluyen la copia más antigua del repertorio empleado en los monasterios españoles cistercienses⁹⁵⁴. El primer tratado de teoría escrito en lengua española recibe el título de *Reglas de canto plano*, data de 1410, del autor Fernand Estevan, sacristán de la Capilla de San Clemente de Sevilla⁹⁵⁵.

Varios serían los factores que llevarían a la generalización de la notación cuadrada, sobre todo atendiendo a su practicidad. Los grandes centros eclesiásticos podían valerse de esta notación con más facilidad dado que por sus grandes dimensiones se hacía visible a todo el componente coral⁹⁵⁶.

Notación medida

La notación mensural del canto llano se extendió en territorio español a partir del siglo XVI, sobre todo en el repertorio de los himnos, particularmente en los de tradición hispánica⁹⁵⁷. Existen numerosos ejemplos de cantos con elementos mensurales

⁹⁵² Ruiz Torres, S., *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid: 2013, p. 190.

⁹⁵³ *Ídem*, p. 22.

⁹⁵⁴ Uno de los antifonarios se encuentra en el monasterio burgalés (Ms. VIII). Los otros dos se custodian en el monasterio de Arouca (Portugal), que contaba como abadesa con la infanta Mafalda, hija de Sancho I de Portugal, pues tras concluir su matrimonio con Enrique I de Castilla (en torno a 1216) la infanta pudo permanecer en Las Huelgas un periodo de tiempo e introducir la regla cisterciense en Arouca, lo que debió instar a copiar los antifonarios. El gradual pudo permanecer en Arouca o en el monasterio de Lorvão, cerca de Coimbra, cuya abadesa fue la infanta Teresa, hermana de Mafalda. Finalmente serían custodiados en el Archivo Nacional de Lisboa. (Ver: Gómez Muntané, M. C., *La música medieval en España*, Edition Reichenberger, Kassel: 2001, pp. 42-43).

⁹⁵⁵ Escudero, M^a P., *Fernand Estevan. Reglas de canto plano è de contrapunto è de canto de órgano*, Madrid: 1984.

⁹⁵⁶ Ruiz Torres, S., 2013, p. 190.

⁹⁵⁷ González Barrionuevo, H., 2005, p. 312.

en la tradición española⁹⁵⁸. Cuenta con una gran abundancia de ejemplos de notación mensural con respecto al resto de Europa⁹⁵⁹. No nos detendremos en este apartado en mencionarlos expresamente, algunos serán aludidos en el desarrollo de nuestro trabajo sobre notación.

El tratado de Francón (Franco de Colonia) sistematiza los elementos mensurales presentes en el *Ars Antiqua*⁹⁶⁰. Con respecto a manuales españoles con notación musical, Ismael Fernández de la Cuesta describe un “Manuale chori” de 1539⁹⁶¹ donde encontramos notación mensural, por ejemplo: el *Pange lingua* en notación cuadrada y la misma melodía en notación mensural (f. XLVIII); *Sacris solemniis* en notación cuadrada y la misma melodía en notación mensural (f. XLVIIIv); *Verbum supernum prodiens* al igual que los anteriores, en notación cuadrada y esa misma melodía en notación mensural (f. XLIX). En el f. XLIIv: *Initia ómnium hymnorum, tam dominicalium quam ferialium, quan etiam sanctorum: que secundum ritum quem nunc romana tenet ecclesia dicendi sunt*, destacan los himnos: *Pange lingua gloriosi*, *Sacris solemniis*, *Verbum supernum prodiens* (Corpus Christi, con melodías hispánicas en notación mensural similares a los que transcribe el *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*⁹⁶² 79, 83 y facsímil VII, que coinciden con los que aparecen en notación cuadrada (supra f. XXVII-XXVIII); *Angele Dei spiritus beate* (Ángeles custodios, f. LII en notación mensural); *O quis vederet animam dolore* (Fiesta de los dolores de María, f. LIIv en notación mensural); *En gratulemur hodie. Chori nostri preconium* (San Antonio de Padua, f. LIII en notación mensural); *Te lucis ante terminum* (Completas, f. LXIIv en notación mensural)⁹⁶³.

Hablaremos después más detenidamente de diversos tratados conforme investiguemos la figuración. Cabe añadir ahora que Bartolomé Ramos de Pareja en su *Música práctica*⁹⁶⁴ presenta su exposición sobre la música mensural de su época de una

⁹⁵⁸ En general podemos decir que Los principales centros eclesiásticos no eran ajenos a las innovaciones musicales que tenían lugar en el resto de Europa. La preocupación por la música al servicio del texto también era una cuestión importante fuera de nuestras fronteras. Además, los contactos como el de la música franco-flamenca ya tuvieron lugar incluso antes de la visita de la capilla de Felipe el Hermoso, a principios del siglo XVI. Parece que hubo a la par una evolución de un estilo español de composición que llegará a asimilarse a mediados del siglo XVI con un estilo internacional, ya conformado. Lo ha posibilitado el hecho de que las bases teóricas no son generalmente contradictorias, coinciden en la atención en la relación entre la música y el texto, como comentamos o en el interés por crear una base estructural planificada. No obstante, pese a la influencia externa, que en ocasiones es difícil de discernir, tienen cabida las particularidades y originalidad. (Ruiz Jiménez, J., 2012, p. 314).

⁹⁵⁹ Gozzi, M., 2005, p. 22.

⁹⁶⁰ León Tello, F. J., *Estudios de historia de la teoría musical*, CSIC, Madrid: 1964, p. 134.

⁹⁶¹ Fernández de la Cuesta, I., “A propósito de un «Manuale chori» de 1539”, en *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.*, Vol. I, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pp. 263-274.

⁹⁶² Anglés, H., Subirá, J., *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, II. Impresos*, Barcelona (CSIC), 1949.

⁹⁶³ Fernández de la Cuesta, I., 1990, p. 269.

⁹⁶⁴ Ramos de Pareja, B., *Música práctica*, Bolonia: 1482; ed. Crítica, J. Wolf, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden: 1968.

forma concreta e ilustrativa, según J. V. González⁹⁶⁵ es más clara que la de todos los teóricos de la época, Tinctoris y Gaforius incluidos.

Para concluir anunciamos que la notación mensural siempre ha estado presente en la catedral y en la capilla real de Granada. La expresión “llevar el compás” o “marcar el compás”, que se emplea para el maestro de capilla y la polifonía, aparece en los documentos más antiguos de la catedral de Granada en el contexto del canto llano del coro y del sochantre⁹⁶⁶.

4.1.4 Dificultad en la interpretación del repertorio medido: Tradición oral; Inexactitudes en los manuscritos musicales; Interpretación del ritmo Anunciamos con anterioridad la relación entre la música mensural y la tradición oral.

Explica Susan Boynton que hubo una ingente producción de documentos escritos en la Europa occidental durante el siglo XI⁹⁶⁷. Por esa época los *scriptoria* monásticos en particular, produjeron un creciente número de documentos basados en las fuentes orales y escritas. En el siglo XI, la función archivística sobre géneros textuales pone de manifiesto la proliferación de manuscritos litúrgicos con notación y aumenta la responsabilidad con respecto a la música por parte de los bibliotecarios monásticos. Como ha mostrado Margot Fassler, fue en el siglo XI cuando el *armarius* (bibliotecario), que estaba a cargo de los libros litúrgicos, se hizo cargo de muchas funciones del cantor, si bien este fenómeno no parece estar vinculado a la creciente utilización de los libros de canto. La interacción entre lo escrito y lo oral en los documentos monásticos se manifiesta en los libros de canto, pero aún espera ser investigada. Esta laguna puede ser producto de la historiografía de la notación musical y del canto gregoriano como de la propia naturaleza de los documentos⁹⁶⁸, como ya mencionamos.

Pese a todo, recientemente el papel de escribir en los procesos de unificación y organización durante la alta Edad Media ha tenido un mayor foco de investigación, particularmente con historiadores como los de la escuela de Münster. Describiendo el papel del alfabetismo en el cambio social en la alta Edad Media, Brian Stock aboga por la conexión entre reforma y “comunidades textuales”. En el ámbito de los estudios litúrgicos, Tom Elich ha explorado el papel de los textos litúrgicos en el contexto oral de la liturgia medieval, argumentando que los siglos XII y XIII muestran el establecimiento de un nuevo equilibrio a favor de la alfabetización en la educación litúrgica y práctica. Por supuesto, evidenciado por el incremento de la importancia de la transmisión de los cantos escritos en los siglos XII y XIII, con la producción de numerosos libros litúrgicos, la formación de nuevos órdenes abogando por la

⁹⁶⁵ González Valle, J. V., 2006, p. 227.

⁹⁶⁶ Sobre esta expresión puede verse: Bermudo, fray J., *Declaración de Instrumentos*, Osuna, 1549, libro 1º, cap. 19, *de algunos avisos para los cantantes*. Hay una edición más moderna en facsímil por S. Katsner, Kassel y Basel, 1957. Ver: López-Calo, J., 1963, p. 35.

⁹⁶⁷ Boynton, S., “Orality, Literacy, and the Early Notation of the Office Hymns”, *Journal of the American Musicological Society*, 2003, vol. 56, nº1, p. 100.

⁹⁶⁸ *Ídem*, p. 101.

uniformidad de las prácticas litúrgicas (como los cistercienses y los dominicos), y la consolidación de congregaciones monásticas en órdenes más centralizados (como los cluniacenses). A ello se añade la difusión de la notación con pentagrama, la redacción litúrgica y otros estatutos que muestran una tendencia a un tipo de estandarización o centralización, reflejada en un avanzado y extendido uso de la escritura⁹⁶⁹.

Una de las dificultades a las que nos enfrentamos a la hora de dilucidar la interpretación mensural reside en que la antigua tradición rítmica fue transmitida fundamentalmente de forma oral⁹⁷⁰. Con el concepto de “canto llano” se enfatizará este problema. El otorgar un mismo valor a los sonidos queda plasmado en la concepción de “canto llano” en el siglo XIII. Esta ejecución ecualista sería la tónica general en la interpretación del momento. A ello tenderán pues géneros como tropos, prósulas y secuencias. Más adelante se deberá concretar los valores de duración “incierto” que hasta entonces era habitual en la praxis del canto eclesiástico. La notación cuadrada no transmitiría entonces las peculiaridades agógicas de antaño, y la interpretación coral se dirigiría a una interpretación fundamentalmente silábica e isócrona⁹⁷¹.

Hay que tener en cuenta además que la fijación de la obra por escrito existía, pero no era la meta última de la producción artística, con lo que la tradición oral jugaba un papel fundamental⁹⁷². A ello se suma que la notación neumática gregoriana no refleja con total exactitud la realidad sonora. La gráfica musical aún no había desarrollado su notación en sentido rítmico, por lo que la tradición oral era vital⁹⁷³.

El concepto moderno de género es problemático, por ejemplo vemos que no se adapta al estudio de los tropos. Posteriormente, tanto en música como en poesía, con base firme en la notación, sí se empezó a tomar un camino más aproximado al nuestro en lo que a la concepción de categoría se refiere⁹⁷⁴.

La escritura aún estaba en proceso de ejercitación, por lo que la tradición oral seguía teniendo un papel muy importante⁹⁷⁵. Además, el objetivo de una composición

⁹⁶⁹ *Ídem*, p. 102.

⁹⁷⁰ Como el gradual con notación más temprano que conservamos contiene una tradición melódica relativamente estable, Kenneth Levy ha argumentado que nuestro libro de canto con notación más antiguo descende de una larga línea de manuscritos perdidos. Un punto de vista diferente tiene Leo Treitler, entre otros, sostiene que la oralidad ha conformado las melodías y los manuscritos, y ve la interpretación y la escritura de la música como una recreación estructurada guiada por un sistema de reglas formales. (Boynton, S., 2003, p. 103).

⁹⁷¹ Ruiz Torres, S., 2013, pp. 83-184.

⁹⁷² Tello Ruiz-Pérez, A., 2006, pp. 54-57.

⁹⁷³ González Valle, J. V., “Relación música/texto en el canto gregoriano y en la polifonía y el concepto humanista de ritmo musical”, en *Anuario Musical*, 55, 2000, p. 10.

⁹⁷⁴ Tello Ruiz-Pérez, 2006, pp. 54-57. Ver también: Walter y Ong, S. J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres-Nueva York (1982).

⁹⁷⁵ La tradición oral será más notable aún en casos como el de los predicadores misioneros, quienes no cuentan con un material enteramente escrito. (Ver: Facchin, F., “Un essemplio tardivo di canto fratto? I gesuiti e la musica nelle missioni rurali”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 171-184).

artística no era el lograr una obra conclusa. Ello ocurre por ejemplo con los tropos, de ahí que resulte difícil definirlos bajo parámetros actuales. En los tropos encontramos una amalgama de expresiones estereotipadas y contextualizadas que se yuxtaponen.

Elementos como la necesidad local también serán influyentes. No obstante, en algunos casos sí se procuró seguir algunos modelos particulares a través de la consecución de parámetros artísticos⁹⁷⁶.

Probablemente el canto mensural empezó como una praxis no escrita, particularmente en los himnos⁹⁷⁷. Con respecto a los tropos, puede que los más antiguos no fuesen escritos y se transmitieran de forma oral, como ocurre con cantos derivados de los galicanos o de otros de configuración regional, de los basados en técnicas como las *formulae*. Las fuentes Vro 90⁹⁷⁸ y Mü 14843⁹⁷⁹ lo demuestran, presentan tropos sin notación. El estudio de la gramática y la retórica en el sistema educativo de las escuelas monásticas y catedralicias fueron fundamentales en la escritura de los tropos con notación⁹⁸⁰.

En lo que concierne a los himnos⁹⁸¹, los del Oficio conforman un repertorio particularmente prometedor para la investigación porque sus melodías se mantuvieron bajo la tradición oral más tiempo que el resto de los géneros. La interpretación de los himnos fue introducida por Ambrosio de Milán en el siglo IV, y su lugar en el Oficio monástico fue descrito en las normas del siglo VI de Arles y de Benedicto. Pero sólo a mediados del siglo XI, más de un centenar de años después de la producción de los primeros graduales con notación, había melodías de himnos destacables escritos. Con respecto a los textos de los himnos, sin embargo, tenemos una tradición de abundantes manuscritos que empezó cientos de años antes que los primeros ejemplos con notación.

Muy pocos himnarios de antes del siglo XI contienen notación, e incluso en el siglo XI, la notación de los himnos fue más la excepción que la regla. El formato de la mayoría de las colecciones de himnos antes del 1100 no estaba diseñado para contener notación en absoluto. A veces la notación era añadida después de haber escrito el texto. (Ofreceremos varios ejemplos de ello en Granada).

⁹⁷⁶ Tello Ruiz-Pérez, 2006, p. 54.

⁹⁷⁷ Gozzi, M., 2005, p. 28.

⁹⁷⁸ Verona, Biblioteca Capitolare, MS XC (85), Collectanea with Tropes. Monza or Mantua, ca. 900. (Ver: *Beneventanum Troporum Corpus II. Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy*, A. D. 1000-1250, vol. 2: Gloria in excelsis; Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, Vol. XXII, John Boe (ed.), A-R editions, Madison: 1990, p. 3).

⁹⁷⁹ München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14843, Toul, um 900, nicht neumiert. (Ver: Hostenpenthal, C., *Tropen zum Ordinarium missae in St. Gallen*. Peter Lang (ed.), Viena: 2007, p. 206).

⁹⁸⁰ Tello Ruiz-Pérez, 2006, pp. 28-29.

⁹⁸¹ Las siguientes afirmaciones y ejemplos sobre la tradición oral en los himnos del siglo XI son tomados de Boynton, S., 2003, pp. 103-108.

Los textos de los himnos a menudo fueron escritos en su totalidad, en un formato parecido al de la prosa latina, sin demarcaciones prominentes de versos o estrofas⁹⁸².

Normalmente sólo una parte del repertorio himnódico de un manuscrito tiene notación, sólo dos himnarios anteriores a 1100 contienen notación en todos sus textos: Huesca, Archivo de la Catedral, MS1 y Verona, Biblioteca Capitolare, MS CIX (102).

Comenta ahora un ejemplo con dos himnarios del siglo XII-XIII. En ellos, muy pocos textos presentan la misma melodía. El incremento del número de diferentes melodías en los himnarios debe ser señal del papel creciente jugado por las fuentes escritas en la creación y organización de los repertorios.

El modo de leer y escribir la transmisión debe haber inspirado alguna experimentación con los himnos, como suscita el añadido de las letras en los márgenes del himnario de Einsiedeln, que podría haber funcionado como una regla mnemotécnica. Este himnario tiene además algo inusual, incluye sólo la primera estrofa de cada texto del himno, lo que sugiere que la compilación está más interesada en explorar métodos para recordar melodías que en copiar todo el repertorio himnódico.

También comenta Susan Boynton⁹⁸³ el himnario del siglo XI de Kempten, que contiene letra y neumas, y anotaciones con una gran variedad de sugerencias en los usos.

Con todo, algunas de las diferencias entre la notación temprana y tardía de las fuentes himnódicas sugieren que las melodías se basaban en la tradición oral al menos hasta el siglo XII.

Pero como ya advertíamos, del soporte escrito emana un sinfín de dudas al intentar dilucidar su interpretación. Como veremos, los tratadistas también dejarán en el aire múltiples cuestiones o no serán lo suficientemente clarificadores.

Los teóricos sólo exponen los temas que creen necesarios o que suscitan innovación, los demás se dan por supuestos y remiten a la tradición oral⁹⁸⁴. El repertorio se transmitía fundamentalmente mediante una cadena de transmisión oral entre el maestro y el discípulo: *magister-primicerius y puer-cantor*⁹⁸⁵.

El desarrollo de la teoría mensural ocupó aproximadamente un siglo, desde finales del siglo XIII hasta principios del siglo XV. Los tratados musicales anteriores al siglo XV e incluso a comienzos de dicha centuria, resultan un tanto tediosos. Otro de los motivos, además de los apuntados, es el hecho de que las fuentes teórico-musicales

⁹⁸² No obstante cabe advertir que la distinción entre himnos como “textos” y otros géneros como “cantos” no fue siempre sistemática. (Boynton, S., 2003, p. 104).

⁹⁸³ Boynton, S., 2003, p. 107.

⁹⁸⁴ Lara Lara, F. J., 2004, p. 332.

⁹⁸⁵ Baroffio, G., *Graduale de tempore. Iuxta ritum sacrosanctae romanae ecclesiae*, Editio Princeps (1614), Ed. Giacomo Baroffio-Manlio-Sodi, Librería Editrice Vaticana, Città del Vaticano: 2001, p. XV.

conocidas son atribuciones o compilaciones, no textos originales sino su transmisión posterior. Con ello, la fecha de la redacción de las fuentes primigenias suele ser sólo aproximada. Todo ello puede suponer problemas de interpretación a la hora de ser estudiados. Ello no ocurre con las fuentes manuscritas de música práctica, que suelen ser coetáneas a los compositores. A partir del siglo XV, en este sentido será algo más fácil acceder al pensamiento original de los teóricos gracias a las fuentes manuscritas, normalmente fechadas, y a los impresos o incunables contemporáneas⁹⁸⁶.

En cualquier caso, como advierte H. González-Barrionuevo, olvidamos que quienes crearon e interpretaron el repertorio gregoriano no se propusieron fijar estas cuestiones al nivel musicológico en que lo haríamos hoy. Si hubieran imaginado que siglos después surgiría esta necesidad (...) *nos hubieran dejado verdaderos tratados sobre el ritmo, la modalidad y otros tantos temas que nos preocupan hoy a nosotros*⁹⁸⁷.

Inexactitudes en los manuscritos musicales

Como ya afirmamos, el manuscrito no revela por sí mismo cómo ha de interpretarse la notación que alberga. Además de depender de la tradición oral, hay que añadir en muchas ocasiones la inexactitud del propio material litúrgico⁹⁸⁸. A veces incluso coexisten distintos principios notacionales en un mismo libro. Nicolas Bell afirma que no ha sido capaz de encontrar una razón convincente para esta discrepancia notacional⁹⁸⁹.

Atendamos en primer lugar a los copistas. En muchas ocasiones quedan manifiestas en los manuscritos las manos de varios copistas. Por ejemplo Lorenzo Pongiluppi, en su investigación sobre el repertorio del monasterio benedictino de Módena, destaca que hubo un importante número de copistas que intervinieron en la redacción⁹⁹⁰. También ocurre en el *Manuscrito 37^a (hinnarios del s. XVI)*, de los trece cantorales pertenecientes a los conocidos como *libretos*, escritos en notación mensural, se advierte que la notación fue realizada por manos distintas. Por ejemplo, los folios 78-82 que portan los himnos a Santa Teresa son posteriores, pues la escritura de la notación es de mayor formato y la tinta tiene trazas marrones, en comparación con los folios anteriores donde la tinta es negra y el tamaño menor⁹⁹¹.

También destaca que no siempre los copistas eran versados en la materia⁹⁹², como advierte Giampaolo Mele, quien llama la atención en su investigación sobre

⁹⁸⁶ González Valle, J. V., 2006, pp. 226-227.

⁹⁸⁷ González-Barrionuevo, H., 1998, p. 113.

⁹⁸⁸ Baroffio, G.; Ju Kim, E., 2005, p. 87.

⁹⁸⁹ Bell, N., "Between mensural and non-mensural notation in sequences in the fourteenth century", en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 356.

⁹⁹⁰ Pongiluppi, L., "Canto fratto nei codici del monastero benedettino di San Pietro di Modena: aspetti della notazione", en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 123.

⁹⁹¹ González Barrionuevo, H., 2005, p. 285.

⁹⁹² Ver también: Prensa Villegas, L., "El códice: un mundo de sabiduría en manos del copista", en *VIII jornadas de Canto Gregoriano. Canto Gregoriano en Aragón: de códices e iglesias medievales, y de los*

cambios dramáticos de clave, evidencias de una relación arbitraria de la música con el texto, e incluso errores en el propio texto⁹⁹³. Nicolas Bell habla sobre la ignorancia del escriba en cuanto a notación rítmica, lo que imposibilita una interpretación literal de los símbolos:

The scribe was clearly not well versed in the techniques of rhythmic notation: descending tails for virgae (or longae) are often omitted, and not written clearly when they are present, as are ascending tails for ligatures cum opposita proprietate. There is thus a large degree of alteration in the musical repetitions. Furthermore, he writes a custos at the end of each line, leading to the next one, even in the case of the five sequences with polyphonic Amens written in score, where the following line is to be sung simultaneously. It is therefore impossible to provide an accurate transcription, based on a literal interpretation of the symbols⁹⁹⁴.

En muchas ocasiones, la notación mensural es un añadido posterior en el manuscrito. Podemos encontrar por ejemplo interpolaciones semiográficas mensurales en el canto llano, sin verdadero criterio musical. Ello ocurre por ejemplo en el credo sardo (alrededor del siglo XVIII) estudiado por Giampaolo Mele⁹⁹⁵. No obstante, las incongruencias aparecen también en piezas por entero mensurales.

Existen muchos ejemplos similares al que vamos a mostrar en los archivos de la Biblioteca Nacional de España. En el caso que proponemos vemos que se sustituye la música del versículo del Aleluya *Omnes gentes* simplemente pegando un trozo de pergamino con la melodía nueva⁹⁹⁶:

hombres que los vivificaron y las habitaron, Institución Fernando el Católico, CSIC, Zaragoza: 10-16 de noviembre de 2003, pp. 11-12.

⁹⁹³ Mele, G., 2005, p. 224.

⁹⁹⁴ Bell, N., 2005, p. 356.

⁹⁹⁵ Mele, G., “Due Credo inediti, Sardo e Maltés, in una fonte con canto fratto del secolo XVIII”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 221-223.

⁹⁹⁶ García, R. L., “Libro de Coro: un documento musical”, en *Cantoriales. Libros de música litúrgica en la BNE. Catálogo de la exposición del 19 de septiembre de 2014 al 18 de enero de 2015*, Primusic, Madrid: 2014, pp. 70-71.

Fig. 2



MPCANT/64 f. 64v - 65r



MPCANT/64 f. 65r (detalle)

70 Raúl Luis García

Se dan con mayor frecuencia procedimientos como el aprovechamiento de los márgenes o el raspado del pergamino para insertar los añadidos⁹⁹⁷. Por ejemplo, en el himnario que data del siglo XIV procedente del convento mallorquín de Santa

⁹⁹⁷ *Ídem*, p. 71.

Magdalena⁹⁹⁸ se percibe que copistas posteriores rasparon y corrigieron la arcaizante notación original sobre dos líneas, correcciones en ocasiones con carácter mensural⁹⁹⁹.

En los Libros Corales, tanto de la catedral de Granada como de la Capilla Real, encontramos ese proceder. Aquí mostramos como ejemplo el Libro Coral 17 de la Capilla Real, donde aparece notación mensural blanca en los márgenes en varios folios (ff. 48r, 48v, 50v, 52v):



Existen también numerosos errores de catalogación que dificultan la investigación de las fuentes. Por ejemplo, el *Palatino 210*¹⁰⁰⁰ se expuso en la muestra

⁹⁹⁸ Palma, Arxiu Capitular, (Música) SMV 62.

⁹⁹⁹ Bernardó, M., 2005, p. 243.

¹⁰⁰⁰ Es un códice de origen dominicano que data del año 1325 aproximadamente.

Códices devocionales y litúrgicos de la Biblioteca Palatina en el año 2001, vieron que fue considerado como “Antifonario”, cuando en realidad se trata de un “Procesional-secuenciario”, con un Credo mensural que no es mencionado en la descripción¹⁰⁰¹.

Errores de catalogación también están presentes en los propios manuscritos. A la hora de aplicar los signos de mensuración como los compases, vemos que los manuscritos presentan en muchas ocasiones graves errores e incongruencias¹⁰⁰². También aparecen rúbricas equivocadas o sobre todo comprobamos que la *tabula* no es del todo fiable. A ello se añaden piezas inconclusas. Por ejemplo, en el Libro Coral 16 de la Capilla Real de Granada, en el *verso* del primer folio (que dada la numeración entendemos que debería ser el folio 0v) aparece el himno *Te lucis ante terminum* interrumpido. El *custos* queda en el último pentagrama señalando una continuación que no aparece en el siguiente, faltando al menos dos compases¹⁰⁰³.

También resultan confusas las numeraciones, en ocasiones se simultanean varias o son añadidos posteriores que no coinciden con la *Tabula* o que dejan sin numeración el primer folio. Ejemplo de ello es el citado Libro Coral 16 de la Capilla Real, cuya numeración parece ser un añadido posterior.

Hagamos también mención de las fuentes impresas. Como venimos diciendo, a menudo los signos mensurales muestran claras incongruencias. También es frecuente la existencia de fuentes impresas en los siglos XVI-XVIII en las que manos posteriores han incluido nuevas indicaciones para intentar adaptar estas fuentes más antiguas a la realidad musical en proceso de evolución¹⁰⁰⁴.

Problemática en torno al latín

Sobre los abusos concernientes a la pronunciación del latín en el canto de los himnos, Erasmo de Rotterdam en su tratado de 1528 *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione dialogus* sobre pronunciación latina y griega, expresa:

*Non dubito tamen, qui Ambrosius suos himnos obseruat isyllabarum, donec crassior litterarum inscitia et inconditus vocum tumultus compulit ad hanc inaequalem aequalitem confugere*¹⁰⁰⁵.

Francisco Tovar, en su *Libro de música práctica* (Barcelona: 1510), escribe en castellano en deferencia a los músicos que no comprendían bien el latín. Su tratado se vincula básicamente a la práctica musical¹⁰⁰⁶.

¹⁰⁰¹ Baroffio, G.; Ju Kim, E., 2005, p. 87.

¹⁰⁰² Bernardó, M., 1993, p. 2345.

¹⁰⁰³ Estas incidencias quedan señaladas en las transcripciones presentadas.

¹⁰⁰⁴ Bernardó, M., 2005, p. 248.

¹⁰⁰⁵ “Pero en mi opinión, Ambrosio debió ordenar sus himnos para ser cantados con estricta observancia de las diferencias de las sílabas, y no dudo que así era como se cantaban hasta que la generalización de la ignorancia y el caos resultante en la pronunciación de las vocales llevó a la situación actual en la que todas reciben e mismo tratamiento”. (Traducido por M. Bernardó: Bernardo, M., 2005, p. 258).

¹⁰⁰⁶ González Valle, J. V., 2006, p. 238.

Ya comentamos previamente esta carencia en la exactitud de la interpretación del latín por parte de los músicos. Recordemos que citamos el *Edicto arzobispal conteniendo la visita del Arzobispo D. Gaspar de Avalos a Cabildo e Iglesia de Granada*¹⁰⁰⁷, donde llamaba la atención sobre ello. Sin embargo, no sólo los cantores presentaban este problema. Fue sorprendente encontrar varios errores en el texto de los Libros Corales. Sabemos que había la posibilidad de que los escritores de libros en la catedral no fueran versados en latín. Parece ser el caso de Alonso de Gudiel (1547-1565) según consta en el cabildo del martes 22 de agosto del año 1553. Se especifica que fue menester revisar las escrituras del salterio como consecuencia de las faltas ortográficas que presentaba el texto en latín¹⁰⁰⁸:

El dicho día, se trato que avía necesidad que se vies la escriptura del salterio que agora se escribe porque dis avía algunos ierros en la ortografía a causa de no ser latino el escriptor y ansia el mismo ver el pergamino que se a comprado y lo que esta escripto y lo que resta y tomar cuenta ello y que era justo se viesen muestras de los escritores que ay en esta ciudad para que vistas por el cabildo se escoja el que mas conviniere a la iglesia y que Gudiel cese lo que escribe hasta puesto se be y asé mismo la iluminación y los precios a que se a de pagar y que un todo entienda el señor dolor Toro y tome la cuenta del pergamino y be y enmiende la ortografía y para todo ello se junte con Dueñas, capellán, que a entendido en este negocio de escriptura muchos años.

Aparte de los errores textuales, ya de por sí la adecuación de la melodía al texto no es sencilla. En nuestra labor de transcripción hemos podido comprobar que no suele ser evidente la relación entre el texto y la melodía, en particular con los himnos. En muchos de nuestros himnos hemos tenido que “subsanan” este problema. En algunas ocasiones, el hecho de que las sílabas no encajen visualmente con la notación debida de modo que permita su mejor legibilidad se debe simplemente a razones logísticas, de espacio. Mas en otras muchas parece que no existe mucho esmero en compaginar ambas cosas o que definitivamente se debe a lo complicado de su adecuación.

Ello puede deberse al lugar subordinado que ocupa el himno dentro de la liturgia y a su cierto origen “popular”. Ello explicaría la relación de muchas melodías entre sí, el intercambio de incisos melódicos y las muchas repeticiones. También puede deberse a que el auge de la poesía litúrgica no va acompañado de la misma capacidad creativa a nivel melódico. Por esto se adjudican las músicas atribuidas a compositores prestigiosos a los nuevos textos¹⁰⁰⁹.

Dificultad en la interpretación del ritmo

A partir de la práctica polifónica, el canto gregoriano tiende a ser interpretado de una manera más lenta, especialmente al convertirse en el tenor (*tenere*, mantener) de las obras polifónicas. Irá siendo despojado de fluidez y del ritmo que le marcaba el texto

¹⁰⁰⁷ Archivo Catedral de Granada, lib. 16, fol. 2r-3v. Folio. Papel. Letra humanística.

¹⁰⁰⁸ Álvarez Castillo, M^a. A., 2005, p. 891.

¹⁰⁰⁹ Gutiérrez, C. J., 2004, p. 824.

litúrgico¹⁰¹⁰. Probablemente a los cantores y músicos de la Baja Edad Media y del Renacimiento el canto gregoriano les sugería pesadez y uniformidad. Esta ralentización en la interpretación conllevará encontrar notas repercutidas al unísono que se reducen en número, la supresión de algunos melismas largos, etcétera. Esta visión difiere enormemente de lo que debió ser para sus creadores y copistas, para quienes este canto gozaba de multitud de matices rítmicos y expresivos, donde el sentido del texto guiaba la estética¹⁰¹¹.

Como mencionamos anteriormente, la doctrina mensural del canto llano no es uniforme. A través de la monodia litúrgica mensural podemos percibir una disparidad de procedimientos en la notación mensural¹⁰¹². Ello pone de relieve las diversas etapas sucesivas en el proceso de adaptación del texto y la música, o tal vez derive de propósitos musicales distintos. En cualquier caso, coexisten diferentes maneras de anotar, y tal vez incluso de cantar, los himnos de forma medida.

Ello puede responder a varios factores: tal vez los primeros copistas que hacen la tarea de transcribir himnos mensurales sólo procuran hacerlo con la notación más avanzada que conocen. Existen manuscritos antiguos que ya procuraban escribir los himnos de forma mensural, pero de manera poco elaborada. El *Cantonale Sancti Ieronimi* presenta en muchos de sus himnos una notación sin duda mensural, que incluso en algunos casos con recursos propios del *Ars nova*. Ello nos permite ver una continuidad entre lo que debió ser una antigua práctica del canto medido de los himnos (cuya medida no se anotó) y su aceptación definitiva en el siglo XVI como rasgo característico de la tradición himnódica hispánica, costumbre que se extendería a los siglos XVII y XVIII¹⁰¹³.

Ya teóricos medievales advirtieron sobre las importantes diferencias en la interpretación dependiendo de maestros y escuelas¹⁰¹⁴. Ciertamente es que la interpretación de los signos de medida del canto son difíciles de interpretar. Ello queda demostrado con

¹⁰¹⁰ Aunque se revalorizará en el siglo XVII, como expone Nasarre. (Ver: *El canto llano en la catedral de Córdoba. Los Libros Corales de la Misa*, Universidad de Granada, Granada: 2004. P. 91).

¹⁰¹¹ Lara Lara, F. J., “Los teóricos españoles y la interpretación medida del canto llano”, *Separata de Nasarre, XX*, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Diputación de Zaragoza: 2004, p. 103.

¹⁰¹² Sobre la interpretación del canto mensural, ver: Bernoulli, E., *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen*, Leipzig, 1898; Gastoué, A., “Comment on chantait le Credo en certaines églises au XV^e siècle”, en *Revue du chant grégorien* 36 (1932), pp. 48-49; Stäblein, B., “Die Tegernseer mensurale Choralchrift aus dem 15. Jahrhundert: Etwas greifbares zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie”, en *Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Utrecht, 1952, pp. 377-383; *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance, Lfg 4, Leipzig, 1975, pp. 68-70, 76-177 y 208-211; More, M. Th., “The Performance of plainsong in the Later Middle Ages and the sixteenth Century”, en *Proceedings of the Royal Musical Association* 92 (1965-1966), p. 121-134; Ziino, A., “Due sequenze del XIII secolo in notazione mensurale”, en *Letterature Comparate, Problemi e Metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, 1981, pp. 1075-1105; Sherr, R., “The performance of chant in the Renaissance and its interactions with polyphony”, en Kelly, Th. F. (ed.), *Plainsong in the Age of Polyphony*, Cambridge, 1992, pp. 178-08. (Bibliografía recomendada por Bernardó, M., 1993, p. 2344).

¹⁰¹³ Bernardó, M., 1993, p. 2343-2344.

¹⁰¹⁴ Lara Lara, F. J., *El canto llano... (op.cit.)*, 2004, p. 91.

las diferentes transcripciones de un mismo signo en las ediciones modernas¹⁰¹⁵. Además, No siempre y no en todas partes la práctica ha mantenido el mismo valor para las notas¹⁰¹⁶.

El ritmo del canto llano está más ligado a la tradición oral, es decir, a la práctica, que a los teóricos de la notación. Los teóricos medievales estudian con esmero cuestiones relacionadas con el sistema musical gregoriano, sin embargo apenas tratan el ritmo. Como excepción encontramos el tratado anónimo, atribuido en ocasiones a Simon Tunstede, cuyo título reza: *Quattuor principalia musicae*, fechado en torno a 1380. Sobre la interpretación del canto llano comenta fundamentalmente tres cuestiones: todas las notas se han de “pronunciar” igualmente, de manera uniforme; existen distintos tiempos según se trate de salmodia o del “canto llano”, dependiendo del grado de festividad: feria, fiesta o fiesta doble; todo canto llano debe “pronunciarse” en modo quinto o sexto (con *longas* o *breves*) pues todas las notas son iguales¹⁰¹⁷.

En la teoría musical, no se incide mucho en las cuestiones rítmicas. Por otra parte, si bien la distinción entre músico teórico y músico práctico no es nueva, en la segunda mitad del siglo XVI la teoría del arte en general experimentará una modificación de su carácter tradicional. Encontramos ahora tratadistas que eran eruditos humanistas y clérigos; trabajaban en cancillerías y bibliotecas o eran dignatarios eclesiásticos pero no practicaban el arte que teorizaban. Su punto de vista era el del espectador o del crítico¹⁰¹⁸.

Otro factor es la propia naturaleza de algunos tratados. Por ejemplo, en el siglo XVII en España, la teoría musical se desarrolla en dos tipos principales de tratados: el gran tratado de carácter enciclopédico y el tratado de pequeñas dimensiones. Este último es de carácter eminentemente práctico, está destinado a resolver problemas musicales concretos de forma inmediata¹⁰¹⁹.

Nuestros teóricos en los siglos XVI y XVII son poco específicos sobre las cuestiones rítmicas del canto gregoriano, hecho que acontece también en otros países de nuestro entorno cultural. Por ejemplo, Juan Bermudo (siglo XVI) y Andrés Lorente (siglo XVII) no estudian expresamente el ritmo salvo para mencionar que a pesar de existir distintas figuras, son de igual valor¹⁰²⁰:

La tercera señal es los puntos: los quales inventa-/ron para subir y abaxar en el canto. Aunque con/ diuersas figuras en canto llano sean señalados:/ todos tienen un mesmo valor, excepto el que tiene/ dos plicas que vale dos compases. Plica llamo/ un rasgo que descende del punto. Vnas vezes esta/

¹⁰¹⁵ Otaola González, P., 2000, p. 172.

¹⁰¹⁶ Gozzi, M., 2005, p. 27.

¹⁰¹⁷ Lara Lara, F. J., *El canto llano...* (op.cit.), 2004, pp. 330-331.

¹⁰¹⁸ Barasch, M., *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial, 2006, p. 169.

¹⁰¹⁹ Sanhuesa Fonseca, M., *Artes del Canto Llano en las Órdenes Religiosas del siglo XVIII*, en “Ilu. Revista de las Ciencias de las Religiones, nº4, Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, Madrid: 1999, p. 257.

¹⁰²⁰ González Valle, J. V., 2000, p. 14.

la plica a la mano derecha, y otras a la izquierda/ del punto: pero siempre descende en canto lla-/no¹⁰²¹.

De forma excepcional, Cerone de Bérghamo se preocuparía más explícitamente del ritmo. Intenta armonizar el anterior concepto humanista con la práctica tradicional. Retoma la idea de igualdad de interpretación de las diversas figuras y ofrece seguidamente, como vamos a ver a continuación, una teoría rítmica¹⁰²²:

Adviertan pues primeramente, que esta nota triangulada pronunciamos/ mas apressuradamente que ninguna de las otras, como si le diéramos en Canto/ de Órgano el valor de medio compas y sirve para el tiempo que se ha de/ dar à la sylaba breue. Esta quadrada y sin plica entonaremos mas larga, y al doblado/ de la passada; dándole el valor de vn compas: la qual seruira para el valor de las/ notas ò syllabas ordinarias, que caminan por las cuerdas del tono. Mas a esta otra/ quadrada y con plica, le daremos como el valor de vn compas y medio, y seruira pa-/ra la sylaba precedente à la sylaba breue, a do quiera que sea. Iten para la terminacion/ del semipunto: y para la baxada del punto entero, y para su penúltima sylaba./ A esta otra nota doblada y sin plica, entonaremos mas larga, atribuyendole co-/mo el valor de dos compases, pero dividiendolos casi dos partes con la vocal/ de la sylaba que tuviere escrita de baxo, y de modo como si en la vocal (que es vna)/ fuera escrita duplicadamente, como si Doominus pro Dominus; peerfrui pro perfrui, etc./ pero hace de hazer con mucha gracia, y de manera que no desdiga, sonando mal al/ oydo. Finalmente con esta manera de nota encontramos la sylaba con voz mas/ llena y mas sonora, tiniendola mas larga que las otras, como si del valor de/ dos compases enteros¹⁰²³.

Assi como para saber escriuir es menester saber leer muy bien, assi para saber/ cantar con buena y perfeta orden la letra, es menester cantar bien la sol fa:/ y no se puede cantar totalmente bien, si no se sabe lo que se ha de detener/ en algunos puntos, y apresurarse en otros; y para esto segun algunos ay nue-/ve diferencias de puntos en figura, y son estos: Punto alphado, punto ligado, punto/ de ligadura, punto doblado, breue, semibreue, semibreue alphado y semibreue atado,/ los quales en sustancia son solamente tres diferencias; es à saber, Alphados,/ Quadrados, y Triangulares¹⁰²⁴.

F. J. Lara Lara en su tesis¹⁰²⁵ investiga lo expuesto por distintos teóricos, como Pietro Cerone¹⁰²⁶, Don Gerónimo Romero de Ávila¹⁰²⁷, Ignacio Ramoneda¹⁰²⁸, Daniel

¹⁰²¹ Bermudo, J., *Declaración de instrumentos musicales*, Ossuna, 1555, f. XXIr.

¹⁰²² González Valle, J. V., 2000, pp. 14-15.

¹⁰²³ Cerone, P., *El melopeo*, Nápoles: 1613, p. 377.

¹⁰²⁴ *Ídem*, p. 412.

¹⁰²⁵ Lara, Lara, F. J., 2004, pp. 91-110. Ver también: “Los teóricos españoles y la interpretación medida del canto llano”, *Separata de Nasarre, XX*, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Diputación de Zaragoza: 2004.

Travería¹⁰²⁹, Guillermo de Puig o de Podio¹⁰³⁰, Domingo Marcos Durán¹⁰³¹, Alonso Spañón¹⁰³², Nassarre¹⁰³³, Jorge Gozmán¹⁰³⁴, Antonio Martín y Coll¹⁰³⁵, Bernardo Comes y Puig¹⁰³⁶ o Nicolás Pascual Roig¹⁰³⁷. De su estudio concluye que se emplean figuras distintas pero está especificado el valor de cada figura. Aunque estos teóricos mencionen más figuras, probablemente porque están habituados manejar el canto de órgano, se reducen a tres: alfados, cuadrados y triangulados. Me limito en este caso a escribir aquí la continuación de sus conclusiones de manera literal:

«Máxima y longa, reciben “sílabas largas”; lo mismo que las figuras con plica que sirvieron para las vocales acentuadas pero que ya no se utilizan (*tocus*, *uncus*, *punctum con dos plicas*) y que en realidad “adornan la nota”. Por el otro lado el *tocus* y el *uncus* se suelen escribir cuando hay “diptongo (G. Podio) y según D. M. Durán el diptongo se expresa mediante un punto, porque es una sola sílaba. Es lo que hoy conocemos como “licuescencia”.

Los teóricos, en definitiva, no hacen más que seguir la tradición reflejada en la escritura del canto gregoriano que se remonta al siglo IX con la notación neumática y que seguirá después utilizando las mismas figuras pero con escritura cuadrada. Lo que parece que quieren establecer, en medio de tanta diversidad de figuras, es una unidad clara: que todas las figuras valgan igual, sea cual sea su forma, especialmente en el canto llano propiamente dicho, es decir, el de los introitos, graduales, ofertorios, antifonas, etc»¹⁰³⁸.

¹⁰²⁶ Cerone, P., *El Mellopeo y Maestro*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. (Las notas a pie de página que indican las señas de estos tratados están tomadas directamente de la citada tesis de F. J. Lara Lara).

¹⁰²⁷ Romero de Ávila, D. J., *Arte de Canto-Llano y Organo ó Prontuario músico*, Madrid: Imprenta de doña María Martínez Dávila, 1830. La primera edición del tratado es de 1761, impreso en Madrid en el taller de Joaquín Ibarra.

¹⁰²⁸ Ramoneda, Fr. I., *Arte de canto llano*, Madrid: Francisco Martínez Dávila, 1778, compendiado en el Monasterio de el Escorial y publicado en Madrid en 1827. Ed. Facsímil, Valencia: Librerías “París-Valencia”, 1993.

¹⁰²⁹ Travería, D., *Ensayo gregoriano, o estudio practico del canto llano y figurado*, Madrid, 1793, por la Vda. De Don Joachin Ybarra. B.N.M./M.2147.

¹⁰³⁰ De Puig, G., *Ars musicorum o Comentariorum Musices*, 1495. Edición facsímil de Caros Romero de Lecea en “Viejos libros de música”, nº4, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976.

¹⁰³¹ Durán, M. *Comento sobre Lux Bella*, 1498. Edición facsímil en “Viejos libros e música”, nº2, Madrid: Joyas bibliográficas, 1976. Véase también la edición de M^a José Vega, Álvaro Zaldívar y Pilar Barrios: Domingo Marcos Durán, *Comento sobre Lux Bella*, op. cit., p. 132.

¹⁰³² Spañón, A., Ca. 1504, *Introducción de canto llano*, ed. facs. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.

¹⁰³³ Nassarre Fr. P., *Escuela música según la práctica moderna*, ed. facs., Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza e Inst. “Fernando el Católico”, 1980.

¹⁰³⁴ Gozmán, J., 1709, *Curiosidades del Cantollano, sacada de las obras del Reverendo Don Pedro Cerone de Bérghamo*.

¹⁰³⁵ Martín y Coll, A., *Arte del Canto Llano, y breve resumen de sus principales reglas*, 1714.

¹⁰³⁶ Comes y Puig, B., *Fragmentos músicos, caudalosa fuente gregoriana n el arte de canto llano*, Barcelona: Herederos de Juan Pablo y María Martí, 1739.

¹⁰³⁷ Pascual Roig, N., *Explicación de la teórica y práctica del Canto-Llano y figurado, ordenada por el padre fray Nicolás Pascual Roig*, Madrid: Taller de Joaquín Ibarra, 1778.

¹⁰³⁸ Lara Lara, F. J., 2004, p. 101.

4. 2 Notación. *Il canto fratto*

Escritura y notación de los Libros Corales. Relación con *Il canto fratto*.

El repertorio que nos ocupa, de la Capilla Real data de los siglos XVI-XVIII, los de la Catedral hasta el XIX, y en ambos casos los más primitivos son de la primera mitad del siglo XVI.

En su mayoría presentan escritura gótica, con algunas abreviaturas (muchas de ellas debido al ahorro de espacio) que no son difíciles de resolver.



Las claves son las que tradicionalmente presenta el Canto Llano: de Do

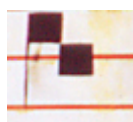


y de Fa como en casi la totalidad de las distintas líneas¹⁰³⁹, pero sin recurrir a las líneas adicionales. Por otra parte, destacamos que en todos los Libros Corales se emplea el pentagrama en lugar del tetragrama. La clave de Fa también se presenta, aunque en menos ocasiones, como un punctum plicado a ambos lados y dos puntos romboides.

Con respecto a la escritura del texto latino, además de lo mencionado acerca de las abreviaturas podemos advertir la existencia de algunas palabras latinas escritas de forma incorrecta, algo habitual en los manuscritos de notación aquitana sin que ello tenga mayora importancia en muchos casos, pues suele ocurrir que responde a escribir tal y como se pronuncia con el fin de facilitar su interpretación, si bien ello será menos frecuente a partir del siglo XVII¹⁰⁴⁰. En nuestras transcripciones haremos alusiones a algunas de estas “incorrecciones”.

La notación que presentan nuestros Libros Corales denota que no ha habido grandes cambios al respecto desde el siglo XIII. Presenta neumas tradicionales de la época, como:

Clivis:



Pes¹⁰⁴¹:

¹⁰³⁹ La clave de *fa* se suele emplear para los modos de ámbito grave (1º, 1º, 4º y 6º), y la clave de *do* para los de ámbito más agudo (3º, 5º, 7º, 8º). Lara Lara, F. J., 2008, p. 90.

¹⁰⁴⁰ Lara Lara, F. J., 2004, p. 163.

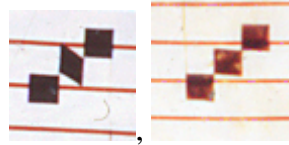
¹⁰⁴¹ Cuya segunda nota presenta plica a la derecha como virga.



Torculus:



O scandicus:



Amén de otras formas compuestas:



Muy comunes en nuestros Libros Corales resultan estos neumas:

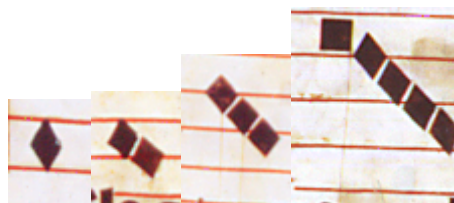
Longa



Brevis



Semibrevis



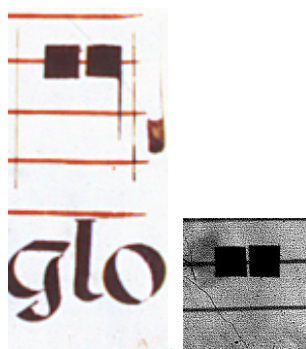
Mínima



Semimínima



Dístropha, trístropha



Investigamos el canto mensural de nuestro repertorio atendemos también a las investigaciones llevadas a cabo por *I canto fratto*.

*Il canto fratto*¹⁰⁴² (el canto mensural), también conocido como *L'altro gregoriano* (el otro gregoriano) o *traditio altera*, es afrontado de forma científica por el “proyecto Raphael”. Este proyecto es pionero en el estudio de un repertorio musical considerado marginal en la historiografía musicológica. El proyecto Raphael nació en el año 2002 como “Proyecto interuniversitario de relevante interés nacional”. Su nombre es un acrónimo derivado del título inglés del programa de investigación: *Rhythmic And Proportional Hidden or Actual ELeMents of plainchant*¹⁰⁴³.

El proyecto Raphael fue presentado con el epígrafe *Censimento informatizzato e restauro integrale di un repertorio musicale trascurato: il canto gregoriano con elementi ritmico-proporzionali (1350-1650)- RAPHAEL project*¹⁰⁴⁴.

La respuesta del mundo de la investigación musical fue excepcional e inesperada¹⁰⁴⁵. No obstante, el proyecto escandalizó a los puristas, pero contaba esta propuesta con un apoyo incontestable: la autoridad que otorga la existencia de muchas

¹⁰⁴² *Canto fratto* es un término opuesto a *canto piano*. (Luisi, F., 2005, p. 1).

¹⁰⁴³ http://www.cantusfractus.org/raph_1/progetto.htm (Última consulta: 13/05/2017).

¹⁰⁴⁴ Luisi, F., “Introduzione”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 2.

¹⁰⁴⁵ Luisi, F., 2003, p. 3.

fuentes que cubren un largo periodo de tiempo en un área cultural extensa en el ámbito de la tradición occidental del canto monódico cristiano¹⁰⁴⁶.

Hicimos referencia a *Il canto fratto* en páginas anteriores, por ejemplo al exponer los prejuicios ante los que se ha tenido que enfrentar la notación medida en el ámbito musicológico o al mencionar los errores de catalogación, de datación y diversas inexactitudes.

Ya comentamos la discusión acerca del valor de las figuras. Salvo Pedro Ferrer y Guillermo del Podio, la mayoría de los teóricos atribuyen, en canto llano, el mismo valor a las notas de distintas figuras pese a tener formas diversas. No obstante, existen tres tipos de piezas que son tratadas de diferente manera desde el punto de vista rítmico: a) los salmos, b) los himnos, secuencias, prosas, Credos y c) antífonas y el resto de las piezas de la misa en general¹⁰⁴⁷.

En realidad no podríamos hablar de una interpretación “mensural”, o “proporcional”, sino de “interpretación medida”, pues casi todas las notas equivalen a un “compás”, un “tiempo”, un “punto” o un “tactus”¹⁰⁴⁸.

Recogemos ahora los aspectos investigados en *Il canto fratto* que encontramos también en nuestros Libros Corales.

Alternancia *brevis-longa*

En nuestros Libros Corales encontramos en muchas ocasiones la alternancia *brevis-longa*, sobre todo en los himnos.

Será en el siglo XVI cuando se intente imponer la gramática a la interpretación del canto gregoriano. Así, se incluyó en la notación el ritmo basado en el acento gramatical.

Podemos ver fuentes gregorianas que datan de esta época donde aparecen en notación silábica palabras tales como “glória” o “Dómini” escritas mediante *Longa-Breve-Breve-Longa-Breve-Breve*. Giovanni Domenico Guidetti, discípulo de Palestrina, desarrollará a partir de 1580 este tipo de sistematización. A finales del siglo XVI se creará en relación directa con este proceder una notación especial “alla Romana” que difiere de la tradicional. Esta influencia humanista en torno al concepto métrico-cuantitativo del acento tónico de la lengua también influirá en la polifonía vocal en esta época¹⁰⁴⁹.

Explica Gozzi que los himnos litúrgicos en algunos casos presentan la métrica cuantitativa clásica que consiste en la sucesión de sílabas breves y largas. Muchos estudiosos están de acuerdo en la posibilidad de que los himnos ambrosianos fueran cantados mediante la alternancia de notas *brevis* y *longas*, en perfecta sintonía con el

¹⁰⁴⁶ *Ídem*, p. 4.

¹⁰⁴⁷ Lara Lara, F. J., *El canto llano...*, (op. cit.), 2004, p. 110.

¹⁰⁴⁸ Lara Lara, F., J., *Los teóricos españoles...*, (op. cit.), 2004, p. 124.

¹⁰⁴⁹ González Valle, J. V., 2000, p. 13ss.

ritmo yámbico. En el Trecento encontramos numerosos manuscritos que muestran un tipo de notación específicamente proporcional, en la que la ejecución de algunos himnos se basa en la alternancia de valores breves y largos¹⁰⁵⁰.

TRASCRIZIONE

■ FIGURA 1. Inno *Eterne rerum conditor*, Oristano, Archivio della Cattedrale, ms. P.XIII, c. 25r (edizione diplomatica e trascrizione).

Oristano, Archivio della Cattedrale, ms. P. XIII, 8-9, 215n, 217n, 222, 24-525¹⁰⁵¹.

En el ejemplo que propone Marco Gozzi¹⁰⁵², además vemos que en la transcripción, la *longa* es interpretada como una *brevis* con calderón. También podemos encontrar transcripciones donde la *longa* es equiparada a la *negra* y la *brevis* a la *corchea*. Lo vemos por ejemplo en los *incipit* de las antífonas e himnos presentados por De Grassis¹⁰⁵³. Según la tabla de los valores proporcionales presentada por Giovanni Guidetti (s. XVI) la *brevis* equivale a un tiempo. En nuestro caso coincide la mayoría de las veces, pues solemos interpretar la *brevis* como *negra*. Guidetti no incluye en su tabla la *longa*. Antonio Lovato, en una publicación de 1604, reemplaza la notación propuesta originalmente por Guidetti por una compuesta únicamente por *brevis*, *semibrevis* y *longas*¹⁰⁵⁴.

Otro ejemplo de la alternancia entre *brevis* y *semibrevis* es el *Cantorino* de Adriano Banchieri (1622)¹⁰⁵⁵, cuyos *incipit* presentan una sucesión de *brevis* y *semibrevis* en tres himnos: *Conditor alme siderum* (con un patrón rítmico inverso con

¹⁰⁵⁰ Gozzi, M., 2005, p. 8.

¹⁰⁵¹ Imagen: Gozzi, 2005, p. 8. Referencia del manuscrito: *Il canto fratto. L'alto gregoriano...* (op. cit.), p. 552.

¹⁰⁵² *Ídem*.

¹⁰⁵³ Paris de Grassis, *De tonis* (op. cit.). Ver: Borders, J., 2005, pp. 401-402.

¹⁰⁵⁴ Weincke, P., 2005, pp. 412-413.

¹⁰⁵⁵ Banchieri, A., *Cantorino utile a novizzi e chierici secolari e regolari principianti del Canto Fermo alla romana*, Bologna, Cochi, 1622 (Rist. Anast. Bologna, Forni, 1980), pp. 78-79. (Ver Gozzi, M., 2005, pp. 11-12).

respecto al ejemplo ya mencionado de Du Fay); *Ad coenam agni providi* y *Deus tuorum militum*.

Cabe mencionar que la notación proporcional de los himnos no aparecen tan sólo en los libros litúrgicos, también la encontramos en la música polifónica. Ejemplo de ello es el himno *Conditor alme siderum* de Du Fay¹⁰⁵⁶, donde aparece la alternancia entre *brevis* y *longas*.

Es posible que las melodías mensurales sigan diversos procedimientos según las tradiciones locales. Algunas escogen la sucesión de *longa* y *brevis*, mientras que otras en cambio prefieren *brevis-semibrevis*. En ocasiones podemos encontrar en la misma fuente ambos procedimientos, incluso en obras con el mismo texto¹⁰⁵⁷.

Interpretación de valores breves seguidos: cinco *semibrevis*; cuatro *mínimas*

El patrón rítmico de cinco *semibrevis* seguidas e indiferenciadas probablemente derive de la escritura francesa¹⁰⁵⁸.

Paola Besutti al comparar varias fuentes descubre cómo las cuatro *mínimas* de un manuscrito se interpretan como la sucesión de *semibrevis-brevis-semibrevis-brevis* en otro¹⁰⁵⁹. Esta autora observa en un manuscrito (de un *Credo Cardinalis*)¹⁰⁶⁰ medido que se sustituye el grupo de *mínimas* por la sucesión *Semibrevis-Brevis-Semibrevis-Brevis*. Podría tratarse de una corrección. Lo compara con la versión del *Credo Cardinalis* de un manuscrito español, que data probablemente del siglo XVI, conservado en la Biblioteca musical L. Feininger de Trento. Concluye que ambos presentan una versión mensural pero que muestran menos grupos de *mínimas* a favor de la sucesión de *Semibrevis-Brevis*. Otro ejemplo de ello es el *Graduale Romanum iuxta ritum Missalis novis, ex decreto sacrosanti Concilii Tridentini restituti*, de Andrea (o Giovanni) Gabrieli, Ludovico Balbi e Orazio Vecchi, editado en 1591. En este ejemplo hay una total ausencia de grupos de *mínimas* en favor de la fórmula *Semibrevis-Brevis-Semibrevis-Brevis*¹⁰⁶¹. La eliminación de las *mínimas* puede deberse además a conferir una mayor solemnidad en el canto mediante valores más largos¹⁰⁶².

Longa

En muchas ocasiones en nuestra labor de transcripción ha existido la duda de si nos encontrábamos ante una *longa* o una *brevis*. Bien porque la *plica* resulte demasiado tenue (como especificamos en la propia transcripción) o por el propio contexto. Normalmente hemos transcrito la *longa* como equivalente a dos *brevis*.

¹⁰⁵⁶ Manuscrito del Quattrocento, Módena, Biblioteca Estense. Ver Gozzi, M., 2005, p. 9.

¹⁰⁵⁷ González Barrionuevo, H., 2005, p. 314.

¹⁰⁵⁸ Gozzi, M., 2005, p. 17.

¹⁰⁵⁹ Besutti, P., 2005, pp. 78-80.

¹⁰⁶⁰ (Mantua, Santa Bárbara). Besutti, P., 2005, pp. 81-82.

¹⁰⁶¹ Besutti, P., 2005, p. 83.

¹⁰⁶² *Ídem*, p. 84.

Como ya sabemos, cabe advertir que en la notación mensural, la apariencia externa y por tanto el nombre de las figuras podía ser constante o inalterable, sin embargo su significado se prestaba a ser cambiante. Por ejemplo, una *longa* podía valer dos o tres *brevis*. De igual manera ocurría con la *brevis*, *semibrevis* y *mínima*. La *brevis* podía presentarse como *longa*, la *semibrevis* como *brevis* o la *mínima* como *semibrevis*. El pulso humano será uno de los factores determinantes de los valores de las figuras. No obstante, el pulso podía definirse de diferente manera según sea un “pulso normal” (compás igual) o un “pulso alterado” (compás desigual)¹⁰⁶³.

Según comenta Cerone, lo que a veces entendemos como *longa* podría no serlo. Cerone menciona que los puntos sueltos que portan una plica a su derecha indican el acento silábico, como vemos a continuación:

Para cantar bien la letra ha de advertir el nueuo y discreto discipulo, que en cada/ punto quadrado que no estuiere atado, (ecetuando pero algunas vezes en los/ Hymnos y Credos, digo quando van cantados con Compas binario ò ternario, que/ entonces (como dicho es mas vezes) no es Cantollano, si no de Organo se ha de po-/ner vna sylaba: deteniéndose algo mas en el punto que estuiiese plica; y casi el doblado/ en el de dos plicas. Donde tambien es necesario mirar los puntos en que se hacen/ y alargan los accentos de la letra: auisando desta manera, que los puntos sueltos que/ tuuieren a la mano derecha una vírgula (esto es una raya ò plica) siruen para detener/ en ellos el accento: y los otros puntos que no tuuieren virgula (esto es una raya ò plica) siruen para detener/ en ellos el accento: y los otros puntos que no tuuieren virgula, son para las otras sylla-/bas donde no se haze accento¹⁰⁶⁴.

En el *Intonarium Toletanum* encontramos el empleo de notas de valor más largo que puede enfatizar un acento silábico, o quiere prolongar la sílaba. Lo encontramos por ejemplo en las colecciones de manuscritos BC 251 e IT64¹⁰⁶⁵.

Tempus para los gramáticos consiste en una cierta cualidad (espacio, longitud, duración y tal vez acento) inherente a las sílabas, que por naturaleza podían ser largas, breves o comunes. De este concepto partía la métrica clásica, tanto griega como latina. Marco Fabio Quintiliano (siglo I) se basa en la cualidad para afirmar que la *longa* vale dos tiempos y la *breve* uno, “lo saben también los niños”¹⁰⁶⁶. Es decir, el valor de la *breve* era ya un conocimiento inherente¹⁰⁶⁷.

Pietro Cerone en su *Regole più necessarie per l'introduitione del canto fermo* (1609) distingue la *dupla*, *longa*, *brevis* y *semibrevis*¹⁰⁶⁸. La *brevis* vale un tiempo, la *dupla* equivale a dos *brevis*, la *longa* a una *brevis* y medio, sobre las *semibrevis* aisladas

¹⁰⁶³ González Valle, J. V., 2006, p. 203.

¹⁰⁶⁴ Cerone, P., *El melopeo*, Nápoles: 1613, p. 415. Ver: González Valle, J. V., 2000, p. 16.

¹⁰⁶⁵ Turner, B., 2011, p. 3.

¹⁰⁶⁶ *Longam ese duorum temporum, brevem unius etiam pueri sciunt.*

¹⁰⁶⁷ González Valle, J. V., 2007, pp. 55-56.

¹⁰⁶⁸ Cap. IV, p. 11.

no especifica un valor concreto, sólo dice que se cantan más rápido que el resto. Añade que las *semibrevis* ligadas están reservadas para las secuencias, himnos, credo y “otros cantos”, pues el canto mensural está encontrando su propio espacio. Tal repertorio es equiparable al canto figurado, no tiene una entidad propia, se configura por ahora como una parte extravagante de la monodia sacra:

*Né tampoco si pronuntia nuova lettera nelle semibrevis triangolare, essendo che servono di ligatura: ecceto in alcuni Creo, & Hinni, che cantati vanno à ragione di Canto figurato; ne quali puonno tenere la loro particular sillaba*¹⁰⁶⁹.

Nasarre (c. 1690) especifica el valor de algunas figuras:

*La longa de una plica se halla en la Psalmodia, y como en ella de ordinario no se guarda compás, se ha de observar, que se pronuncie con un poco mas detencion, que la breve, por el accento, que de ordinario se yere en él, que es el efecto de la plica, que se le pone; pero la longa de dos plicas vale dos compases enteros, advirtiendo que plica es un rasgo, que suelen tener las figuras àzia arriba, o àzia baxo, a mano diestra, o siniestra*¹⁰⁷⁰.

Expone Giuseppe Frezza dalle Grotte en su *Il cantore ecclesiastico*¹⁰⁷¹ la equivalencia de las diferentes figuras, que coincide en su mayoría con la que hemos escogido en nuestras transcripciones: la *longa* vale dos tiempos, la *brevis* un tiempo, la *semibrevis* medio tiempo y sobre la *mínima* explica que debe haber cuatro por compás¹⁰⁷²:

*A dire il vero però questa diminuzione di Note, insino a 4 per Battuta, non si pratica, se non nel Canto Semifiguato, cioè in quelle Cantilene, che partecipano del Figurato (...)*¹⁰⁷³.

Marco Gozzi propone una transcripción donde la *longa* con el valor de un tiempo¹⁰⁷⁴:

¹⁰⁶⁹ Cerone, P. (op.cit.), p. 11.

¹⁰⁷⁰ Fr. Pablo Nasarre, *Escuela de musica según la practica moderna*, ed. facsímil, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza e Institución “Fernando el Católico”, 1980, p. 106. Ver: Lara Lara, F. J., *Los teóricos españoles...*, (op. cit.), 122.

¹⁰⁷¹ Frezza dalle Grotte, *Il cantore ecclesiastico Breve, facile, ed essatta noticia del Canto Fermo. Per Istruzione de Religiosi Minori Conventuali e Beneficio Cmmune di tutti gl'Ecclesiastici* Padova, Stamperia del Seminario, p. 37.

¹⁰⁷² Rusconi, A., 2005, p. 500.

¹⁰⁷³ Frezza dalle Grotte, *Il cantore ecclesiastico*, (op. cit.), p. 37.

¹⁰⁷⁴ Gozzi, M., 2005, p. 14.

In festo corporis Christi

7 patrone in Christo viventi.

Munus regem gubernam, ducēs tecū ad
superna paradisi gaudia. Amen.

Sequētia: vel in festo corporis Christi, vel quan-
do sacerdotes, aut laici recipiunt eucharis-
tiam de voce cantonibus modulanda.

Ave vi vēs hostia veritas
7 vita: in quo sacrificia
cuncta sunt finita. Per te pa-
trigloria datur in finitā per te stat ecclesia

nota sequētia. 359

Iugi terminata. Ave vas clemētie:
serinū dulcoris in quo sunt delitiae celi:
et saporis. Veritas substantiae tota salua-
toris sacramētū gratiae pabulū amoris.
Ave manna celicum verius legalis:
datum in viaticum misero mortali.
Medicamen mysticum morbo spiritali
morte dans viaticum vite immortalis.

Ave vivens hostia

Trascrizione di Marco Gozzi

1a. A - ve vi - vens ho - sti - a, ve - ri - tas et vi - ta
1b. Per te Pa - tri glo - ri - a Da - tur in - fi - ni - ta.

5
in quo sa - cri - fi - ci - a cun - cta sunt fi - ni - ta.
per te stat Ec - cle - si - a iu - gi - ler mu - ni - ta.

9
2a. A - ve vas cle - men - ti - e, scri - ni - um dul - co - ris in quo sunt de - li - ti - e ce - li - ci sa - po - ris.
2b. Ve - ri - tas sub - stan - ti - e to - ta sal - va - to - ris sa - cra - men - tum gra - ti - e pa - bu - lum a - mo - ris.

17
3a. A - ve man - na ce - li - cum ve - ri - us le - ga - li, da - tum in vi - a - ti - cum mi - se - ro mor - ta - li.
3b. Me - di - ca - men mi - sti - cum mor - bo spi - ri - ta - li mor - te dans vi - a - ti - cum v - ite im - mor - ta - li.

25
4a. A - ve cor - pus Do - mi - ni mu - nus et fi - na - le cor - pus iun - ctum nu - mi - ni no - bi - le io - ca - le.
4b. Quod re - li - quit ho - mi - ni in me - mo - ri - a - le cum fi - na - lis ter - mi - ni mun - do di - xit va - le.

■ FIGURA 6. Inizio della sequenza *Ave vivens Hostia*, dal Graduale Giunta del 1572.

En este ejemplo, el himno *Huius obtentu Deus* ha sido transcrito también considerando la *longa* como un tiempo¹⁰⁷⁵:

1. Hu - ius ob - ten - tu De - us al - me no - stris par - ce iam cul - pis, vi - ti - a re - mit - tens
 quo ti - bi pu - ri re - so - ne - mus al - mum pec - to - ris hym - num.

2. Glo - ri - a Pa - tri ge - ni - tae' - que pro - li et ti - bi com - par u - tri - us - que sem - per
 Spi - ri - tus al - me De - us u - nus om - ni tem - po - re sae - cli. A - men.

■ FIGURA 6. L'inno *Huius obtentu* nel codice Cremona, Archivio Storico Diocesano, cod. XII [N], cc. 129-130.

Hu - ius ob - ten - tu De - us al - me no - stris par - ce iam cul - pis,
 vi - ti - a re - mit - tens quo ti - bi pu - ri re - so - ne - mus al - mum
 pec - to - ris hym - num. Glo - ri - a Pa - tri ge - ni - te - que pro - li
 et ti - bi com - par u - tri - us - que sem - per Spi - ri - tus al - me
 De - us u - nus om - ni tem - po - re sae - cli. A - - - men.

Lorenzo Pongiluppi menciona varios casos en los que la *brevi*s puede parecer desde el punto de vista gráfico una *longa*: cuando se corresponde con una sílaba tónica

¹⁰⁷⁵ Gozzi, M., 2005, pp. 526-527. Himno *Huius obtentu*, códice Cremona, Archivio Storico Diocesano, códice XII (N), 12, 526, 529. (Referencia: *Il canto fratto. L'alto gregoriano... [op. cit.]*, p. 550).

en una palabra esdrújula, en cuyo caso puede seguirle una *brevis* de apariencia normal o una *semibrevis* que puede ser eventualmente acompañada de un puntillo; o cuando se corresponde con una palabra importante¹⁰⁷⁶.

En ocasiones cuando la *longa* aparece al principio, en la sección interna o al final del canto, su función es indicar una prolongación de la duración de la primera nota, la penúltima y la última, con el fin de sostener la entonación correcta de los cantores. En el repertorio “sampietrino” investigado por Lorenzo Pongiluppi, según su interpretación la *longa* a veces se encuentra a mitad del canto con un uso análogo al de la *brevis* con un signo diacrítico, suele aparecer de hecho sobre la sílaba tónica, seguida de *semibrevis* o puntillo.

Se pregunta si la *brevis* con signo diacrítico y la *longa* tienen un significado diferente. En muchos casos, ambas figuras aparecieron dentro de un mismo canto. Ello puede hacer pensar que así es, pero por otra parte el hecho de que aparezcan sobre sílabas tónicas dificulta la respuesta. Concluye que en ambos casos parece posible una interpretación alternativa: la prolongación indeterminada de la duración, que puede extenderse a un tiempo y medio, o a dos tiempos. Si es de cuatro tiempos, ya nos encontraríamos ante una *máxima*. Se ha de examinar el caso particular según la notación y el texto¹⁰⁷⁷.

La musicóloga Mary Berry¹⁰⁷⁸ explica que la *virga* se emplea para notas agudas y el *punctum* para las más graves. Otro empleo que destaca mencionada musicóloga es el que acompaña a las palabras esdrújulas, que seguirían el esquema: *virga-punctum-virga*. En el caso de que la *virga* o el *punctum* aparezcan aisladas, no poseen significado rítmico¹⁰⁷⁹.

“Dobles notas” para indicar valores largos

En ocasiones podemos encontrar “dobles notas” para indicar valores largos. Como advierte J. Bergsagel en el fragmento de *Pontremoli*¹⁰⁸⁰. Según el mencionado investigador, los valores largos escritos por el copista son razón suficiente por sí mismos para alterar la imagen tradicional de la melodía del canto. Si aún no podemos interpretar estas versiones con total garantía, debemos al menos añadirlas a la lista de fuentes de documentos que con irrefutable insistencia muestran articulación rítmica en el canto gregoriano, también en los siglos XIII-XIV¹⁰⁸¹. Podemos encontrar además manuscritos que son más mensurales de lo que parecen en un principio, explica por

¹⁰⁷⁶ Pongiluppi, L., 2005, pp. 129-130.

¹⁰⁷⁷ *Ídem*, pp. 131-132.

¹⁰⁷⁸ Sister Thomas More (Mary Berry), *The performance of plainsong in the later Middle Ages and the sixteenth century*, Ph. D. dissertation, University of Cambridge, 1968.

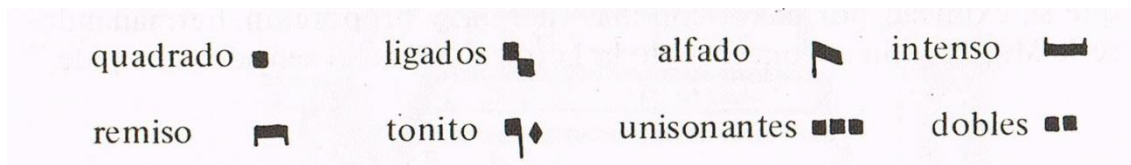
¹⁰⁷⁹ Ver: Bell, N., “Between mensural and non-mensural notation in sequences in the fourteenth century”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 347.

¹⁰⁸⁰ Archivo notarial de *Pontremoli*, 1584. (Bergsagel, J., 2005, p. 364).

¹⁰⁸¹ Bergsagel, J., 2005, p. 366.

ejemplo Viacheslav Kartsovnik que ocurre esto con el Ms. S. Petersburgo, en la Biblioteca Nacional de Rusia¹⁰⁸².

Alfonso Spañón incluye estos “puntos dobles” en su *Introducción de Canto Llano* describe: *Punto.- es una señal significativa de la voz, y es figurado en diversas maneras*¹⁰⁸³:



Mínima

En algunas de las obras que nos ocupan hemos encontrado *mínimas*. Aunque no se emplearan de forma habitual, su valor es en la mayoría de los casos muy claro. En la segunda mitad del siglo XVI no será extraño encontrar la tendencia de abandonar la ligadura e introducir la *mínima* en un contexto donde predominan las *brevis* y las *semibrevis*. Lo vemos por ejemplo en varios manuscritos conservados en la biblioteca L. Feininger, en dos antifonarios-graduales españoles del siglo XVI¹⁰⁸⁴ o en otros dos antifonarios¹⁰⁸⁵ conservados en el mismo lugar.

Cristina Menzel Sansó advierte en su investigación sobre el *Kyriale SMV 64* de la catedral de Mallorca, que en el Credo *Cardinalis*¹⁰⁸⁶ la *mínima* sólo aparece en las cadencias. Sin embargo las otras dos composiciones mensurales del *Kyriale* (que son secuencias *Veni sancte spiritus* y *Lauda Sion*¹⁰⁸⁷ emplean con frecuencia la *brevis*, *semibrevis* y *mínima*, no únicamente en las cadencias¹⁰⁸⁸. El *Hymnarium SMV 62* del Monasterio de Santa Magdalena, que data según Higinio Anglés de finales del siglo XIV, también presenta el empleo de la *mínima* sólo en las cadencias¹⁰⁸⁹. Incluso pueden aparecer *fusas* en la cadencia, como ocurre en el *Pasionario CV 108* y *CV 109* de la catedral de Mayorca¹⁰⁹⁰.

En cualquier caso, recordemos la observación que hizo Antonio Lovato, ya mencionada, que exponía que en el siglo XVI asistimos a una evolución más marcada

¹⁰⁸² Rossijskaia Nacional'naia Biblioteka (Biblioteca Nacional de Rusia), lat. FI 103, f. 1r.). Ver: Kartsovnik, V., “Lamentations or Parisian Celestines: an unusual fifteenth century chant notation”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 373-374.

¹⁰⁸³ Serrano Velasco, A.; Saucó Escudero, M^a Pilar.; Martín Sanz, J.; Abad Amor, C.; *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Sociedad Española de Musicología, Madrid: 1980, p. 258.

¹⁰⁸⁴ FC 9 (con quince himnos); FC 128 (con catorce himnos y secuencias).

¹⁰⁸⁵ FC 1 (con tres himnos y catorce responsorios breves); FC 56 (con veinte himnos).

¹⁰⁸⁶ C. 28r

¹⁰⁸⁷ 43r y 46r

¹⁰⁸⁸ Menzel Sansó, 2005, pp. 329-331.

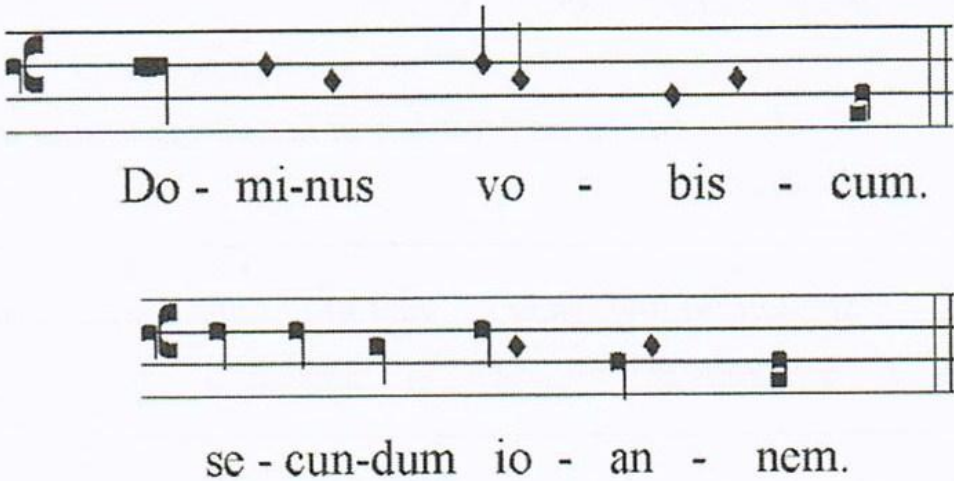
¹⁰⁸⁹ *Ídem*, p. 332.

¹⁰⁹⁰ *Ídem*, pp. 333-334.

de la práctica compositiva del canto mensural, lo que se transmitirá en la medida de lo posible en el aspecto gráfico¹⁰⁹¹.

Sucesión *longa-brevis*

Peter Weincke¹⁰⁹² presenta dos versiones de una fórmula cadencial. En una de ellas vemos la compleja combinación que hemos encontrado varias veces en nuestros Libros Corales, la sucesión *Longa-Semibrevis-Longa*:



Do - mi-nus vo - bis - cum.
se - cun-dum io - an - nem.

■ FIGURE 5. *Tonus Evangelii in agendis mortuorum* from *Cantus monastici*, Venezia, Giunta, 1523.

Guidetti comenta que cuando aparece una *longa* seguida inmediatamente de una *semibrevis* puede no tratarse de un error del copista, sino de “un movimiento que varía el modelo sugerido isócrono y que nace espontáneamente de una lectura correcta para evitar errores por parte del lector/cantante”¹⁰⁹³.

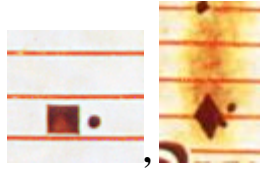
En nuestros Libros Corales encontramos sendos ejemplos de la alternancia entre *longa-semibrevis-longas*, y que de hecho no hemos transcrito las *longas* como tales sino como *brevis*, como es el caso del himno *Regis superni*, L. C. 51, ff. 1r-2r, Catedral de Granada.

Puntillo

¹⁰⁹¹ Lovato, A., “*Cantus binatim e canto fratto*”, en *Trent’anni di ricerche musicologiche. Studi di onore di F. Alberto Gallo*, editado por Giulio Cattin y F. Alberto Gallo, Il Mulino, Bolonia: 2002 (*Quaderni di «Musica e Storia»*, 3) pp. 291-309 (actas del seminario homónimo de la fundación *Ugo ed Olga Levi*, Venecia, 2-4 de mayo de 1996). (Ver Ruini, C., 2005, pp. 197-198).

¹⁰⁹² Weincke, P., “Rhythmic elements in liturgical recitatives as found in the Cantorale literatura 1500-1600 in the Biblioteca Vaticana”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 411.

¹⁰⁹³ Rusconi, A., 2005, p. 497.



Es compleja la interpretación de la *longa* o de la *brevis* con signo diacrítico seguida de un puntillo. Para dilucidar su interpretación resulta fundamental acudir al texto. Si coincide con una parte importante del mismo, se emplea como un elemento ornamental-simbólico.

Cuando nos encontramos ante una *semibrevis* seguida de *mínima* con puntillo, la mayoría de las veces se trata de un error del copista, solamente la combinación “*brevis* con puntillo seguida de *mínima*” puede encontrar una explicación plausible, que consiste en ejecutar de manera particularmente veloz la segunda nota¹⁰⁹⁴.

Calderón

El manual de Giuseppe Frezza dalle Grotte explica a propósito del calderón sobre la *brevis* que su intencionalidad no es rítmica, no busca prolongar la duración sino que indica una alteración melódica del sonido: (...) *E questo Segno propriamente si pone per indizio di un certo spirito, o enfasi, col quale ha battersi la Nta (...)*¹⁰⁹⁵.

Giovanni Guidetti en su obra *Directorium chori* (1582) menciona la función del “calderón”. Señala que es un signo diacrítico. Especifica que si aparece sin el punto en su interior, puede alargar la mitad del valor de la *brevis*, y que si porta el punto lo aumenta el doble. Comenta también que este símbolo que formaría parte de la monodía previamente, siendo en principio pues autónomo con respecto a la música mensural¹⁰⁹⁶.



Ligaduras

Giovanni Guidetti¹⁰⁹⁷ en su introducción de *Directorium Chori* de 1582 afirma que:

Leni quodam spiritus impulsu pronunciabitur, perinde ac si duplice scriberetur vocali, ut Doominus pro dominus, sed cum decore et gratia quae hic doceri non potest.

¹⁰⁹⁴ Pongiluppi, L., 2005, pp. 134-136.

¹⁰⁹⁵ Frezza, G., *Il cantore ecclesiastico*, parte I, lezione IX: “Degl’altri accidenti delle note nel canto fermo”, pp. 44-45- (Ver: Pongiluppi, L., 2005, p. 132).

¹⁰⁹⁶ Torelli, D., “Notazioni ritmiche e canto fratto nelle edizioni non liturgiche tra Cinquecento e Seicento”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano. Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 448-450.

¹⁰⁹⁷ Guidetti, G., *Directorium chori ad usum Sacrosanctae Basilicae Vaticanae, et aliarum cathedralium, et collegiarum ecclesiarum*, Robert Granjon, Roma: 1582, página no enumerada de la introducción. (Ver: Pongiluppi, L., 2005, p. 133).

En muchas ocasiones observamos que se emplean ligaduras de expresión para unir melismas o notas del mismo valor que forman parte de una misma sílaba¹⁰⁹⁸:



■ FIGURA 27. Credo *S. Benedicti* (23) codice MOsp Z, c. 39r.



■ FIGURA 28. Credo *Theutonicum* (39) codice MOsp A, c. 31v.



■ FIGURA 29. Credo *Sanctae Barbarae* (22) codice MOsp Z, c. 33r.

Aquí mostramos un ejemplo: el himno *Aeterna Christi munera*, L. C. 27, f. 74r:



En los Libros Corales de la Catedral y de la Capilla Real de Granada hemos encontrado en varias ocasiones ligaduras de tortuosa interpretación. Ello ocurre en otras

¹⁰⁹⁸ Pongiluppi, L., 2005, p. 140.

fuentes, como en el caso del antifonario-gradual español (siglo XVIII) que encontramos en la biblioteca de Laurence Feininger. Observemos las ligaduras que ocupan las sílabas “lu-cer-na”, “cande-la-brum”, “omni-bus”, “do-mo e-rant lu-ce-bat”¹⁰⁹⁹.



■ FIGURA 3. Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 2, c. 25r.

¹⁰⁹⁹ Ruini, C., 2005, p. 188.

Otra ligadura que hemos encontrado en muchas ocasiones en nuestros Libros Corales que también resulta compleja es la que encontramos por ejemplo en este antifonario franciscano del siglo XVIII del convento de Bartolomeo en la Isla Tiberina (Roma), y que se conserva en la citada biblioteca de L. Feininger. Nos referimos a la ligadura que ocupa las sílabas: “Tra-dent”, “vos”, “con-ci-li-is”, “su-is” y “flagella-bunt”¹¹⁰⁰.

208 Comūne

Com. apost.
in. i. Vesp.
ad Magt. ant.

Radent

enis vos

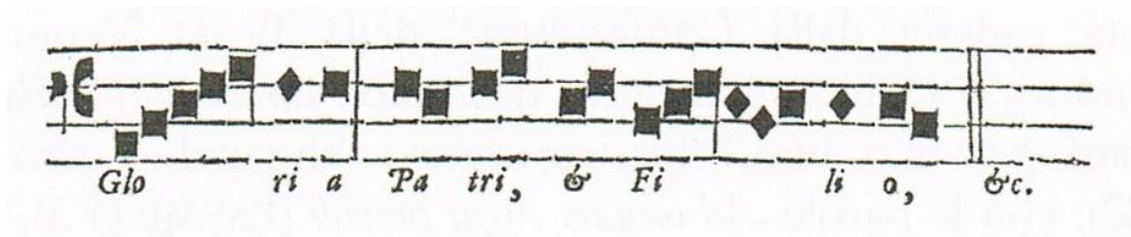
in cōcili is ⁊ in synagogis

suis flagellabūt vos ⁊ ante

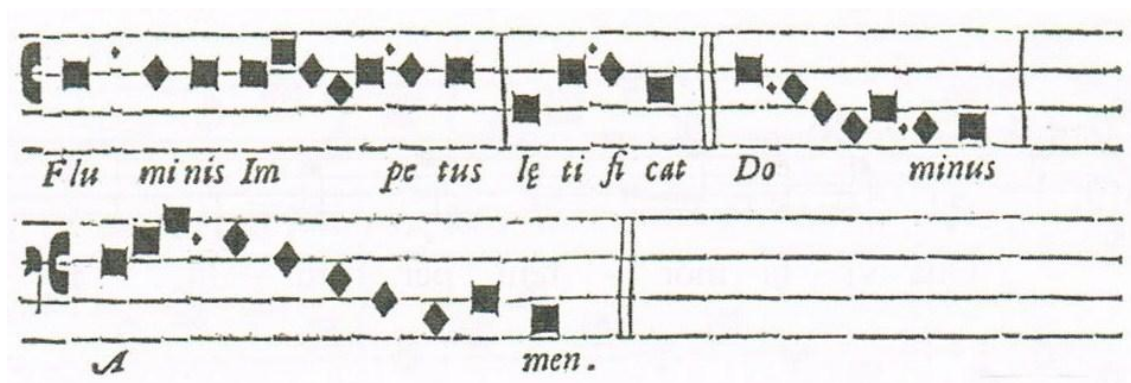
■ FIGURA 4. Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 34, p. 208.

¹¹⁰⁰ *Ídem*, p. 188.

Giuseppe Frezza en su citado *Il cantore ecclesiastico*¹¹⁰¹ explica que muchas veces las *brevis* en las ligaduras deben ser consideradas como *brevis*. La *longa*, si está ligada no debe valer más de una *brevis*.



Cuando encontramos *brevis* en un número dispar, se debe entender que hay un puntillo después de la *brevis* que le antecede, es decir, que aunque no se escriba puede haberlo y ha de sobreentenderse¹¹⁰².



Salvatore de Salvo Fattor también menciona sus dudas acerca de la interpretación de las ligaduras y la dificultad que entraña encajarlo todo en un compás regular¹¹⁰³.

Como advierte John Bergsagel¹¹⁰⁴, no hay respuesta definitiva para la interpretación de las ligaduras.

Melismas

No existe convención fija para la escritura de los melismas. En general, hemos visto que ciertos elementos del canto gregoriano no presentan un significado concreto en sentido absoluto. La ejecución del canto está vinculada a las costumbres personales y singulares del propio maestro y ejecutor, no solamente en torno a la escritura, sino al soporte mnemotécnico, es decir, la interpretación oral. Como explica el ya citado

¹¹⁰¹ *Ídem*, p. 39. (Ver: Rusconi, A., 2005, p. 501).

¹¹⁰² Rusconi, A., 2005, p. 501.

¹¹⁰³ (de) Salvo Fattor, S., "Annotazioni sulla tradizione a stampa dei Credo in canto fratto nei testimoni della Biblioteca musicale L. Feininger di Trento", en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, p. 438.

¹¹⁰⁴ Bergsagel, J., 2005, p. 362.

Frezza, las contradicciones son habituales pues no existía una codificación precisa, dependía de la ocasión, del momento de la ejecución¹¹⁰⁵.

Fabrizio Mastroianni explica que al comparar dos versiones de *Salve Regina*¹¹⁰⁶, una de ellas en canto llano y la otra en canto mensural, encontramos en un intervalo una nota intermedia en la versión mensural que no aparece en la otra versión, lo que puede indicar que esta nota se añadió con el objetivo de facilitar la entonación del intervalo a los cantores¹¹⁰⁷.

Pausas

En el *Cartapacio de cosas notables de Sagrada Escritura, Oficio Divino, oraciones y disciplina eclesiástica de los monjes de San Benito de España*¹¹⁰⁸ se incluye un ítem en el número 8 del volumen, en la “Cuarta Parte”, titulado *Tratado de las Pausas. Necesario para saber cantar lecciones, Martirologio y Sta. Regla*¹¹⁰⁹. Se divide en seis epígrafes: “Pausas Llanas”, “Pausas Monosílabas y Hebreas”, “Pausas Ynterrogantes”, “Pausas “Yrregulares”, “Distinción de Alta, y Baja”, “Martirologio y S(an)ta Regla”.

La tratadística española dedica menos atención a las pausas que en otros países. Se incrementará el interés por ellas en la teórica hispánica a partir del Renacimiento, con autores como Tinctoris, Bermudo, Cerone y Nasarre. También harán alusiones a ellas Fr. Ignacio Ramoneda y Diego de Roxas y Montes, ya en el siglo XVIII¹¹¹⁰. Las pausas o cláusulas son mencionadas en los manuales de canto llano como lugares donde se puntúa el discurso musical, como finales de frases, mediaciones de salmos, etcétera. El *Tratado de las Pausas* atiende al acento en la palabra y a cláusulas de mayor o menor longitud. Para las cláusulas que inciden en palabras llanas muestra fórmulas melódicas de cuatro notas; sobre las monosílabas, hebreas e interrogantes, ofrece fórmulas melódicas de tres notas. Distingue entre las cláusulas convenientes según los distintos textos: las cláusulas ascendentes se correspondían con las frases interrogativas con el tonema en la misma dirección, cláusulas enunciativas, y casos particulares como los finales monosílabos o en las palabras hebreas, de prosodia distinta al latín. Cita repertorios de entidad narrativa y enunciativa en los que era fundamental una correcta ejecución de las cláusulas para la legibilidad del texto, como las lecciones, Martirologio, Santa Regla y Tabla de Oficios, y que sin embargo se estudiaban poco en la tratadística¹¹¹¹.

¹¹⁰⁵ Pongiluppi, L., 2005, pp. 141-143.

¹¹⁰⁶ “Codice Assisi”, Biblioteca della Porziuncola, ms. 28, ff. 182r-v y 182v-183r.

¹¹⁰⁷ Mastroianni, F., “Alcuni manoscritti con canto fratto della Biblioteca della Porziuncola di Assisi”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 207-208.

¹¹⁰⁸ Ver: Sanhuesa Fonseca, M., 2000, pp. 224-227.

¹¹⁰⁹ (pp. 161-169). Sanhuesa Fonseca, M., 2000, p. 227.

¹¹¹⁰ Sanhuesa Fonseca, M., 2000, p. 227.

¹¹¹¹ *Ídem*, pp. 227-228.

Los teóricos no coinciden tampoco al hablar de las pausas. Algunos se refieren a ellas mediante el término *vírgula*, otros las llaman *pausas*. Este último término también es empleado por algunos para aludir a las *cláusulas*. Otra cuestión que atañe a la interpretación es si los copistas aplicaban lo estimado por los teóricos. F. J. Lara Lara concluye en su estudio de los Libros Corales de la Catedral de Córdoba que se emplean dos tipos de vírgulas: una más pequeña, que atraviesa una línea y dos espacios, según el lugar que ocupe la última nota de cada palabra en la línea melódica y que separa las palabras; y otra más larga, que atraviesa las cinco líneas del pentagrama, separa las diferentes partes de una pieza¹¹¹². (Las que encontramos en el repertorio que nos ocupa de Granada responden a los dos tipos descritos). Advierte también que en ocasiones los copistas asimilan las vírgulas a las que atraviesan todo el pentagrama.

No siempre resulta sencillo discernir cuándo son pausas y cuándo separaciones de palabras. No se ponen de acuerdo sobre ello ni los teóricos ni los copistas, como decíamos. No está claro que se hiciera una pausa en cada vírgula. Es un signo que se emplea fundamentalmente para separar las palabras. Si también indican pausa, cabe preguntarse por qué no emplean la vírgula en las obras melismáticas. Es muy probable que los teóricos crearan este signo para indicar una pausa, pero desconocemos si los cantores siguieron esa práctica. Difícilmente podrían hacer una pausa en cada monosílabo y cortar permanentemente la línea melódica. Seguramente los teóricos no fueron explícitos dado que sus teorías se sustentaban en la práctica consabida y en la tradición oral¹¹¹³.

Explica De Grassis, podemos encontrar pausas¹¹¹⁴ entre palabras, cuya función es en realidad, según comenta, ejercer efectos dramáticos¹¹¹⁵:

EXAMPLES 8A & 8B. Tonus, Versicles (Matins, Christmas).
DE GRASSIS, *De tonis*, fol. 86v.



En el *Misal del Cardenal Mendoza*¹¹¹⁶ vemos la presencia de líneas que separan las palabras del texto, ello es habitual en las fuentes españolas de canto llano mensural o de ritmo libre la época¹¹¹⁷.

¹¹¹² Lara Lara, F. J., *Los teóricos españoles...*, 2004, pp. 149-150.

¹¹¹³ *Ídem*, p. 150.

¹¹¹⁴ Ver también: Pongiluppi, L., 2005, pp. 136-140.

¹¹¹⁵ Paris de Grassis, *De tonis* (op. cit.). Ver: Borders, J., 2005, p. 399.



■ EJEMPLO 1. *Attollite portas* (Sevilla, Archivo Capitular, ms. 56-1-16, f. 107v).

Puede arrojar algo de luz el Ms. 33.24 de la Biblioteca Capitular de Toledo: *Antifonario de la Misa o Graduale* (probablemente procedente del Norte de Italia, s. XIV). Emplea la vírgula para separar lo que hoy llamamos “incisos” y “miembros de frase”. En esta ocasión sí se trata de pausas en la interpretación del canto eclesiástico. Esas vírgulas además cuando aparecen en el melisma están colocadas de manera que la pausa recae sobre las notas importantes desde el punto de vista modal¹¹¹⁸.

En nuestro repertorio encontramos casos en que la vírgula no hace las funciones de silencio, por ejemplo, en el himno *Antra deserti teneris*, L. C. 27, ff. 80r-81r. En él encontramos especificado el compás C, y las vírgulas aparecen cada dos tiempos enfatizando el carácter binario.

Compás

El caso es que no existía una única manera de interpretar el canto llano¹¹¹⁹.

Además, todo término o concepción nace de las diferentes consideraciones que pueden alterar el significado primitivo, dentro de una evolución de transmisión oral, hasta ser concretado por escrito. Como explicó K. Miechling¹¹²⁰, la definición actual de compás¹¹²¹ difiere de la presente en los siglos XVII y XXVIII, y aún más con respecto a siglos anteriores¹¹²².

¹¹¹⁶ Ms. 56-1-16 (s. XV/2).

¹¹¹⁷ González Barrionuevo, H., 2005, p. 282.

¹¹¹⁸ Lara Lara, F. J., *Los teóricos españoles...* (op. cit.), p. 151.

¹¹¹⁹ Robledo, L., 2016, p. 582.

¹¹²⁰ Miechling, K., *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven, 1993, pp. 21-30.

¹¹²¹ En la segunda mitad del siglo XV el término “compás” nacerá de la relación entre *mesura* (medida) y *directio mensurae*. La música mensural (artística o *artificialis*, frente a “música plana”) se pudo sistematizar bajo una medida regulada. Se considera a Franco de Colonia el inventor de esta medida. (González Valle, J. V., 2006, pp. 195-196): *Mesura es la habitud, que manifiesta las cantidades largas y breve del canto mensurable*. (Franco de Colonia, *Ars cantus mensurabilis*, en E. de Coussemaker *Scriptorium de musica medii aevi*, Tomo I, (versión facsímil: Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zurich, New York, 1987), f. 118 a.). *Figura es la representación de la voz, ordenada en alguno de los modos, por lo que está claro que las figuras deben significar los modos y no al contrario, como algunos hicieron*. (Ídem, f. 119 a.).

¹¹²² González Valle, J. V., “El compás como término musical en España. Origen y evolución desde finales del siglo XV y primera mitad del siglo XVI”, en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XXII, 2006, p. 195.

Etimológicamente, *compassus* deriva del prefijo “com” y del participio pasado *passus*, del verbo *pando* (indicar, recorrer). Es probable que Guillermo de Podio sea el primer teórico en emplear este vocablo en su acepción musical en España, en su tratado *Ars Musicorum* (1495)¹¹²³.

Durante la segunda mitad del siglo XV hará aparición en los tratados teóricos musicales españoles el término *compassus* o “compás” en castellano. Dicha concepción aparece en un momento de intenso estudio de la teoría de las proporciones y la medida musical. Se vincula estrechamente con la *directio mensurae*, junto a los conceptos escolásticos tradicionales como *mesura* y *gradus mensurae* (*modus maior/máxima-longa; modus minor/longa-brevis; tempus/brevis-semibrevis; prolatio/semibrevis-mínima*)¹¹²⁴.

La época en la que aparece el término “compás” en España coincide con la racionalización y generalización de las proporciones musicales. Para la música occidental, la “proporción” será la base de la melodía (intervalos), armonía (consonancias) y ritmo (número, medida). Recordemos además que la proporción ya era un canon de belleza clásica grecorromana, medieval y renacentista¹¹²⁵. El término “proporción” apareció en la notación mensural cerca del siglo XIII. Al referirse a la notación mensural¹¹²⁶, el tratado *Ars cantus mensurabilis Magistri Franconis*, (ca. 1280)¹¹²⁷, expone con respecto a la “proporción”:

Aquellos diversos cantos (voces) se adecuan proporcionalmente por longas, breves y semibreves, y en la escritura se designa, por medio de las respectivas figuras, cómo deben ser proporcionales unas con otras.

El primer intento de crear un escrito teórico sobre proporciones aplicado a la notación mensural hace aparición a mediados del siglo XIV, con el tratado anónimo *De proportionibus ex códice parisiensi*¹¹²⁸.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XV, la incursión del término “compás” tiene que ver pues con la generalización de la teoría de las proporciones musicales, que como dijimos influyó notablemente en toda la teoría musical, y el “predominio de la medida binaria”¹¹²⁹.

Ya en el siglo XVI, el término castellano “compás” se generalizará en la teoría y también en la práctica musical española. La “proporción” será entendida como “sujeto de la dirección musical”, ya que en este siglo se alzó sobre los grados o cantidades de

¹¹²³ *Ídem*, pp. 198-199. Este vocablo latino aparece también en: Diego del Puerto, *Portus musice*, (1504); por primera vez traducido al castellano: Domingo Marcos Durán, *Comento sobre Lux bella*, (1498); Francisco Tovar, *Libro de música práctica*, (1510).

¹¹²⁴ González Valle, J. V., 2006, p. 197ss.

¹¹²⁵ *Ídem*, p. 209.

¹¹²⁶ *Ídem*, p. 211.

¹¹²⁷ E. de Coussemaker, *op. cit.*, I, 118 b).

¹¹²⁸ Ver: E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica de mediæ ævi. Novam seriem a Gerbertina alteran collegit nuncque primum edidit*, Tomus II, A. Durand, Paris: 1867, pp. XVss.

¹¹²⁹ González Valle, J. V., 2006, p. 208.

medida, la medida. La definición de Boecio estaba presente y es clarificadora: *Proporción es cierta relación mutua existente entre dos términos*¹¹³⁰.

Juan Bermudo comenta la importancia del concepto de “compás” y expone varias maneras de aplicarlo¹¹³¹. Nos interesa particularmente en el discurso las aclaraciones con respecto al manejo del compás en los himnos:

*El aviso quarto es cerca del compas. Lo principal que un sochantre avia de tener es saber llevar el compas, que sea sabio y honesto. En los hymnos de proporcion llevan muchos en cada compas, compas y compasete: porque como entra en el compas un breve y un semibreve: al breve dan compas, y al semibreve medio. En otros himnos que hay tiempo de pormedio: acaece en un compas dar tres y quatro vezes con la mano. De forma que los puntos son compas de su mano: pues cada uno le haze abaxar la mano. Algunos olvidados de estar delante de dios llevan el compas sobre el libro con una vara, y los golpes se notan en la yglesia. De las palmadas que otros dan: no quiero hablar. El que llevare el compas en el canto llano: no tiene necesidad, sino levantar la mano dos o tres veces la mano, si quiere que vayan mas a priessa o mas de espacio que el cantor començo. Esto basta para el que sabe cantar: para el otro tanto le aprovechan dozientos palos: como uno. Si alguno llevare compas con vara (lo cual lo alabo) no lleve pensamiento de llevarlo con la mano. Visto he regidor de choro, que llevaba el compas con una vara, y mirando a la punta de dicha vara; el yva por una parte, y todo el choro con el compas, y la vara señalava otro. El compas no vaya tan precipitado, que sea confusion: ni tan de espacio: que se pierde la devoción. Nunca mude el compas de espacio en priessa, ni al contrario, si no se ofreciere particular necesidad. No se que fundamento tienen algunos para dezir en la gloria de nuestra señora los versos de la virgen de espacio: aviendo dicho los de la sanctissima trinidad de priessa. (f. 18 a) (...) contra el artificio musical va mudar el compas tan espressamente. Suelen mudar os cantores el compas en medio de una obra, o al cabo: que de compasete lo hazen proporcion. Esto es bien hecho: porque cantando, encienden se los cantores: y apresuran tanto el compas, que parece mal, y para repararse, demanera que no parezca mal: mudan el compas, no de apresurando en tardio: sino de compassete lo hazen proporcion. Esto es usable, y muy bien hecho: pero un mesmo compas que vaya de espacio, ya de priessa: no se usara entre cantores. Nunca el compas ha de parar en canto llano para el decoro y hermosura de la musica, si no fuere en la clausula final, que es al fin de lo que cantan, porque lo que cantan es tan prolixo: que se quiere hazer alguna clausula en medio para descansar o resollar algun tanto*¹¹³².

Sebastián Vicente Villegas establece en 1604 cuatro maneras de compases: “compasillo”, el habitual, en el que independientemente de sus formas todas las figuras tenían igual duración, valían un compás salvo el punto con doble plica, que equivale a

¹¹³⁰ *De institutione musica*, ed. Gottfried Friedlin, Leipzig: 1867, Lib. I, Cap. 8. Esta definición es muy similar a la ofrecida por Tinctoris. Ver: González Valle, J. V., 2006, pp. 209-210.

¹¹³¹ González Valle, J. V., 2006, pp. 206-207.

¹¹³² Bermudo, J., *Declaración de los instrumentos musicales*, Ossuna: 1555, f. 18r.

dos. El “compás mayor” se refiere al empleado en piezas mensurales de compás binario: “se usa en el Credo, en muchos himnos y en algunos invitorios”. El “compás de proporción”, se emplea en algunos himnos mensurales de compás ternario. El “compás desigual”, para as fórmulas de recitación de salmos, lecciones, epístolas, etcétera.

Cerone reduce esas posibilidades a tres: el de las fórmulas de recitación, que se vinculan estrechamente a la prosodia, el de las composiciones indudablemente mensurales (himnos binarios y ternarios, además de ciertos credos binarios), y al que menciona como “verdadero”, el más generalizado en el repertorio litúrgico, similar al que Villegas llama “compasillo”¹¹³³.

Nassarre aplaude la mensuralidad del canto gregoriano¹¹³⁴:

*Es muy conveniente usar este modo de canto, así por los acentos como por dar el sentido que pide la letra, y también porque expresa mejor el acento*¹¹³⁵.

Los teóricos coinciden más en relación al compás en el Canto Llano. Exponen que sólo existe un compás, indivisible, que ha de marcarse de manera uniforme. Ello se hace golpeando abajo sin parar arriba. La rapidez o lentitud varía dependiendo del tipo de fiesta litúrgica, a mayor solemnidad, mayor lentitud¹¹³⁶. Como mencionamos anteriormente, en Granada hubo notable interés por suscitar solemnidad dado su importante papel histórico. Y comentamos también que la música es un factor determinante en este menester. La velocidad en la interpretación del canto gregoriano confiere solemnidad a la ceremonia¹¹³⁷.

La mayoría explica que en los cantos de la misa cada nota vale un compás, bien sea una *breve* o una *semibreve*. Distinto es el caso de las “composiciones mixtas”, en el que ambas figuras tienen valores distintos.

Cabe mencionar que encontramos en nuestro repertorio signos de mensuración avanzados, como el *Ordinarium Urgellinum* de 1548, que mensuración binaria (C) o ternaria (C3).¹¹³⁸

No obstante, los manuscritos pueden suscitar diversas dudas o cuestiones.

Daniele Torelli advierte de que puede ocurrir que el compás especificado en el manuscrito presente contradicciones con el desarrollo de la obra. Propone varios ejemplos donde aparece el compás C y sin embargo subyace el ritmo ternario¹¹³⁹.

¹¹³³ Robledo, L., 2016, p. 582.

¹¹³⁴ *Ídem*.

¹¹³⁵ *Escuela música*, I, p. 194.

¹¹³⁶ Lara Lara, F. J., *Los teóricos españoles... (op. cit.)*, p. 151

¹¹³⁷ Ruiz Jiménez, J., 2012, p. 312.

¹¹³⁸ Bernardó, M., 2005, p. 248.

¹¹³⁹ Torelli, D., 2005, p. 465 y p. 474.

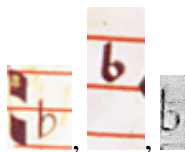
Lazaro Venanzio Belli, canónigo de la catedral de Frascati y maestro de canto en el seminario Vescovile Tuscolano, en 1778 expresa en su *Dissertazione sopra li preghi del Canto gregoriano e la necessità che hanno gli Ecclesiastici di saperlo (...)* que rechaza la ejecución rigurosa del compás, sólo la práctica es a guía para el maestro y su modo de aprender las cualidades¹¹⁴⁰.

Querol en su tratado *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*¹¹⁴¹ menciona los problemas que suscita la transcripción de una obra para que sea lo más fiel posible a la original y al mismo tiempo resulte lo más práctica posible. Explica que se ha de procurar respetar el valor de las figuras¹¹⁴², pero no siempre es posible. Apela a que la lectura sea sencilla para el lector actual¹¹⁴³.

En nuestros Libros Corales se emplea en varias ocasiones el indicativo rítmico “2” o “3”, y en contadas ocasiones aparecen compases específicos:



Si bemol



Encontramos en nuestro repertorio varios casos en los que no se escribe el *si b* pese a estar presente. Esto es habitual en general, y uno de los motivos por los que resulta difícil de estudiar. Es el “último signo diacrítico” empleado por los notadores, se para concretar la posición del semitono en la cuerda móvil. Aparece por vez primera entre los siglos XI-XII. Lo encontramos a partir de los manuscritos que emplean líneas¹¹⁴⁴.

Giovanni Caramuel en su obra *Arte nueva de música* (Roma 1669)¹¹⁴⁵ especifica la pronunciación de signo *b* (Si): *bi* corresponde a Si natural, mientras que *ba* a Si bemol. Esta propuesta aparece nada menos que en otras seis publicaciones del

¹¹⁴⁰ Venanzio Belli, L., *Dissertazione sopra li preghi del Canto gregoriano e la necessità che hanno gli Ecclesiastici di saperlo (...)*, Stamperia del Seminario, Frascati, 1788, p. 65. (Ver: Rusconi, A., 2005, p. 504).

¹¹⁴¹ Querol Gavaldá, M., *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Servicio de Publicaciones de Educación y Ciencia, Madrid: 1975, pp. 113-117.

¹¹⁴² Aunque como ya sabemos, el valor de las figuras no siempre es fácil de interpretar.

¹¹⁴³ Pérez Berná, J., *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)*, Tese de Doutoramento, Departamento de Historia del Arte, Área de Música, Universidad de Santiago de Compostela: 2007, p. 2.

¹¹⁴⁴ Lara Lara, F. J., *El Canto Llano en la catedral...*, 2004, p. 127.

¹¹⁴⁵ Es la traducción de su obra *Nova Musica*, Viena, 1645.

mismo autor. Andrés Lorente¹¹⁴⁶ mencionará esta nueva acepción pero comenta acreditando a Cerone y a Tomás Gómez que no se lleva a la práctica¹¹⁴⁷.

Giampaolo Mele advierte el empleo de notas accidentales mediante *sostenido*, “x” y en ocasiones “*” que parecen tener el propósito de evitar el si b¹¹⁴⁸.

Antonio Martín y Coll (s. XVIII) expone:

*Muchas veces se experimenta muy dulce la canturia con el referido B mol; por lo cual queda à la buena elección de el oído; que es gran juez para distinguir consonancias*¹¹⁴⁹.

Explica F. J. Lara Lara en su investigación sobre los Libros Corales de la catedral de Córdoba que existe la omisión involuntaria del bemol y la supresión consciente del bemol¹¹⁵⁰.

Sobre los bemoles, Lorente¹¹⁵¹ menciona cuatro: *mi bemol-la bemol-re bemol-sol bemol*. Parece referirse a la música polifónica, pero en ocasiones como vemos se extrapolan conceptos de ésta al canto llano. Nassarre¹¹⁵² hace lo propio al escoger distintas armaduras de clave de hasta cinco sostenidos y cinco bemoles, que tiene lugar en casos particulares de modos transportados a alturas poco usuales¹¹⁵³.

La influencia de la polifonía en el canto llano es manifiesta en la cromatización. Además del consabido *si bemol*, los tratadistas mencionan la práctica de los sonidos alterados. Aparecen las alteraciones que posibilita el sistema mesotónico: *fa sostenido, do sostenido, sol sostenido, mi bemol y la bemol*. Sin embargo, encontramos la oposición a ello por parte de los tratadistas defensores del sistema heptacordal, como Tomás Gómez, Roque Sirón y José de San Juan. Se pretende con la cromatización eludir el intervalo de tritono o de quinta disminuida. Los teóricos no están exentos de discrepancias al respecto, por ejemplo, en la sucesión *si-do-re-mi-fa* para evitar la quinta disminuida algunos autores defenderán emplear el *fa#*, como Monserrate, otros el *si b*¹¹⁵⁴.

También se hará uso de la cromatización también tiene su función en los procesos cadenciales, en las “cláusulas”. Quedan establecidos los esquemas: *re-do#-re y sol-fa#-sol*, como precisa Lorente el último suele aparecer en los modos séptimo y octavo,

¹¹⁴⁶ *El porqué de la música*.

¹¹⁴⁷ Robledo, L., 2016, p. 581.

¹¹⁴⁸ Mele, G., 2005, p. 224.

¹¹⁴⁹ Martín y Coll, *Arte del Cantollano, y breve resumen de sus principales reglas*, Madrid: Viuda de Juan García Infançon, 1714, p. 14. (Ver Lara Lara, F. J., *El Canto Llano en la catedral...*, 2004, p. 128).

¹¹⁵⁰ Lara Lara, F. J., *El Canto Llano en la catedral...*, 2004, p. 128.

¹¹⁵¹ *El por qué de la música, en que se contiene(n) los cuatro artes de ella: canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*, Alcalá de Henares, 1672.

¹¹⁵² *Escuela música*, I, pp. 61-64.

¹¹⁵³ Robledo, L., 2016, p. 584.

¹¹⁵⁴ *Ídem*, p. 583.

también cuando son precedidos por *si bemol*, lo que se aleja de la modalidad tradicional¹¹⁵⁵.

No obstante, la cromatización no sólo está vinculada al tritono o a las cláusulas, encontramos alteraciones en pasajes ocasionales y en entonaciones salmódicas, sobre todo el *fa#* y el *sol#* en el cuarto modo. De los textos de Cerone y Monserrate deduciremos que los sonidos alterados se relacionan con las “conjuntas” o sucesión de notas (“sucesiones”) consideradas *fictas* del sistema hexacordal¹¹⁵⁶.

El acercamiento a la tonalidad no resultará extraño a lo largo del siglo XVII, incluso los modos quinto y sexto en ocasiones conformarán una especie de octava que anunciará el modo mayor tonal¹¹⁵⁷. A este respecto, muchos teóricos se inclinan por cantar ambos modos “por bemol”, es decir, por el empleo del quinto modo. Hablan del uso generalizado del *si bemol*, con lo que obtenemos una sucesión de notas desde el *fa* que con el mencionado *si bemol* auspicia la que será nuestra escala de *fa mayor*, salvando las distancias. Incluso hay autores que para defender esta línea esgrimen argumentos estéticos, como Lorente o Nassarre¹¹⁵⁸, quien explica que resulta disonante cantar con *si natural*. Este desarrollo llevará al sexto modo hacia la tonalidad sin embargo eludiendo el *si bemol*. Dámaso Artufel¹¹⁵⁹ expone para este modo una secuencia que parece la escala del moderno *do mayor*. Si a esto añadimos el ya mencionado giro cadencial *sol-fa#-sol* en los séptimo y octavo modos, daremos con un *sol mayor tonal*¹¹⁶⁰.

Presentamos ahora la lista de piezas en nuestros Libros Corales que presentan si b aunque no aparezca en el manuscrito:

A solis ortus cardine, L. C. 44, ff. 42r-42v, Catedral de Granada.

Ave Maris stella, L. C. 22, ff. 1r-2v, Catedral de Granada.

Crudelis Herodes, L. C. 7, f. 70r, Capilla real de Granada.

Defensor alme hispanie, L. C. 42, ff. 1v-2v, Catedral de Granada.

Exultet orbis gaudiis, L. C. 25, ff. 3v-4r, Catedral de Granada.

Exultet orbis gaudiis, L. C. 29, ff. 25r-25v, Capilla Real de Granada.

Iam plenus annis, L. C. 19, ff. 29r-30r, Catedral de Granada.

Incivte martyr unicum, L. C. 18, ff. 51r-51v, Catedral de Granada.

¹¹⁵⁵ *Ídem*.

¹¹⁵⁶ *Ídem*.

¹¹⁵⁷ *Ídem*, p. 584.

¹¹⁵⁸ *Fragmentos músicos*, 2ª edición, Imprenta de música, Madrid: 1700, pp. 10 y 27.

¹¹⁵⁹ *Arte de canto llano*, Iuan Godínez de Millis, 1614.

¹¹⁶⁰ Robledo, L., 2016, p. 584-585.

Iste quem laeti, L. C. 32, ff. 32r-33r, Catedral de Granada.

Lauda Sion salvatorem, L.C. 34, ff. 89v-93r, Capilla Real de Granada: en la fuente sólo aparece el *si b* en la palabra *qua* (sexta estrofa). No lo anota en el original aunque lo lleva en las palabras *huius* (sexta estrofa), *novum* (aparece anotado en la palabra *novis*, pero corresponde a *novum*, séptima estrofa) y *umbra* (octava estrofa).

Lauda Sion salvatoris, L. C. 34, ff. 84v-86v. Capilla Real de Granada: Aunque no aparece en el original, llevan *si bemol* las palabras *eternae* y *Aegypto*.

Lucis creator optime, L. C. 6, ff. 23r-24r, Catedral de Granada.

O nimis felix, L.C. 27, ff. 93r-93v. Capilla Real de Granada.

Pater superni luminis, L. C. 15, ff. 1r-2v, Catedral de Granada.

Stabat mater dolorosa, L. C. 32, ff. 81v-84r, Capilla Real de Granada.

Stabat mater dolorosa, L. C. 13, ff. 20r-20v, Catedral de Granada.

Stabat mater dolorosa, L. C. 104, ff. 84v-87v, Catedral de Granada.

Te Ioseph, L. C. 9, ff. 51r-51v. Capilla Real de Granada.

Te lucis ante terminum, L.C. 16, ff. 9v-10r. Capilla Real de Granada.

Te lucis ante terminum, L. C. 66, ff. 52v-53r, Catedral de Granada.

Te lucis ante terminum, L. C. 121, ff. 77r-79v, Catedral de Granada.

Virgo virginum, L. C. 13, ff. 71v-72r, Catedral de Granada.

Presentan *si bemol* en el manuscrito:

A solis ortus cardine, L. C. 44, ff. 42r-42v, Catedral de Granada

Beata nobis gaudia, L. C. 109, ff. 21r-22r, Catedral de Granada

Bella gesturus pia Ferdinandus, L. C. 10, pp. 22-24, Catedral de Granada

Heros supplicii victor, L. C. 10, pp. 236-238, Catedral de Granada

Iam sol recedit, L. C. 110, ff. 1r-1v, Catedral de Granada

Iam sol recedit, L. C. 7, ff. 80r-80v, Capilla Real de Granada

Iesu decus angelicum, L. C. 4, ff. 33v-34v, Catedral de Granada

Iste confessor Domini, L. C. 121, ff. 48v-50r, Catedral de Granada

Lux alma Iesu mentium, L. C. 47, ff. 71r-71v, Catedral de Granada

Quale cum coelum, L. C. 10, pp. 10-18, Catedral de Granada

Quicumque Christum, L. C. 121, ff. 59r-59v, Catedral de Granada

Partas horrífico supplicii modo, L. C. 10, pp. 224-226, Catedral de Granada

Salvete Christi munera, L. C. 10, pp. 106-109, Catedral de Granada

Salvete flores martyrum, L. C. 44, ff. 90r-91r, Catedral de Granada

Summi parentis filio, L. C. 30, ff. 42r-43r, Catedral de Granada

Te gestientem, L. C. 10, pp. 167-168, Catedral de Granada.

Tibi Christe, L. C. 10, p. 180, Catedral de Granada.

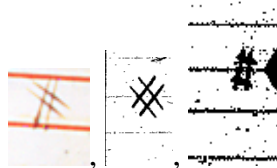
Te lucis ante terminum, L. C. 121, ff. 11v-11r, Catedral de Granada

Sedibus coeli, L. C. 10, pp. 124-126, Catedral de Granada

Aparece otro bemol aparte del *si* en el manuscrito:

Beata nobis gaudia, L. C. 109, ff. 21r-22r, (Catedral de Granada): mismo himno, L. C. 121, ff. 25r-27r, (Catedral de Granada).

Vemos sostenido en el manuscrito:



Bella gesturus pia Ferdinandus, L. C. 10, pp. 22-24, Catedral de Granada

Grata virgini Mariae, L. C. 10, pp. 211-213, Catedral de Granada

Heros supplicii victor, L. C. 10, pp. 236-238, Catedral de Granada

Iesu corona virginum, L. C. 37, ff. 6v-7v, Catedral de Granada.

In monte olivis consito, L. C. 10, pp. 148-149, Catedral de Granada

Iubio dulci canimus Mariam, L. C. 10, pp. 208-211, Catedral de Granada

Lux o decora, L. C. 10, pp. 128-131, Catedral de Granada.

Partas horrífico supplicii modo, L. C. 10, pp. 224-226, Catedral de Granada.

Tibi Christe, L. C. 10, p. 180, Catedral de Granada.

4.3 Himnos

Tiempo atrás, las palabras de Pablo a los Colosenses 3, 16 menciona varios cantos: *Verbum Christi habitat in vobis abundanter, in omni sapientia, docentes et commonentes vosmetipsos, psalmis, hymnis et canticis spiritualibus, in gratia cantantes in cordibus vestris Deo*. También en su carta *Ad Ephesios* 5, 10-19: *Implemini Spiritu Sancto, loquentes vobismetipsis in psalmis, et hymnis et canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino*.

Durante años las expresiones que emplea Pablo: *salmos, himnos y cánticos espirituales* se consideraron equivalentes. Tras indagar en la historia del canto hebraico se pueden discernir. Según Egon Wellesz, se describían tres tipos de cantos religiosos: la *salmodia* consistía en el canto de los salmos, cánticos y doxologías con inflexiones de la voz con la función de expresar el verso salmódico subdividido en dos hemistiquios, con una cadencia al final de cada uno de ellos. Los himnos eran canciones de alabanza al Señor, desconocidos por el pueblo griego pagano. De tono muy popular, el texto no era poético en el sentido estrófico, en cada sílaba se cantaban una o más notas, era de tipo silábico. Los *cánticos espirituales* se refieren a los cantos de júbilo, recuerda al canto del *Alleluia* hebreo que los cristianos incluyeron en sus reuniones eucarísticas¹¹⁶¹.

Como sabemos, el himno litúrgico es una composición musical que presenta unas características particulares que lo diferencian del resto del repertorio. Es una composición poética en verso, su texto no es bíblico, es de forma estrófica, la mayor parte de sus autores son conocidos, presentan entre estas composiciones intercambios de textos y melodías y su destino litúrgico es a veces poco definido o ambivalente¹¹⁶².

Schulte distingue tres etapas en la historia de los himnos litúrgicos:

- 1) Hilario de Poitiers introduce los primeros himnos en la liturgia latina.
- 2) Existe una segunda etapa que comienza en época carolingia hasta s. XVI.
- 3) los humanistas tratan de adaptar los himnos a las reglas clásicas y destaca por ejemplo la reforma del Breviario romano de Urbano VIII¹¹⁶³.

El Breviario romano¹¹⁶⁴ fue un referente en la composición de himnos litúrgicos. De ahí que los cambios que ha sufrido el Breviario a lo largo del tiempo sean fundamentales para la himnodia litúrgica latina.

¹¹⁶¹“Problemas que plantea el canto gregoriano en su historia y en su valor oracional y artístico musical”, en *Storia e Letteratura, raccolta di studi e testi*, 131, *Scripta Musicologica*, Tomo I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma: 1975, p. 8.

¹¹⁶² Gutiérrez, C. J., “Procedimientos de creación y adaptación en los himnos litúrgicos medievales en España: la composición de un repertorio”, en *Revista de Musicología*, Vol. XXVII, nº2, Madrid: 2004, p. 818.

¹¹⁶³ Para estos temas conviene leer: Dechevrens, Cabrol, Leclercq y Oppenheim. (Gallego Moya, E., 2002, p. 56).

¹¹⁶⁴ Las denominaciones “Breviario”, “Oficio divino” y “Liturgia de las horas” son prácticamente sinónimas, la última se vuelve a preferir en la actualidad. (Gallego Moya, E., 2002, p. 57).

Algunos Papas que velaban por dignificar el Oficio divino delegaron en notorios humanistas diversas reformas. En lo que a los himnos concierne, a no pocos les parecía discutible la licitud de los cambios, dado que estas obras están exentas de las Sagradas Escrituras y podían adaptarse a nuevos estilos literarios e incluso creencias. No obstante, algunos seguían defendiendo dejar intactos los himnos tradicionales¹¹⁶⁵.

Zaccaria Ferrer revisó los himnos atendiendo a criterios humanísticos bajo la encomendación del Papa León X y los publicaría en 1525: *Zachariae Ferrerii Vicent. Pont. Gardiens. Hymni novi ecclesiastici iuxta veram metri et latinitatis normam a beatiss. patre Clemente VII. Pont. Max. Ut in divinis quisque eis uti possit approbati*. Solamente se usó durante diez años dado que se consideró una nueva redacción de los himnos que adaptaba sus contenidos al lenguaje y la métrica clásica, lo que les pareció demasiado innovador¹¹⁶⁶.

Clemente VII dispuso en 1535 que el Cardenal Francisco Quiñones adecuara un nuevo Breviario sencillo y siguiendo la tradición. Sin embargo, Pablo IV prohibió en 1558 que se editara nuevamente debido a que introdujo muchas novedades litúrgicas¹¹⁶⁷.

Después del Concilio de Trento, con la bula *Quod a nobis* se publicó un nuevo Breviario en 1568, bajo Pío V. Esta nueva versión confrontaba con las anteriores aspiraciones humanistas y retornaban al Breviario tradicional¹¹⁶⁸, pero eliminaba fiestas y cometía algunas inexactitudes históricas, con lo que una comisión nombrada por Clemente VIII publicó una edición nueva en 1602¹¹⁶⁹.

Los jesuitas Tarquinius Galluttius, Matthias Sarbievus, Famianus Strada y Hieronymus Petruccius fueron los encargados de llevar a cabo la reforma más notable, la de Urbano VIII. Los himnos serían publicados en el Breviario en 1632, pero ya hicieron aparición en 1629 en Roma con el título: *Hymni Breviarii Romani S.m D. N. Vrban VIII iussu Et Sacrae Rituum Congregationem*. Los correctores explican a la Sagrada Congregación de Ritos repartidos en cinco puntos los criterios de su trabajo¹¹⁷⁰.

Existen melodías del repertorio himnódico peninsular compuestas tomando como base otra melodía, que en algunos casos es de origen transpirenaico. Se emplean en estos casos distintos procedimientos: intercambiando textos nuevos con melodías conocidas o viceversa; adaptando melodías preexistentes mediante repetición, reducción o invención. Resulta sencillo el intercambio de melodías himnódicas debido a tratarse de versos. Además de ello, la melodía suele ser sencilla y silábica¹¹⁷¹.

¹¹⁶⁵ Gallego Moya, E., 2002, p. 57.

¹¹⁶⁶ *Ídem*, p. 59.

¹¹⁶⁷ *Ídem*, p. 59.

¹¹⁶⁸ "Franciscano".

¹¹⁶⁹ Gallego Moya, E., 2002, pp. 59-60.

¹¹⁷⁰ Ver:*Ídem*, pp. 61-62.

¹¹⁷¹ Gutiérrez, C., J., 2004, p. 824.

En nuestra labor de transcripción hemos podido comprobar que no suele ser evidente la relación entre el texto y la melodía. Ello puede deberse al lugar subordinado que ocupa el himno dentro de la liturgia y a su cierto origen “popular”. Ello explicaría la relación de muchas melodías entre sí, el intercambio de incisos melódicos y las muchas repeticiones. También puede deberse a que el auge de la poesía litúrgica no va acompañada de la misma capacidad creativa a nivel melódico. Por esto se atribuyen las músicas que la tradición atribuye a compositores prestigiosos a los nuevos textos¹¹⁷². Los primeros manuscritos propiamente musicales de música europea datan del siglo IX, no obstante, los textos latinos en prosa (salmos) o en verso (himnos latinos de nueva creación) pertenecen a épocas más antiguas. Si atendemos por ejemplo a San Pablo, que menciona el canto de salmos, himnos y cánticos espirituales, veremos que fuentes literarias sitúan la práctica musical en tiempos muy anteriores a los primeros manuscritos musicales. La música pues hace aparición testimonial a partir de los manuscritos cuando el canto gregoriano ya se haya desarrollado¹¹⁷³.

Entre los siglos X-XII la mayoría de las melodías himnódicas y los textos son comunes a los repertorios europeos, será a partir del siglo XIII cuando se incremente el número de melodías compuestas o adaptadas en la Península Ibérica. En el siglo XV habrá de nuevo un descenso¹¹⁷⁴.

El himno litúrgico no debe estudiarse aisladamente, es decir, en cierta manera puede ser considerada una labor “multidisciplinar”, pues se puede analizar desde el punto de vista filológico, litúrgico y musical. Además de ello también es conveniente analizarlos comparándolos con otros repertorios y formas¹¹⁷⁵.

El canto romano o gregoriano es un corpus de textos y melodías litúrgico compuesto en el siglo VIII para la liturgia cristiana en el ambiente cultural del renacimiento carolingio. Encontramos este corpus en múltiples manuscritos procedentes de toda Europa. Eran copiados sin música hasta fines del siglo VIII. Al circunscribirse en a liturgia propia de la iglesia católica, el contenido de estos manuscritos se transmitió de manera generalmente uniforme. Ello ha propiciado que este corpus se conciba como un arquetipo, lo que ha instado a relegar a investigación de las diferencias y variantes existentes desde el origen del corpus gregoriano. Estas variantes han sido consideradas como particularidades o excepciones. Ello conllevó a considerar las particularidades ajenas al gregoriano. Encontramos dos tipos fundamentales de diferencias con respecto al corpus gregoriano. Uno es el concerniente a las piezas diferentes al propio repertorio gregoriano, que se componen e interpretan en determinados contextos y lugares. Entre ellas se encuentran los tropos y las secuencias, considerados hasta hace poco tiempo como menores. El otro tipo son las diferencias en las piezas propias del repertorio gregoriano en fuentes de distintas zonas, épocas o centros religiosos. Estas diferencias o

¹¹⁷² Gutiérrez, C., J., 2004, p. 824.

¹¹⁷³ González Valle, J. V., 2007, p. 48.

¹¹⁷⁴ *Ídem*, p. 89.

¹¹⁷⁵ *Ídem*, p. 818.

“variantes” del repertorio derivan de un proceso de transferencia y asimilación del canto gregoriano. Es decir, procesos de recepción y adaptación de un repertorio base¹¹⁷⁶.

En nuestra investigación vemos que coincidimos con la exposición de C. J. Gutiérrez, que citamos a continuación.

Algunas melodías que conforman el repertorio ibérico no parecen haber tomado material melódico conocido. Para poder vislumbrar sus posibles particularidades, el estudio debe centrarse fundamentalmente en el análisis de la estructura, el desarrollo melódico y la modalidad¹¹⁷⁷.

Normalmente los himnos litúrgicos son canciones estróficas sin estribillo. Si bien en la himnodia ibérica aparecen los dímetros yámbicos, suponen sólo un 44% del total. En la Península Ibérica se emplean con más asiduidad otros tipos de versos, destacan los trocaicos y tetrametros y sobre todo los sáficos y alcmánicos¹¹⁷⁸.

Como ocurre con la mayor parte de los himnos, los de composición ibérica tienen estrofas de cuatro versos, organizadas melódicamente en una estructura cuatrimembre. Cada verso supone un inciso y tras el segundo de ellos suele estar la cadencia principal. Con respecto a los incisos, pese a no tener por qué estar relacionados temáticamente, suelen repetirse, los dos primeros suelen ser iguales o muy parecidos, puede tener lugar la “rima melódica” cuando el primero y el último, y dos o más incisos, pueden terminar de igual manera.

Con respecto a las relaciones motivicas, Stäblein expone tres tipos de melodías himnódicas,¹¹⁷⁹ que además pueden verse engalanados con ornamentos, cambios de modo, etcétera. Estos tres tipos son melodías sin correspondencia (se basan en la graduación de cadencias, modalidad y tendencia al movimiento melódico mas sin estructura dilucidada –ABCD-). El 60% de las melodías de composición ibérica se engloban en este tipo; melodías con correspondencia parcial, con rima musical a igual o distintas alturas de tono, igual, similar o invertida; melodías con correspondencia total (con miembros iguales con comienzos diferentes –ABCB- siendo A y C muy parecidos y hasta iguales en su final. Al final de las dos mitades pueden aparecer diferentes variaciones. También existen otras posibilidades de repetición).

La cadencia final siempre es conclusiva en la tónica del modo. Las demás normalmente son suspensivas en notas de importancia modal, aunque puede aparecer más de una cadencia también sobre la nota final¹¹⁸⁰.

Como se ha dicho con anterioridad, los himnos suelen presentar estilo silábico o neumático. Puede aparecer un neuma de dos o tres notas en un inciso en la primera,

¹¹⁷⁶ *Ídem*, pp. 816-817.

¹¹⁷⁷ Gutiérrez, C., J., 2004, p. 829.

¹¹⁷⁸ *Ídem*.

¹¹⁷⁹ Stäblein, B., “Hymnus B. Der laetinische Hymnus VII: Formen”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter: 1957, vol. VI, col. 993-1018. (Ver: Gutiérrez, C., J., 2004, p. 830).

¹¹⁸⁰ Gutiérrez, C., J., 2004, p. 832.

penúltima o antepenúltima sílaba, o en una sílaba acentuada. El ámbito de los himnos no suele ser muy amplio, usualmente oscila entre una 6ª y una 8ª. Se ampliará el ámbito a partir del siglo XIII, predominarán ahora las piezas escritas entre una 5ª y una 9ª, logrando una mayor amplitud desde el siglo XIV, no será menor de una 6ª y alcanzará incluso la 9ª en muchos casos¹¹⁸¹.

Un análisis cronológico de la evolución modal en las fuentes ibéricas revela que en el siglo XI predominan los modos con final en “re”, el IV y el VIII. En el siglo XII es muy parecido, si bien se emplean ahora más los modos VIII, VI y IV y menos el I. En el siglo XIII veremos que se emplean sobre todo los modos I y VIII, aunque también se usan el II, IV y VII, y el III adquirirá por primera vez cierta importancia. Desde el siglo XIV observaremos mayor diversidad modal, continuará el predominio de los modos I, II y VIII pero no dominará tanto sobre los demás modos como anteriormente¹¹⁸².

Bruno Stäblein ya mencionó en su *Hymnus B. Der laetinische Hymnus VII: Formen* que existen detalles diferenciadores de las melodías himnódicas en el aspecto modal dependiendo de su procedencia geográfica.

En el repertorio ibérico existen más melodías en los modos de “re” (*protus*); vemos un importante número de melodías en modos de “fa” (*tritus*); tiene mucha importancia el “sol” como cuerda de composición (aparece en los *protus* a la 4ª como nota destacada en los modos I y II y en VI y VIII); hay un mayor número de *protus* y *tetrardus* con respecto al repertorio general; cuenta con menos melodías en los modos de “mi” y de “sol” y finalmente asistimos a una total ausencia del modo III y de *tritus mixto*¹¹⁸³.

En el contexto del *trívium*, se podía acudir a la dialéctica para “poner en orden” cuestiones religiosas e incluso para argumentar en términos musicales. Un tratado de 1200¹¹⁸⁴ desautoriza el tritono *Mi-Sib*, pero las razones no tienen que ver con el hecho de tratarse de un *diabolus en música*, ni por motivos de dificultad técnica, sino por equivaler al “vicio” de la “falsa proporción”, un concepto vinculado a la dialéctica. Encontraremos en los siglos XIII y XIV ejemplos muy significativos al respecto. El *Speculum Musicae* (de Jacobo de Lieja, concluido en 1323) posee influencia de la dialéctica. Por ejemplo en el libro VII emplea terminología tomada de la escolástica¹¹⁸⁵.

¹¹⁸¹ *Idem*, p. 833.

¹¹⁸² Gutiérrez, C., J., 2004, p. 835.

¹¹⁸³ *Idem*, pp. 835-836.

¹¹⁸⁴ El autor del artículo que lo menciona no especifica a qué tratado se refiere. (Medina, A., “Virtudes, vicios y teoría del canto en la época del Maestro Mateo”, en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, Actas del Simposio organizado por la Fundación Pedro Barré de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-23 de septiembre de 1999, edición a cargo de José López-Calo y Carlos Villanueva, publicado en 2001, p. 74).

¹¹⁸⁵ Ver: Pescerelli, B., “Accesus ad discantus, metodología dell’analisi musicale nello *Speculum Musicae*”, en *Studi Musicali*, 20, 1991, pp. 39-44; Medina, A., 1999, p. 74.

4.4 Secuencias

La interpretación de las secuencias fue muy restringida, por uno de los tipos de cantos considerados aberraciones de la liturgia al uso. La liturgia “tridentina” sólo aceptó cuatro: *Lauda Sion; Veni Sancte Spiritus; Victimae paschali laudes* y el *Dies irae* de la misa de difuntos¹¹⁸⁶.

En principio, la composición de prosas o secuencias del primer periodo no tiene nada que ver con la versificación métrica. Sin embargo, hay excepciones. Desde el siglo IX encontramos poemas con la estructura AA BB CC DD...+ AA BB CC DD... estudiados por Nancy Phillips y Michel Huglo, quien señala que no es una secuencia en el sentido estricto de la palabra. Los investigadores no se ponen de acuerdo al respecto. Jacques Handschin las considera un desarrollo temprano de la prosa litúrgica. Peter Dronke considera que el canto *Rex caeli domine* (de mediados del siglo IX) ofrece tanta “perfección y elegancia” que parece ser el último eslabón de un largo desarrollo¹¹⁸⁷.

Explica Gunilla Iversen¹¹⁸⁸ que en los himnos y en los tropos la nueva literatura “bíblica”, basada en la poética hebrea y en los autores cristianos, tiene un efecto “dramático” en el lenguaje del latín. En el Coloquio celebrado en Lisboa y Évora en 2005¹¹⁸⁹ expuso su investigación sobre los repertorios de himnos, tropos y secuencias en los manuscritos del sur de Francia y de la Península Ibérica. Explico además datos concretos sobre el vocabulario y ciertas formas gramaticales empleadas en los repertorios desde Moissac hasta Santiago de Compostela.

Susana Zakpe además en el Coloquio celebrado en Lisboa y Évora en 2005¹¹⁹⁰ en su charla sobre la reconstrucción de la creación poético-musical en el siglo XII de los tropos y prosas de tradición hispana comentó su trabajo en los archivos Catedralicio e Histórico Provincial de Huesca. Explicó que los estudios llevados a cabo en los últimos diez años sobre las fuentes de procedencia hispana han contribuido a conocer con más exhaustividad un amplio repertorio.

¹¹⁸⁶ Wagstaff, G., 2012, p. 399.

¹¹⁸⁷ Norberg, D., “Problèmes métriques dans les sequences, les offices et les tropes”, en *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques. Recueil d'études réunies par Wulf Arl et Gunilla Björkvall*, Corpus Troporum, Tomo XXXVI, Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Latina Stockholmiensia, Stockholm, Suiza: 1993, p. 362.

¹¹⁸⁸ En el coloquio: Ferreira, M. P., d'Alvarenga, J. P., *Monodía Sacra Medieval: Colóquio Internacional*, Lisboa-Évora, 2-5 de junio 2005, Organização: CESEM, Universidade Nova de Lisboa; Centro de História de Arte (CHA); Universidade de Évora; secretariado: Malta, J. (CESEM), Branco, R. (CHA).

¹¹⁸⁹ Coloquio: Ferreira, M. P., d'Alvarenga, J. P., *Monodía Sacra Medieval: Colóquio Internacional*, Lisboa-Évora, 2-5 de junio 2005, Organização: CESEM, Universidade Nova de Lisboa; Centro de História de Arte (CHA); Universidade de Évora; secretariado: Malta, J. (CESEM), Branco, R. (CHA).

¹¹⁹⁰ En el coloquio: “Ferreira, M. P., d'Alvarenga, J. P., *Monodía Sacra Medieval: Colóquio Internacional*, Lisboa-Évora, 2-5 de junio 2005, Organização: CESEM, Universidade Nova de Lisboa; Centro de História de Arte (CHA); Universidade de Évora; secretariado: Malta, J. (CESEM), Branco, R. (CHA)”.

Patricia Peláez Bilbao¹¹⁹¹ hace mención concretamente de la investigación de las secuencias en España. Sugiere que para dilucidar en qué difiere el canto litúrgico de un centro a otro, se debe estudiar el panorama general de las fuentes españolas que contienen secuencias, para poder a continuación definir sus características y finalmente comparar el corpus peninsular de secuencias con el de las tradiciones europeas.

4.5 Tropos

Además de analizar el repertorio comparándolo con las fuentes de la Edición Vaticana y la de Solesmes para comprobar la fidelidad de nuestro repertorio con la tradición “universal” del canto gregoriano, cabe investigar cuáles son las aportaciones del repertorio que nos ocupa y las influencias con otros lugares. Ello concuerda con la crítica musicológica reciente, que aboga por investigar la analogía de las diferentes versiones de una composición¹¹⁹².

Arturo Tello¹¹⁹³ plantea en su estudio de los tropos la elaboración de un *stemma*. Aunque pueda resultar un trazo beneficioso en su estudio, hay que tener posibles problemas en consideración. Incluso dentro del ámbito de la crítica textual, este sistema de organización de Lachmann no carece de problemática¹¹⁹⁴, pues este método no se adecúa a textos expuestos a considerables interferencias y que añaden al modelo concreto diferentes lecturas e interpretaciones sucesivas¹¹⁹⁵.

En el caso de los tropos, la relación entre oralidad y escritura, la ejecución práctica y la posible conjetura del escriba dan lugar a aspectos que han de tenerse en

¹¹⁹¹ En el coloquio: Ferreira, M. P., d’Alvarenga, J. P., *Monodía Sacra Medieval: Colóquio Internacional*, Lisboa-Évora, 2-5 de junio 2005, Organización: CESEM, Universidade Nova de Lisboa; Centro de História de Arte (CHA); Universidade de Évora; secretariado: Malta, J. (CESEM), Branco, R. (CHA).

¹¹⁹² Por ejemplo: Scotti, A., *Influssi transalpini sulla pratica liturgico-musicale del Patriarcato di Aquileia nel Medio Evo: Studi sui tropi dei responsori*, Tesis doctoral inéd., Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, 2002; Dadelsen, G. von, “Über den Wert musikalischer Textkritik”, *Quellenstudien zur Musik*, ed. K. DORFMÜLLER, Wolfgang Schmieder zum 70, Frankfurt-Londres-Nueva York, 1972, pp. 41-47.; Boorman, S., “Limitations and Extensions of Filiation Technique”, *Music in Med Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts*, ed. I. FENLON, Cambridge, 1981, pp. 319-346; Boorman, S., : “The Uses of Filiation in Early Music”, *TEXT: Transactions of the Society for Textual Scholarship* 1, ed. D. C. GREETHAM y W. SPEED HILL, Nueva York, 1984, pp. 167-184; Bent, M., “Some Criteria for Establishing Relationships between Sources of Late Medieval Polyphony”, *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, ed. I. FENLON, Cambridge, 1981; Roesner, E., “The Problem of Chronology in the Transmission of Organum Duplum”, *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, ed. I. FENLON, Cambridge, 1981, pp. 393-398.; Feder, G., *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt, 1987. (Ver Tello, A., 2006, p. 6).

¹¹⁹³ Tello, A., 2006, p. 6.

¹¹⁹⁴ Sobre los problemas del método “estemático”, ver: J. Irigoien, “Stemmes bifides et états de manuscrits”, en *RPh*. n. s. 28, 1954, pp. 211-217; S. Timpanaro, “Ancora su stemmi bipartii e contaminazione”, en *Maia* 17, 1965, pp. 392-399; M. Reeve, “Stemmatic method: *qualcosa che non funziona*”, en *The role of the book in Medieval Culture (Proceedings of the Oxford International Symposium 1982*, I, Turnhout, 1986, pp. 57-69 y J. Grier, “Lachmann, Bédier and the bipartite stemma: towards a responsible application of the common error method”, en *RHT* 18, 1988, pp. 263-278; G. Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, Ámsterdam: 1966, pp. 64ss. Consultar: Pajares, A. B.; Hernández, F., *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Akal, Madrid: 2010, p. 74.

¹¹⁹⁵ Santi, F., *Biblioteche elettriche. Letture in Internet: una risorsa per la ricerca e per la didattica*, Edizione del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2003, p. 13.

cuenta al ser investigados bajo este sistema¹¹⁹⁶. No obstante, en este caso la *stemmatica* como búsqueda del arquetipo puede ser factible como génesis en la investigación de este material. Tras ello, lo conveniente es trazar el itinerario de transmisión de cada composición¹¹⁹⁷.

En esta investigación, no obstante, lo que pretendemos es dar a conocer el repertorio de los Cantorales Catedralicios y de la Capilla Real. En una segunda fase se podría abordar la comparación con otros repertorios españoles o incluso más allá de nuestras fronteras, especialmente con Portugal, donde hemos podido comprobar en una estancia investigadora que hay un repertorio muy interesante.

Las primeras monografías sobre los tropos datan del siglo XIX pese a la infravaloración a la que se enfrentaban.

Incluso conocemos un canon que los vilipendiaba:

Un *canon extravagans* del primer Sínodo de Meaux (845) prohíbe el canto de los tropos del Gloria y de las secuencias. Hablará también de los tropos y secuencias (*prosa*) como “nuevos”. Pero no se sabe si se refiere a que son nuevas categorías de canto o a nuevas composiciones de categorías ya existentes. Los vocablos *prosa* y *sequentia* parecen términos técnicos, no abarca el abanico referente al concepto de tropo (*tropus, versus, laudes, ...*). Sólo habla de los tropos del Gloria y las secuencias, por ser más largos y elaborados, más “peligrosos”¹¹⁹⁸.

*Propter improbitatem quorundam omnino dampnabilem, qui novitatis delectati puritatem antiquitatis suis adiventionibus interpolare non metuunt, statuimus, ut nullus clericorum nullusque monachorum in Ymno Angelico, id est, Gloria in excelsis deo, et in sequentiis, quae in Alleluia sollempniter decantari solent, quaslibet compositiones, quas prosas vocant, vel ullas fictiones addere, interponere, recitare, submurmurare aut decantare presummat. Quod si fecerit, deponatur*¹¹⁹⁹.

Sólo una fecha tan temprana como la del canon fue proclive a su prohibición, incluso ya entonces estaban extendidos. Fuentes del siglo X atestiguan que los tropos y secuencias fueron aceptados como parte del repertorio litúrgico en muchas partes de la Europa occidental.

La práctica e tropar fue eliminada o restringida en algunas iglesias y monasterios cuando ya ese repertorio estaba asentado en tierras francas. En los siglos X y XI existían centros donde su canto era muy reducido o nulo. Pese a esto, a su

¹¹⁹⁶ Tello, A., pp. 6-7.

¹¹⁹⁷ *Ídem*, pp. 12ss.

¹¹⁹⁸ Tello Ruiz-Pérez, 2006, pp. 23-24. (Contra las innovaciones litúrgicas: Amalarius de Metz; Agobardus de Lyon, 834. Para entender mejor su crítica, A. Tello sugiere conocer la historia litúrgica de la catedral de Lyon).

¹¹⁹⁹ Hartmann, *Die Konzilien der Karolingischen Teilreiche 843-859*, en *Monumenta Germaniae Historica*, Concilia Aevi Karolini 3, Munich, 1984, ed. 129.

frecuentemente escasa distribución regional, su ausencia en muchos graduales del siglo IX, etc., tuvieron un enorme éxito especialmente en el siglo X¹²⁰⁰.

Es llamativo que ninguna de las fuentes más antiguas con tropos es un manuscrito litúrgico. No hay tropos dentro de los graduales hasta el siglo X. Incluso ahí los tropos pertenecen a secciones propias separadas del manuscrito. Muchos fueron recogidos en *libelli*, podían así recoger la tradición de cada lugar mejor que los manuscritos litúrgicos¹²⁰¹.

Bjork señaló en la década de los 80 tres factores que llevaron a infravalorar las piezas de los troparios: contenían formas nuevas que no se ajustaban del todo a modelos clásicos; contenían piezas litúrgicas que no permitían efectuar fácilmente un análisis como creaciones artísticas, incluso su papel litúrgico fue cuestionado; no conocerse por regla general la autoría de las piezas, lo que complicaba a la hora de compilarlas en las historias de poesía occidental.

La visión negativa de los tropos se perpetuó hasta bien entrado el siglo XX. Surgieron obras de la liturgia de Righetti, de Jungmann, o la vox del tropo del *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* de Leclercq¹²⁰².

Pionero fue Léon Gautier (1886). A lo largo de la última parte del siglo XIX, la actividad de renovación de la abadía de Solesmes buscaba redescubrir las formas “originales” y ayudar a reconstruir las melodías “auténticas”. Se lanzó una campaña contra los movimientos anteriores de reforma y se quiso volver a las formas originales. Tropos, prosas y secuencias quedaban al margen, y más sumando la prohibición en el Concilio de Trento. En este contexto vio la luz el primer trabajo sobre tropos, Gautier publicó *Les tropes*, que los condenaba. Se centró en troparios de la Biblioteca Nacional de París, el monasterio Sankt Gallen y en repertorios italianos. Condenó obras de Schubiger y Reiners¹²⁰³. Habría que esperar a que Jacques Handschin (1954) ofreciera la primera definición que tuviera en consideración a la música¹²⁰⁴.

No obstante, cabe mencionar el estudio y edición del repertorio en los troparios de Winchester, por Frere, en 1884. Reconoció que los tropos representan la suma total del avance musical entre los siglos 9-12. Se basa en el método *stemmatico*. Tampoco debemos dejar de recordar los trabajos de Daux, concretamente su edición del tropario-prosario de S. Martín de Mountariol (1901).

El de los editores de AH, que incluyeron los tropos del propio y ordinario de la misa. Hasta hace unos años era la única edición conjunta de este tipo de composiciones, con métodos hoy discutibles, pues no tenían en cuenta la manera real en que aparecían

¹²⁰⁰ Tello Ruiz-Pérez, 2006, p. 26.

¹²⁰¹ *Idem*, pp. 29-30.

¹²⁰² Ver más: Tello Ruiz-Pérez, 2006, pp. 41-45.

¹²⁰³ Tello Ruiz-Pérez, 2006, pp. 38-39. (Ver también Castro, E., *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela, 1991, pp. 17-23).

¹²⁰⁴ Asensio, J. C., 2003, p. 446.

en las fuentes para incluir piezas que no se correspondían a este perfil las modelaban. Además quedaron fuera muchos textos en prosa, entre otras cosas¹²⁰⁵.

No hay diferencia entre los principios básicos de composición de los tropos y las otras canciones litúrgicas, al igual que los textos bíblicos son empleados de diversas maneras.

Con respecto al concepto de género: sólo existe el tropo de la misa o el del oficio, e incluso éstos no siempre tienen las fronteras bien delimitadas. *Quem quaeritis* por ejemplo, a veces pertenece a la misa y otras a los maitines. La celebración pues tiene partes constantes y otras cambiantes. Los tropos pertenecen a este “género” más amplio donde interactúan secuencias, antífonas procesionales, versos y versículos y otras canciones¹²⁰⁶.

Es difícil definir estos conceptos sobre todo si pretendemos atender a la posible definición que se argüía antaño. No sabemos si el concepto de canción medieval estaba dividido de la misma manera que hoy. Qué supone la rúbrica *Tropus* en la rúbrica de una pieza o por qué Notker llama a su colección de secuencias *Liber Hymnorum* son aún cuestiones por dilucidar. Odelman demuestra que en las mismas fuentes medievales hay cierta inconsistencia.

Es complicado para nosotros organizar la materia dado que las categorías en la edad media eran definidas de una forma poco sistemática según entendemos en la actualidad. En la concepción de tropo podrían incluirse piezas que tuvieran un aspecto importante en común, proceder que conlleva encontrar al final piezas muy diferentes entre sí en otros aspectos. Pudo ser éste el proceder medieval que hoy tantos quebraderos de cabeza nos originan. Rasgos éstos considerados por Jacobsson y Treitler como fibras de una hebra, a partir de un razonamiento de Wittgenstein.

Ahora se centra en definir el tropo según el creador y el destinatario. Habría que analizar sus funciones dentro de la liturgia, además de su valor en sí mismo, del que habla Jonsson en la introducción del primer tomo de CT¹²⁰⁷.

Aún hoy sigue sin esclarecerse la definición de tropo. Nos ceñiremos básicamente al resumen presentado por A. Tello en lo relativo a las principales acepciones que se vincularon al tropo¹²⁰⁸.

Como ya mencionamos, pionero fue el estudio de Gautier (1886) donde se pregunta qué es un tropo. Algunos estudios modernos definían el tropo sin tener en cuenta su aspecto musical, como Gautier, y con un cierto aire negativo en cuanto que en el siglo XIX se buscaba recuperar el auténtico canto romano. AH y Blume consideraron el tropo como un embellecimiento del texto litúrgico.

¹²⁰⁵ Tello Ruiz-Pérez, 2006, pp. 39-40.

¹²⁰⁶ Tello Ruiz-Pérez, 2006, p. 57.

¹²⁰⁷ *Ídem*, pp. 51-53.

¹²⁰⁸ *Ídem*, pp. 41-45.

Dentro del ámbito musicológico también se ha intentado definir el tropo dentro de la supremacía musical. Se ve en la objeción de Handschin a Gautier. Handschin consideraba que el tropo tenían que ver estrictamente con lo musical. Esto fue compartido por Weakland y Stäblein.

Además, se han incluido géneros de canción litúrgica medieval que no son los *tropus* medievales. Ejemplo del error es Handschin en relación a la secuencia, que considera que es una subdivisión del tropo. Evans comenta que los tropos pueden ser adiciones a los cantos del propio y del ordinario de la misa.

A partir de 1970, el equipo de investigación sueco CT pretendió elaborar un catálogo global de los textos de todo el repertorio hasta 1100. En la definición de tropo omitió alusión alguna al origen o función litúrgica de los tropos.

De acuerdo con Huglo, CT estableció que esta definición debía girar en torno a dos categorías: tropo melógeno y logógeno. Según la editora Jonsson, la tercera categoría, los tropos meloformes, no entraría en la definición. Actualmente estas denominaciones son aceptadas de forma casi unánime¹²⁰⁹.

Una de las clasificaciones de tropos más aceptables es la ofrecida por Annie Debbery (1989).¹²¹⁰

En 1998 Haug ofrece una definición de tropo donde concilia el hecho literario con el musical, en la misma línea que el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*¹²¹¹.

Ahora se pregunta qué querían decir en la edad media cuando escribían *tropus*, y por ende otras denominaciones como himno y secuencia.

Podemos concretar los siguientes tipos de tropos:

Tropos **logógenos.**- adición de una nueva línea o líneas de canto, comprendiendo tanto texto como música.

Tropos **melógenos.**- adición de un texto, una prosa o una prósula, a un melisma preexistente.

Tropos **meloformes o puramente melódicos.** Pero dice no haber encontrado testimonios de los mismos en el repertorio trópico del ordinario en los manuscritos españoles¹²¹².

¹²⁰⁹ Tello Ruiz-Pérez, 2006, pp. 46-48.

¹²¹⁰ Asensio, J. C., 2003, p. 445.

¹²¹¹ Tello Ruiz-Pérez, 2006, p. 48.

¹²¹² Tello Ruiz-Pérez, A. *Transferencias del canto medieval: los tropos del "ordinarium missae" en los manuscritos españoles*, Universidad Complutense de Madrid: 2006, p. 1. Ver también: Asensio, J. C., 2003, pp. 448-450.

El grupo de investigación *Corpus Troporum* junto con la Fundación Europea de la Cultura, y diversos centros europeos que estudian el tema dada su importancia y su carácter multidisciplinar¹²¹³.

Todas estas líneas de investigación han cambiado la concepción de tropo.

El interés suscitado por los tropos actualmente puede deberse a su naturaleza “cambiante” dentro de la celebración, que supone además de una relación entre tradición e innovación, interesa también a través de los efectos del cambio en los perfiles regionales y de las transferencias locales del repertorio musical, o de su fijación por escrito o no, llamativo para estudiar la tradición musical medieval., además de otras ramas (filología, liturgia, teología...)¹²¹⁴.

Con respecto al trabajo de Tello, ya mencionado, trabaja el repertorio de tropos del ordinario de la misa en cuanto al orden cuantitativo. Estudia los tropos de los siglos XI-XV.

El número de tropos en España es escaso, sobre todo si comparamos con el resto de Europa. Los del ordinario tienen una difusión más generalizada¹²¹⁵. Investiguemos pues los que nos ocupan a continuación.

Atenderemos en nuestra futura investigación a las transcripciones y las concordancias según las presenta Arturo Tello en su ya citada tesis, entre otras cosas. No obstante, no aparecen en su trabajo todos los tropos de nuestro repertorio: *Orbis redemptor; Te celebrantibus; Christe agie celi; Spiritus alme coherens; Consolator qui es flamen; Christe veteris macule; Sancte spiritus vivifice; Christe tuere hunc; Kyrie sother agie supplices; Dextra paterna ream; Amborum flamenco; Angeli quem supplices; Christe patris unice* o *Spiritus alme tua*.

¹²¹³ Tello Ruiz-Pérez, 2006, p. 1, (nota a pie de página 3). “Este estudio, por tanto, cae de lleno en el marco actual de revitalización de interés por los tropos, cuyas diferentes líneas de investigación han emitido una serie de resultados –habitualmente impregnados de un espíritu pluridimensional y multidisciplinar– referidos principalmente a: estudios sobre manuscritos concretos con tropos; estudios sobre regiones y centros específicos de producción, recepción, importación, exportación, etc., de éstos; estudios referentes a formas particulares de tropos como los del Gloria, de los responsorios de maitines, del Agnus, Ofertorio, Sanctus, los tropos melismáticos de los cantos de la misa, etc.; y, por último, estudios sobre el papel de los tropos en los movimientos reformadores de órdenes monásticas como Cister, Cluny o Hirsau”. (Tello Ruiz-Pérez, 2006, pp. 1-2).

¹²¹⁴ Tello Ruiz-Pérez, 2006, p. 2.

¹²¹⁵ *Ídem*, p. 3. Ver también: Anglés, H., “Die sequenz und die Verbeta im mittelalterlichen Spanien”, en *Festschrift für Call-Allen Moberg*, Stockholm: 1961, pp. 37-47; Bonastre, *Studis sobre la verbeta*, Tarragona: 1982; Husmann, H., “Ecce puerpera genuit, Zur Geschichte der teiltextierten Sequenzen”, en *Festschrift Heinrich Bessler*, Leipzig: 1961, pp. 59-65; Mundó, A., “El proper-tropo Monserrat 73”, en *Liturgica III*, 1966, pp. 101-142; Prado, G., “El kyrial español”, en *Analecta Sacra Tarraconense XIV*, 1941-1942, pp. 43-63, 97-198; Rodríguez, C. J., “Música y poesía en los archivos de León”, en *Studi Gregoriani X*, 1994, pp. 5-39. (Ver: Gómez Muntané, M. C., *La música medieval en España*, ed. Reichenberger, Kassel: 2001, p. 58).

Esperamos con todo ello haber catalogado los tropos existentes en nuestro repertorio y abrir las puertas para seguir investigando mediante la comparación de nuestro repertorio.

Capítulo 5: Estudio y transcripción de los himnos

Noticias sobre los himnos en las Actas Capitulares:

Que se canten en el coro los himnos nuevos. Asimismo se determinó que de aquí adelante el sochantre entonase en el coro y rezase los himnos nuevos, y todo el coro le siguiese con uniformidad. (f. 91; 10-5-1681)¹²¹⁶.

Sobre el modo de asistir los músicos en el coro. Entró el maestro de capilla y propuso las faltas que cometían los músicos en el coro; y en vista de de (sic) su proposición se acordó que las ofrendas de las misas mayores, de apóstol y Nuestra Señora en los sábados, las toquen los ministriles; que los dichos ministriles toquen versos al órgano en las vísperas de a ocho, alternando con las voces; que el organista baje del órgano al coro alto en los días que hubiere villancicos a acompañarlos con el arpa; que en las vísperas a canto llano toque el órgano al himno y al magníficat; que todos los músicos canten el (sic) facistol y no tengan en las manos breviarios ni rosarios, y pierdan la misa no entrando en el (sic) introito; que las misas de Nuestra Señora tengan de multa dos reales y medio; y que se les notifique (f. 52; 12-1-1702)¹²¹⁷.

Pide se le pague lo obrado en un libro de coro. Leyóse un petición de don Pedro de Cárdenas, ministril desta rea capilla y a quien se ha encargado el cuidado de componer los libros del coro que están maltratados, pidiendo que, atento tiene aderezado un libro del salterio, en que ha escrito más de sesenta hojas y reformado los himnos como hoy se usan, que por la necesidad (sic) se le diesen 400 reales y los iría desquitando en este y los demás libros en que fuere trabajando; y habiéndose entendido, se determinó que el señor obrero, a quien se encargó esta comisión, reconozca por sí, con el maestro de capilla, lo que se ha trabajado en este libro y lo que tiene que hacer en él para perfeccionarlo, y ajuste lo que se le ha de dar, en la forma que está acordado, y dé razón a el Cabildo, para determinar sobre todo, con su informe, lo que más convenga (f. 167v; 9-5-1704)¹²¹⁸.

A don Antonio Caballero se le libran 12 ducados y dos fanegas de trigo. Don Antonio Caballero, maestro de la capilla de música de esta real capilla, dio memorial suplicando se dignase el Cabildo mandar librarle doce ducados y dos fanegas de trigo que permite cierta constitución por el trabajo de la composición de los villancicos de Navidad, siendo la aprobación de VV. SS.; en cuya atención se le acordó se le librasen al citado don Antonio los doce ducados que expresa y las dos fanegas de trigo, siendo de su cargo y con la condición de poner en la papelera donde se custodian los papeles de música los villancicos, y el componer los himnos para el

¹²¹⁶ López-Calo, J., 2005, p. 159.

¹²¹⁷ López-Calo, J., 2005, pp. 182-183.

¹²¹⁸ López-Calo, J., 2005, p. 189.

*servicio del coro, ejecutándolo todo a satisfacción del señor protector de la capilla de música (f. 60v; 8-2-1771)*¹²¹⁹.

Presentamos el listado de los himnos mensurales que encontramos en nuestro repertorio. Hemos transcrito un gran número de ellos, llevando a cabo su análisis de los que hemos obtenido la información de que han dispuesto en nuestro trabajo.

Hemos advertido que muchas de las melodías son coincidentes.

En estos casos transcribimos las que poseen texto diferente, y se toma como referencia el análisis de uno de ellos, salvo alguna excepción.

Presentan las mismas melodías:

Te lucis ante terminum, L.C. 16, ff. 9v-10r (Capilla Real de Granada) con el mismo himno, L.C. 16, f. 0v (Capilla Real de Granada). Este último está incompleto.

Lauda Sion salvatoris, L. C. 34, ff. 84v-86v (Capilla Real de Granada) es similar a *Lauda Sion salvatorem*, L. C. 34, ff. 89v-93r (Capilla Real de Granada).

Virginis laudes canimus, L. C. 28, ff. 39r-39v (Capilla Real de Granada) presenta similitudes con *Virginis proles*, L. C. 29, ff. 36r-37r (Capilla Real de Granada).

Exultet orbis gaudiis, L. C. 29, ff. 25r-26v (Capilla Real) es muy similar al mismo himno, L. C. 27, ff. 76r-76v (Capilla Real de Granada).

Iesu redemptor omnium, L. C. 27, ff. 10r-10v (Capilla Real de Granada) es melódicamente similar al mismo himno, L. C. 9, f. 10r (Capilla Real de Granada).

Ad regias agni, L. C. 7, ff. 74v-75r (Capilla Real de Granada), *Martyr Dei Venantius*, L. C. 12, ff. 7r-8r, (Catedral de Granada); *Paschale mundo gaudium*, L. C. 46, ff. 3v-4v (Catedral de Granada); *Rex gloriose*, L. C. 12, ff. 57r-57v (Catedral de Granada); *Tristes erant apostoli*, L. C. 29, ff. 69r-70r (Capilla Real de Granada).

Sanctorum meritis, L. C. 57, ff. 1r-2r (Catedral de Granada); *Te Ioseph*, L. C. 32, ff. 7r-8r (Catedral de Granada); *Te Ioseph*, L. C. 46, ff. 52v-54r (Catedral de Granada).

Telluris alme conditor, L. C. 6, ff. 67v-68r, (Catedral de Granada); *Telluris alme conditor*, L. C. 58, ff. 71r-71v (Catedral de Granada).

Stabat mater dolorosa, L. C. 13, ff. 20r-20v (Catedral de Granada); *Virgo virginum*, L. C. 13, ff. 71v-72r (Catedral de Granada). Es éste un caso particular. Con respecto a *Virgo virginum*, presenta parte de la letra de *Stabat mater*, en lugar de la de *Virgo Virginum*. Por su parte, *Stabat mater* aparece como himno en lugar de como secuencia. Como explicamos en nuestro análisis, La liturgia lo emplea como himno y como secuencia, aunque en origen no fue ni lo uno ni lo otro. Era un “Pium dictamen” para la meditación privada. Sólo aparecerá en los libros litúrgicos a partir de finales del siglo XIII y principio del XIV¹²²⁰. Benedicto XIII la incluirá en el Misal en 1727,

¹²¹⁹ López-Calo, J., 2005, p. 386.

¹²²⁰ *Ídem*.

cuando determino que se celebrara en toda la Iglesia la Fiesta de los Siete Dolores¹²²¹. Es interesante comparar la adaptación del texto y el comprobar que ambos están escritos como himnos.

Placare Christe servulis, L. C. 29, f. 55r, (Capilla Real) es muy similar al mismo himno, L. C. 34, ff. 29r-29v (Catedral de Granada) y al mismo himno, L. C. 121, ff. 61v-62v, (Catedral de Granada). En este caso no hemos incluido las dos transcripciones al resultar casi idénticas.

Quem terra, L. C. 28, ff. 8r-9r (Capilla Real) es muy similar al mismo himno, L. C. 3, ff. 43r-43v, (Catedral de Granada) y L. C. 40, ff. 63v-64v, (Catedral de Granada). Incluimos sus transcripciones para denotar las diferencias, uno está en ritmo binario y otro en ternario.

O gloriosa virginum, L. C. 28, ff. 26r-26v, (Capilla Real) es muy similar al mismo himno, L. C. 16, ff. 68r-68v (Catedral); L. C. 40, ff. 75v-76r (Catedral); L. C. 3, ff. 53r-53v, (Catedral de Granada); L. C. 2, ff. 61r-61v (Catedral). Incluimos las transcripciones del que aparece en la Capilla Real y el del L. C. 16, aunque remitimos al análisis del de la Capilla. Destacamos las siguientes diferencias: Si bien el del L. C. 16 es idéntico al del L. C. 2, el L. C. 40 no presenta *mínimas*, y a su vez este último difiere del L. C. 16 en la ligadura. El L. C. 3 posee valores más largos, e incluso *longas*, y presenta un *punctum con dos plicas*.

Lucis creator optime, L. C. 6, ff. 23r-24r, (Catedral de Granada, con el mismo himno), L. C. 9, ff. 12v-13r (Catedral de Granada).

Virginis proles, L. C. 18, ff. 3r-4r, (Catedral de Granada); el mismo himno, L. C. 29, ff. 36r-37r, (Capilla Real de Granada); *Virginis laudes canimus*, L. C. 37, ff. 86v-87v, (Catedral de Granada); *Virginis laudes canimus*, L. C. 28, ff. 29v-29r, (Capilla Real de Granada); *Sacra victorum monumenta fratrum*, L. C. 45, ff. 35v-36v, (Catedral de Granada); *Lampades postremo virgini ligatae*, L. C. 37, ff. 115v-117r, (Catedral de Granada); *Iste confessor Domini*, L. C. 121, ff. 47v-47r, (Catedral de Granada); *O nimis felix*, L. C. 47, ff. 6r-7v, (Catedral de Granada); *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, (Catedral de Granada); *Caelitum Ioseph*, L. C. 32, ff. 12v-13v, (Catedral de Granada).

Rex gloriose, L. C. 57, ff. 6v-7r, (Catedral de Granada) con el himno *Invicte martyr unicum* en varios Libros Corales de la Catedral de Granada: L. C. 11, ff. 3v-4r; L. C. 11, ff. 52r-53r y L. C. 12, ff. 17r-17v.

Rerum Deus, L. C. 24, ff. 39v-40v (Catedral de Granada) con el mismo himno, L. C. 6, ff. 71v-72r (Capilla Real de Granada).

Lux alma Iesu mentium, L. C. 47, ff. 71r-71v, (Catedral de Granada) con *Salvete flores martyrum*, L. C. 44, ff. 90r-91r, (Catedral de Granada).

¹²²¹ Leclerq, H., 2004, p. 41.

Iesu corona virginum, L. C. 37, ff. 5v-6v, (Catedral de Catedral); mismo himno, L. C. 37, ff. 6v-7v, (Catedral de Granada); *Iesu corona celsior*, L. C. 20, ff. 67r-67v, (Catedral de Granada); *Iesu salus mortalium*, L. C. 42, ff. 9r-29v, (Catedral de Granada); *Iesu redemptor ómnium*, L. C. 20, ff. 31r-32r, (Catedral de Granada).

Iesu corona virginum, L. C. 37, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 18, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Regis superni*, L. C. 51, ff. 1r-2r, (Catedral de Granada).

Ave Maris stella, L. C. 29, ff. 48r-48v, (Capilla Real de Granada); *Ave Maris stella*, L. C. 28, ff. 4r-4v, (Capilla Real de Granada); *Summae Deus Clementiae*, L. C. 104, ff. 73v-74r, (Catedral de Granada); *O gloriosa virginum*, L. C. 2, ff. 61r-61v, (Catedral de Granada); *O gloriosa virginum*, L. C. 16, ff. 68r-68v, (Catedral de Granada); *O gloriosa virginum*, L. C. 28, ff. 26r-26v, (Capilla Real de Granada); *O gloriosa virginum*, L. C. 40, ff. 75v-76r, (Catedral de Granada); *O gloriosa virginum*, L. C. 3, ff. 53r-53v, (Catedral de Granada); *O gloriosa virginum*, L. C. 83, ff. 39r-40r, (Catedral de Granada); *Quem terra, pontus*, L. C. 121, ff. 65v-65r, (Catedral de Granada).

Antra deserti, L. C. 47, ff. 4v-4r, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 27, ff. 80r-81r (Capilla Real de Granada); *Ut queant laxis*, L. C. 47, ff. 1r-2v, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 9, ff. 78r-78v, (Capilla Real de Granada); *Iste confessor Domini*, L. C. 20, ff. 1v-2r, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 59, ff. 45r-45v, (Catedral de Granada).

Quicumque Christum, L. C. 121, ff. 59r-59v, (Catedral de Granada); *Iam sol recedit*, L. C. 7, ff. 80r-80v, (Capilla Real de Granada); *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Salvete flores martyrum*, L. C. 44, ff. 90r-90v, (Catedral de Granada); *A solis ortus cardine*, L. C. 44, ff. 42r-42v, (Catedral de Granada); *Pater superni luminis*, L. C. 115, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, (Catedral de Granada); *Iesu decus angelicum*, L. C. 4, ff. 33v-34v (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v.

Iesu dulcis memoria, L. C. 9, ff. 68r-68v, (Capilla Real de Granada); mismo himno, L. C. 4, ff. 5r-6r, (Catedral de Granada); *Iesu rex admirabilis*, L. C. 4, ff. 9v-10r, (Catedral de Granada); *Iesu, Redemptor ómnium*, L. C. 144, ff. 25v-26r, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 9, f. 10r; *Audit tyrannus*, L. C. 44, ff. 55v-55r, (Catedral de Granada).

Iam sol recedit, L. C. 15, ff. 1v-2r, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 21, ff. 4r-4v, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 61, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Te lucis ante terminum*, L. C. 121, ff. 75r-77v, (Catedral de Granada).

Summi parentis Filio, L. C. 30, ff. 42r-43r, (Catedral de Granada); *Invicte martyr unicum*, L. C. 18, ff. 51r-51v, (Catedral de Granada); *Exultet orbis*, L. C. 25, ff. 3v-4r,

(Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 29, ff. 25r-25v, (Catedral de Granada); *Iam plenus annis*, L. C. 119, ff. 5v-7r, (Catedral de Granada).

Victimae paschali laudes, L. C. 68, ff. 62v-64v, (Catedral de Granada); misma secuencia, L. C. 68, ff. 62v-64v, (Catedral de Granada); *Iam lucis*, L. C. 119, ff. 1r-4r, (Catedral de Granada).

Superba tecta civium, L. C. 118, ff. 10r-13r, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 19, ff. 1v-5r, (Catedral de Granada).

Lauda Sion, L. C. 34, ff. 89v-93r, (Capilla Real de Granada); misma secuencia y mismo Libro Coral, ff. 84v-86v, (Capilla Real de Granada); *Stabat Mater dolorosa*, Libro Coral 104, ff. 84v-87v, (Catedral de Granada).

Victimae paschale laudes, L. C. 33, ff. 49v-51r (Capilla Real de Granada), misma secuencia, L. C. r, 68, ff. 62v-64v, (Catedral de Granada), *Iam lucis orto*, L. C. 119, ff. 1r-4r, (Catedral de Granada).

Ave Maris Stella, L. C. 28, ff. 4r-4v, (Capilla Real de Granada), mismo himno, L. C. 121, ff. 70r-71r, (Catedral de Granada).

Salutis humanae sator, L. C. 7, ff. 77v-78, (Capilla Real de Granada); *Rerum Deus*, L. C. 6, ff. 71v-72r, (Capilla Real de Granada); mismo himno, L. C. 24, ff. 39v-40v (Capilla Real de Granada).

Telluris alme conditor, L. C. 6, ff. 67v-68r, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 58, pp. 71r-71v (Catedral de Granada); *Immense caeli*, L. C. 6, ff. 41v-42r, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 58, ff. 44r-45r, (Catedral de Granada).

Iam lucis orto, L. C. 5, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 35, ff. 1v-2r, (Catedral de Granada); *Te lucis ante terminum*, L. C. 121, ff. 73r-75v, (Catedral de Granada); *Nunc sancte*, L. C. 24, ff. 1v-2r, (Catedral de Granada).

Creator alme siderum, L. C. 121, ff. 3v-4r, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 90, ff. 1v-2r, (Catedral de Granada).

Verbum supernum...nec Patris, L. C. 102, ff. 5r-6v, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 104, ff. 2v-3r (Catedral de Granada); *En clara vox*, L. C. 114, ff. 15r-15v, (Catedral de Granada).

Pater superni luminis, L. C. 15, ff. 1r-2v, (Catedral de Granada); *Defensor alme hispanie*, L. C. 42, ff. 1v-2v, (Catedral de Granada); *A solis ortus cardine*, L. C. 44, ff. 42r-42v, (Catedral de Granada); *Crudelis Herodes*, L. C. 7, f. 70r, (Capilla real de Granada), mismo himno, L. C. 121, (Catedral de Granada).

Doctor egrerie, L. C. 25, ff. 1r-3v, (Catedral de Granada); *Decora lux*, L. C. 40, ff. 0v-4v, (Catedral de Granada).

Tibi Christe, L. C. 10, p. 180, (Catedral de Granada); *Alto ex olympi*, L. C. 59, ff. 5v-6v, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 87, ff. 27r-28v, (Catedral de Granada); *O quot undis lacrymarum*, L. C. 104, ff. 5r-6r, (Catedral de Granada).

O nimis felix, L. C. 27, ff. 93r-93v, (Capilla Real de Granada); *Iste quem laeti*, L. C. 32, ff. 32r-33r (Catedral de Granada).

Beata nobis gaudia, L. C. 109, ff. 21r-22r, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 121, ff. 25r-27r, (Catedral de Granada).

Gentis polonae gloria, L. C. 78, ff. 101r-101v, (Catedral de Granada); *Te deprecante corporum*, L. C. 78, ff. 105r-106v, (Catedral de Granada); *Iesu corona virginum*, L. C. 121, ff. 51v-52v, (Catedral de Granada); *Te splendor et virtus Patris*, L. C. 103, ff. 41r-41v, (Catedral de Granada); *Exultet orbis gaudiis*, L. C. 121, ff. 33v-25r, (Catedral de Granada).

Deus tuorum militum, L. C. 11, ff. 1v-2r, (Catedral de Granada); *Iam lucis*, L. C. 5, ff. 2r-3v, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 35, ff. 2v-3r, (Catedral de Granada).

Ad regias agni, L. C. 79, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Rex gloriose*, L. C. 12, ff. 57r-57v, (Catedral de Granada); *Rex sempiternae caelitem*, L. C. 79, ff. 2v-4r, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 79, ff. 4v-4r, (Catedral de Granada); *Exultet orbis gaudiis*, L. C. 113, ff. 1v-2r, (Catedral de Granada); *Martyr Dei Venantius*, L. C. 1, ff. 7r-8r, (Catedral de Granada); *Paschale mundo gaudium*, L. C. 46, ff. 3v-4v, (Catedral de Granada).

Rerum Deus, L. C. 24, ff. 39v-40v, (Catedral de Granada); *Salutis humanae sator*, L. C. 121, ff. 25v-5r, (Catedral de Granada); *Iam Christus astra*, L. C. 109, ff. 6v-7r, (Catedral de Granada); *Deus tuorum militum*, L. C. 121, ff. 3v-4v, (Catedral de Granada).

Exultet orbis gaudiis, L. C. 113, ff. 1v-2r, (Catedral de Granada); *Defensor alme hispanie*, L. C. 42, ff. 1v-2v, (Catedral de Granada).

Quem terra, L. C. 3, ff. 43r-43v, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 40, ff. 63v-64v, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 108, ff. 3r-4v, (Catedral de Granada).

Hemos percibido que en varias ocasiones las coincidencias en la melodía de distintos himnos no son casuales. Por ejemplo, el himno *Decora lux* (L. C. 40, ff. 0v-4v, catedral de Granada) Este himno de autor desconocido se atribuye equivocadamente a la esposa de Boecio, Helpidia, data de época merovingia (ss. VIII-IX). Este himno antes de ser reformado por Urbano VIII era *Aurea Luce*¹²²², y las estrofas *Doctor Egrerie* e *Iam bone* serían empleadas para las fiestas de la Cátedra de san Pedro y la Conversión

¹²²² AH 51, 216; RH 1596

de San Pablo respectivamente¹²²³. Ello explicaría que el himno *Doctor Egregie* en el L C. 25, ff. 1r-3v de la catedral de Granada contenta la misma melodía que *Decora lux*. *Aurea luce* era trímetro yámbico, *Decora lux* es sáfico.

¹²²³ Arocena, F. M., 2013, p. 221.

| Catedral de Granada Himno | Concordancias | Cantoral |
|---|------------------------------|---|
| A solis ortus cardine/ ad usque terrae limitem. | B SL, cao8248. | Libro Coral 44, F42r, MF6-16-6 |
| Aeterna Christi munera. | SL. ChantIDnumber: cao 8252. | Libro Coral 53, F6r. 1-9-6. |
| Aeterna Christi munera. | SL. ChantIDnumber: cao 8252. | Libro Coral 40, F5r, 2-15-1. |
| Aeterna Christi munera. | SL. ChantIDnumber: cao 8252. | Libro Coral 42, F8r, 2-16-4. |
| Aeterne Rector siderum. Qui quiquid est potential magna creasti. | | Libro Coral 10, F192r. 17-33-4. |
| Alto ex olympi vertice summi parentis. | | Libro Coral 59, F5v, 1-16-6. |
| Antra deserti teneris sub. | B SL, cao8406d. | Libro Coral 47, F4, 1-14-5. |
| Audit tyranus. | | Libro Coral 44, F55v, 9-16-1. |
| Ave María/ Gratia plena. | RD SL, cao8272. | Libro Coral 1, 6-19-1, F29r. |
| Ave María/ Gratia plena. | RD SL, cao8272. | Libro Coral 1, 17-19-2, F96r. |
| Ave maris stella/Dei mater. | RD SL, cao8272. | Libro Coral 22, F2 (en realidad no veo el nº de folio). 1-4-2. |
| Ave maris stella/Dei mater. | RD SL, cao8272. | Libro Coral 40, F59r, 11-15-1. |
| Ave maris stella/Dei mater. | RD SL, cao8272. | Libro Coral 3, F38r, 7-12-4. |
| Ave maris stella/Dei mater. | RD SL, cao8272. | Libro Coral 2, F22v, 4-17-6. |
| Ave maris stella/Dei mater. | RD SL, cao8272. | Libro Coral 3, F5v, 2-12-1. |
| Ave maris stella/Dei mater. | RD SL, cao8272. | Libro Coral 16, F64r, 11-15-5. |
| Beata Charitas in arcesi derum Potens locarenos. | | Libro Coral 25, F81r, 4-15-4. |
| Beate pastor petre Clemens accipe voces. | | Libro Coral 40, F7r, 2-15-3. |
| Bella gesturus pia Fedinandus non Aimet fatum. | | Libro Coral 10, F22r. 3-33-2. |
| Caeli Deus sanctissime. | SL. Cao8283. | Libro Coral 6, F81v, 14-18-4. |
| Caeli Deus sanctissime. | SL. Cao8283. | Libro Coral 58, F89r, 15-20-5. |
| Caeslestis aulae Nuntius, Areana pandens Numinis. | | Libro Coral 10, F143r. 13-33-4. |

| Catedral de Granada Himno | Concordancias | Cantoral |
|---|---------------------------|---------------------------------|
| Celestis urbs ierusalem beata. | | Libro Coral 59, F1r, 1-16-2. |
| Celitum Joseph decus, ad que nostre certa. | | Libro Coral 46, F70v. 13-16-3. |
| Celitum Joseph decus, ad que nostre certa. | | Libro Coral 32, F13v, 3-7-2. |
| Christe sanctorum decus angelorum. | L, cao8278; B L, cao8279. | Libro Coral 34, F2v, 1-9-3. |
| Christes errant apostolic de Christi acerbo. | | Libro Coral 46, F2v, 1-17-3. |
| Christo profusum sanguinem. | | Libro Coral 12, F59v. 11-19-1. |
| Christo profusum sanguinem. | | Libro Coral 57, F4r, 1-14-5. |
| Crudelis Herodes | | Libro Coral 121 |
| De lucis ante terminum. | | Libro Coral 66. F53v. MF 9/13. |
| De magne regnum conditor Mens nostra. | | Libro Coral 31, F34r, 6-10-5. |
| Decora lux eternitatis. | | Libro Coral 40, F1v, 1-15-3. |
| Defendor alme | | Libro Coral 42, F48v, 9-16-2. |
| Defendor alme hispanie jacobae. | | Libro Coral 42, F1v, 1-16-3. |
| Deus tuorum militum sors et corona. | B SL cao 8294. | Libro Coral 11, F2r. 1-16-2. |
| Deus tuorum militum sors et corona. | B SL cao 8294. | Libro Coral 11, F50r. 9-16-2. |
| Deus tuorum militum sors, et corona. | B SL cao 8294. | Libro Coral 12, F14. 3-19-4. |
| Domare cordis ímpetus Elisabeth fortis. | | Libro Coral 25, F58v, 10-15-5. |
| Ecce justus, ecce Pastor. | | Libro Coral 45, F2r, 1-10-2. |
| Egrerie doctor paule mores instrue et nostra tecum. | | Libro Coral 25, F1r, 1-15-2. |
| Exultet orbis gaudiis. | | Libro Coral 25, F4v, 1-15-5. |
| Exultet orbis gaudiis. | | Libro Coral 53, F2v. 192. |
| Festivis resonet compita vocibus. | | Libro Coral 10, F89r. 8-33-6. |
| Gaude, propago. | | Libro Coral 10, F288r. 25-33-4. |

| Catedral de Granada Himno | Concordancias | Cantoral |
|--|----------------------|--|
| Grata Virgini Mariae. Praesidi dulcissimae. | | Libro Coral 10, F211r. 19-33-2. |
| Heros supliciis victor in omnibus. | | Libro Coral 10, F236r. 21-33-2. |
| Hymnum cantates nobis de canticis Syon. | | Libro Coral 9, F57v, 10-21-4. |
| Iam lucis orto sidere. | | Libro Coral 5, F1r, 1-14-2. |
| Iam lucis orto sidere. | | Libro Coral 5, F2r, 1-14-3. |
| Iam lucis orto sidere. | | Libro Coral 35, F2v, 1-16-2. |
| Iam lucis orto sidere. | | Libro Coral 35, F3v, 1-16-3. |
| Iam plenus annis, proximus vitae fugatis ultimo. | | Libro Coral 19, F29r, 5-7-6. |
| Iam sol recedit igne us. | | Libro Coral 15, F2v, 1-16-4. |
| Iam sol recedit igne us. | | Libro Coral 21, F4r, 1-14-4. |
| Iam sol recedit igne us. | | Libro Coral 64 F1r. 2-18-1. |
| Iam sol recedit ignes. | | Libro Coral 61, F1r. 1-20-2. |
| Immense coeli conditor/qui mixta. | SL. Cao8320. | Libro Coral 6, F42v, 8-18-1. |
| Immense coeli conditor/qui mixta. | SL. Cao8320. | Libro Coral 58, F25r, 8-20-2. |
| In monte olivis. | | Libro Coral 10, F148r. 13-33-6. |
| Invicte martyr. | | Libro Coral 12, F17r. 4-19-1. |
| Invicte martyr. | | Libro Coral 18, F51r, 9-16-4. |
| Invicte martyr. | | Libro Coral 11, F4r. 1-16-4. |
| Invicte martyr. | | Libro Coral 11, F52r. 9-16-4. |
| Iste confessor Domini. | B SL. Cao8323. | Libro Coral 20, F2 (no veo el nº), 1-16-3. |
| Iste quem leti colimus fideles, cuius excelos canimus triumphos. | | Libro Coral 32, F32r, 6-7-3. |
| Jesu corona celsior. | | Libro Coral 20, F67r, 12-16-2. |

| Catedral de Granada Himno | Concordancias | Cantoral |
|--|----------------------|----------------------------------|
| Jesu corona virginum quem. | R SL, cao8330. | Libro Coral 37, F1r, 1-21-2. |
| Jesu corona virginum quem. | R SL cao8330. | Libro Coral 18, F1r, 1-16-2. |
| Jesu corona virginum quem. | R SL, cao8330. | Libro Coral 51, F15r. 3-19-4. |
| Jesu corona virginum quem. | R SL, cao8330. | Libro Coral 37, F6v, 2-21-1. |
| Jesu decus angelicum. | | Libro Coral 4, F34v, 6-12-5. |
| Jesu dulcis memoria. | | Libro Coral 4, F5r, 1-12-5. |
| Jesu redemptor omnium. | | Libro Coral 59, F45r. 8-16-4. |
| Jesu redemptor omnium. | | Libro Coral 59, F48v. 9-16-1. |
| Jesu redemptor omnium. | | Libro Coral 20, F31r, 6-16-2. |
| Jesu rex admirabilis, et triumphator nobilis. | | Libro Coral 4, F10v, 2-12-5. |
| Jesu salus mortalium nobis. | | Libro Coral 42, F29r, 6-16-1. |
| Josep celebrent agmina celitum. | | Libro Coral 46, F53v. 10-16-4. |
| Jubilo dulci canimus Mariam. | | Libro Coral 10, F203r. 18-33-6. |
| Lampades postremo virgini ligate applicat. | | Libro Coral 37, F116v, 20-21-3. |
| Lucis creator optime/ Lucem. | SL cao 8337. | Libro Coral 6, F23r, 4-18-6. |
| Lucis creator optime/ Lucem. | SL cao 8337. | Libro Coral 9, F13v. 3-21-2. |
| Lustra sex qui jam peracta*/ templus implens. | H FSL, cao8367e. | Libro Coral 43, F17r, 3-15-6. |
| Lux alma iesu mentium, dum corda nostra. | | Libro Coral 47, F71, 12-14-6. |
| Lux o decora. | | Libro Coral 10, F 128r. 12-33-2. |
| Martina celebri plaudite nomini. | | Libro Coral 51, F6v, 2-19-1. |
| Martyr dei Venantius | | Libro Coral 12, F7r. 2-19-3. |
| Moerentes oculi. | | Libro Coral 10, F309r. 27-33-3. |
| Nunc juvat celsi properare ad alta Mente. | | Libro Coral 31, F6r, 2-10-1. |

| Catedral de Granada Himno | Concordancias | Cantoral |
|---|----------------------|--|
| Nunc regnat inter Celites beati or. | | Libro Coral 25, F59v, 10-15-6. |
| Nunc sancte nobis spiritus/ Unum patri cum filio. | S. cao8354. | Libro Coral 24, F2 (no lo veo), 1-14-3. |
| Nunc sancte nobis spiritus/ Unum patri cum filio. | S. cao8354. | Libro Coral 24, F1 (en realidad no veo el nº del folio). 1-14-2. |
| O gloriosa virginum. | | Libro Coral 3, F53r, 10-12-1. |
| O gloriosa virginum. | | Libro Coral 16, 68r, 12-15-3. |
| O gloriosa virginum. | | Libro Coral 2, F61r, 11-17-3. |
| O gloriosa virginum. | | Libro Coral 40, F76v, 13-15-6. |
| O nimis felix meritique celsi/ Nesciens. | B SL cao8406h. | Libro Coral 47, F6, 2-14-1. |
| Opes decusque regium reliqueras, Elisabeth, Deidicata numini. | | Libro Coral 25, F79r, 14-15-2. |
| Ovpolite ficredideus in dominum jeseim christum. | | Libro Coral 11, F57v. 7-16-1. |
| Pange lingua gloriosi. | H FSL. Cao8367. | Libro Coral 23, F32v, 6-10-3. |
| Partas horrífico suplicii | | Libro Coral 10, F224r. 20-33-2. |
| Pascale mundo gaudium sol. | | Libro Coral 46, F4v, 2-16-3. |
| Placare Christe fervulis, quibus patris clementiam tue. | | Libro Coral 34, F29r, 5-9-6. |
| Quale cum coelum tonat. | | Libro Coral 10, F10r. 2-33-2. |
| Quem terra pontus sidera colunt adorant predicant. | B SL, cao8375 | Libro Coral 3, F10v, 2-16-2. |
| Quem terra pontus sidera colunt adorant predicant. | B SL, cao8375 | Libro Coral 40, F64v, 11-15-6. |
| Quem terra pontus sidera colunt adorant predicant. | B SL, cao8375 | Libro Coral 3, F43r, 8-12-3. |
| Quem terra pontus sidera colunt adorant predicant. | B SL, cao8375 | Libro Coral 16, F66r, 12-15-1. |
| Quicumque certum quieritis. | | Libro Coral 30, F5r, 2-13-1. |
| Quicumque Christum queritis, oculos in altum. | | Libro Coral 47, F50, 9-14-3. |

| Catedral de Granada Himno | Concordancias | Cantoral |
|--|----------------------|--|
| Regali folio fortis. | | Libro Coral 12, F1v. 1-19-3. |
| Regis superni nuntia domum paternam. | | Libro Coral 51, F1r, 1-19-2. |
| Rerum Deus tenax vigor. | S. cao8382. | Libro Coral 24, F39 (en realidad no veo el nº de folio), 7-14-4. |
| Resurrectio redemptor ómnium. | | Libro Coral 44, F8v, 1-16-2. |
| Rex gloriose Martyrum. | B SL cao8386. | Libro Coral 57, F7v, 2-14-2. |
| Rex gloriose Martyrum. | B SL cao8386. | Libro Coral 12, F57r. 10-19-5. |
| Sacra vietorum monumenta fratrum. | | Libro Coral 45, F36v, 6-10-6. |
| Salvete Christi vulnera. | | Libro Coral 10, F106r. 10-33-3. |
| Salvete flores martyrum. | L, cao8389. | Libro Coral 44, F90r, 14-16-6. |
| Sanctorum meritis ínclita gaudia. | | Libro Coral 57, F1r, 1-14-2. |
| Sedibus coeli nitidis receptos. | | Libro Coral 10, F124r. 11-33-6. |
| Sit rerum Domino iugis honor. | | Libro Coral 12, F4v, 1-19-6. |
| Summi Parentis filio, Patri futuri falculi. | | Libro Coral 30, F42r, 8-13-1. |
| Super batecta civium, Vulgi coronas mobilis. | | Libro Coral 19, F1r, 1-7-3. |
| Te gestientem gaudiis. | | Libro Coral 10, F167r. 15-33-4. |
| Te Joseph celebrent agmina celitum. | | Libro Coral 32, F7r, 2-7-2. |
| Te lucis ante terminum. | S, cao8399. | Libro Coral 56, F65r, 11-16-6. |
| Telluris alma conditor, mundi solum. | SL, cao8401. | Libro Coral 6, F65v, 11-18-6. |
| Telluris alme conditor mundi solum. | SL, cao8401. | Libro Coral 58, F71r, 12-20-5. |
| Tibi Christe splendor patris. | L cao 8403. | Libro Coral 10, F180r. 16-33-4. |
| Ut queant lais resonare. | B SL cao8406. | Libro Coral 47, F1, 1-4-2. |
| Venite exultemus Domino jubilemus Deo. | | Libro Coral 39, F2v, 1-16-2. |

| Catedral de Granada Himno | Concordancias | Cantoral |
|---|----------------------|--------------------------------|
| Virginis laudes caninus pudice. | | Libro Coral 37, F87v, 15-21-4. |
| Virginis proles opifexque matris. | SL cao8411. | Libro Coral 18, F3r, 1-16-4. |
| Virginis proles opifexque matris. | SL cao8411. | Libro Coral 37, F3v, 1-21-4. |
| Virginis proles opifexque matris. | SL cao8411. | Libro Coral 52, F17r, 3-19-6. |
| Virgo Dei genitrix quem totus non capit orbis. | | Libro Coral 1, F42v, 8-19-2. |
| Virgo virginum preclara, mihi iam non fisa. | | Libro Coral 13, F72v, 13-15-1. |

| Capilla Real | | |
|-------------------------|-------------------------------|----------------------|
| Himno | Cantoral | Concordancias |
| | | |
| A solis ortus cardine | Libro Coral 27, 60r-60v | |
| Ad regias agni | Libro Coral 7, ff. 74v-75r | |
| Aeterna Christi munera | Libro Coral 27, ff. 74r-74v | |
| Antra deserti teneris | Libro Coral 27, ff. 80r-81r | |
| Ave Maris stella | Libro Coral 29, ff. 108v-109r | |
| Ave Maris stella | Libro Coral 29, ff. 48r-48v | |
| Ave Maris stella | Libro Coral 28, ff. 4r-4v | |
| Benedictus es Domine | Libro Coral 30, ff. 24v-25r | |
| Crudelis Herodes | Libro Coral 7, f. 70r | |
| Decora lux aeternitatis | Libro Coral 29, ff. 85v-88v | |
| Deus tuorum militum | Libro Coral 9, ff. 19r-19v | |
| Exultet orbis gaudiis | Libro Coral 9, ff. 23r-23v | |
| Exultet orbis gaudiis | Libro Coral 27, ff. 76r-76v | |
| Exultet orbis gaudiis | Libro Coral 29, ff. 25r-25v | |
| Iam lucis | Libro Coral 16, ff. 39r-41r | 972 |
| Iam sol recedit | Libro Coral 7, ff. 80r-80v | |
| Iesu dulcis memoria | Libro Coral 9, ff. 68r-68v | |
| Iesu redemptor omnium | Libro Coral 9, f. 10r | |
| Iesu redemptor omnium | Libro Coral 27, ff. 10r-10v | |
| Iesu redemptor omnium | Libro Coral 7, f. 68v | |

| Capilla Real | | |
|---------------------------|-----------------------------|----------------------|
| Himno | Cantoral | Concordancias |
| O gloriosa virginum | Libro Coral 28, ff. 26r-26v | CAO 8375e B SL |
| O nimis felix | Libro Coral 27, ff. 93r-93v | 21039 |
| O quot undis lacrymarum | Libro Coral 26, ff. 17r-17v | |
| Pange lingua | Libro Coral 33, ff. 31v-37v | |
| Pange lingua | Libro Coral 7, ff. 81v-82r | |
| Pater superni luminis | Libro Coral 29, ff. 93r-93v | |
| Placare Christe servulis | Libro Coral 29, f. 55r | AR 895 LU 1730 |
| Quem terra | Libro Coral 28, ff. 8r-9r | |
| Quicumque certum queritis | Libro Coral 26, ff. 45r-45v | |
| Rerum Deus | Libro Coral 6, ff. 71v-72r | |
| Salutis humane | Libro Coral 7, ff. 77v-78r | |
| Salvete flores martirum | Libro Coral 9, ff. 77r-77v | |
| Sancte Paule apostole | Libro Coral 25, ff. 1r-1v | |
| Te Ioseph | Libro Coral 9, ff. 51r-51v | |
| Te lucis ante terminum | Libro Coral 16, ff. 9v-10v | |
| Te lucis ante terminum, | Libro Coral 16, f. 0v | |
| Tristes erant apostoli | Libro Coral 29, ff. 69r-70r | CAO 8271 d SL |
| Ut queant laxis | Libro Coral 29, ff. 78r-78v | |
| Veni creator spiritus | Libro Coral 7, ff. 78v-79r | |
| Vexilla regis | Libro Coral 7, f. 73v | CAO 8410 B SL |
| Virginis laudes canimus | Libro Coral 28, ff. 39r-39v | |
| Virginis proles opifexque | Libro Coral 29, ff. 36r-37r | CAO 8411 SL |

| Capilla Real | | |
|---------------------|-----------------------------|----------------------|
| Himno | Cantoral | Concordancias |
| Virgo Dei genitrix | Libro Coral 18, ff. 29r-30r | |
| Virgo Dei genitrix | Libro Coral 18, ff. 3v-4r | |

Las transcripciones están ordenadas por orden alfabético. Aunque hemos realizado las transcripciones de todos los himnos catalogados, presentamos los más indicativos.

A solis ortus cardine

Himno



L. C. 44, ff.42r- 42v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

A so - lis or - tus car - di-ne ad us - que te-rre li -
- mi - - tem Chris - tum ca - na - mus prin -
- ci - pem na - tum Ma - ri - a Vir - gi - ne.

Beatus auctor saeculi
servile corpus induit,
ut carne carnem liberans
non perderet quod condidit.

Clausae parentis viscera
caelestis intrat gratia;
venter puellae baiuat
secreta quae non noverat.

Domus pudici pectoris
templum repente fit Dei;
intacta nesciens virum
verbo concepit Filium.

Enixa est puerpera
quem Gabriel praedixerat,
quem matris alvo gestiens
clausus Ioannes senserat.

Feno iacere pertulit,
praesepe non abhorruit,
parvoque lacte pastus est
per quem nec ales esurit.

Gaudet chorus caelestium
et angeli canunt Deum,
palamque fit pastoribus
pastor creator omnium.

Iesu, tibi sit gloria,
qui natus es de Virgine,
cum Patre et almo Spiritu,
in sempiterna saecula.

Amen.

A solis ortus cardine, L. C. 44, ff. 42r-42v, Catedral de Granada

H̄yn

Natividad del Señor. 25 de diciembre. Laudes.

AH 50, 58; RH 25-26.

Referencia texto: Compuesto por Sedulio (†450). Alaba el nacimiento virginal de Cristo. Cabe mencionar que en la última estrofa hace alusión a evocaciones musicales bíblicas (“coro de los Bienaventurados”; “los Ángeles cantan a Dios”).

Dímetros yámbicos con frecuente asonancia; versos abecedarios al inicio de cada estrofa¹²²⁴.

Es musicalmente muy similar a: *Quicumque Christum*, L. C. 121, ff. 59r-59v, (Catedral de Granada); *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Salvete flores martyrum*, L. C. 44, ff. 90r-90v, (Catedral de Granada); *Pater superni luminis*, L. C. 115, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, (Catedral de Granada); *Iesu decus angelicum*, L. C. 4, ff. 33v-34v (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v; *Pater superni luminis*, L. C. 15, ff. 1r-2v, (Catedral de Granada); *Defensor alme hispanie*, L. C. 42, ff. 1v-2v, (Catedral de Granada); *Crudelis Herodes*, L. C. 7, f. 70r, (Capilla real de Granada).

Remitimos al análisis de *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, salvo en el caso de *Pater superni luminis*, que sólo tiene en común la primera y la última entidad, por lo que cuenta con su propio análisis.

Incluimos la transcripción de este himno debido a que presenta distinto texto.

En el *Intonarium Toletanum* vemos una melodía muy similar, la de *A solis ortus cardine*, ITHM: 005, IT15: 11, f. 3.

¹²²⁴ Arocena, F. M., 2013, pp. 102-103.

Ad regias agni

Himno



L. C. 7, ff. 74v-75r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D: García de la Calle

Ad re-gi-as ag - ni da - pes sto-lis a-mi-cti can-di-dis
posttran - si - tum ^{**}Ma - ris ru - bri Chri sto ca - na - mus prin-ci - pi.

Divina cuius charitas
sacrum propinat sanguinem
almique membra corporis
amor sacerdos inmolat.

Victor subactis inferis
trophaea Christus explicat
caeloque aperto subditum
regem tenebrarum trahit.

Sparsum cruorem postibus
vastator horret angelus
fugitque divisum mare
merguntur hostes fluctibus.

Ut sis perenne mentibus
paschale Iesu gaudium
a morte dira criminum
vitae renatos libera.

Iam pascha nostrum Christus est
paschalis idem victima
et pura puris mentibus
sinceritatis azyma.

Deo Patri sit gloria
et Filio qui a mortuis
surrexit ac Paraclito
in sempiterna saecula.

O vera caeli victima
subiecta cui sunt tartara
soluta mortis vincula
recepta vitae praemia.

Amen.

*Las tres *semibreves* se han interpretado como un tresillo.
**En el Libro Coral "Maris" aparece con minúscula.

Ad regias agni, L. C. 7, ff. 74v-75r, Capilla Real de Granada

Ab octava pasche utq ad ascensionem. Ad v's. Hymns.

Tiempo de Pascua.

AH 51, 87; RH 110.

Referencia texto: Data del siglo VI, se considera una versión del original ambrosiano *Ad cenam agni*, himno atribuido generalmente a Nicetas de Remesiana (†414)¹.

Dímetro yámbico².

Lleva música en su primera estrofa, consta de siete estrofas y doxología. Clave de *do* en cuarta. Encontramos riqueza rítmica con valores que oscilan entre las *brevis*, *semibrevis* y *mínimas*, con más libertad que la que muestran las alternancias regulares. En dos ocasiones tres *semibrevis* seguidas se han interpretado de un modo especial (como señalamos en la transcripción). En el primer caso hemos considerado un tresillo. En el segundo dos *brevis* y una *semibrevis* (al igual que la cadencia final del himno *Tristes eran apostoli*). Este himno es melódicamente similar a *Tristes erant apostoli*, L. C. 7, ff. 74v-75r (Capilla Real de Granada).

Vemos cuatro entidades melódico-rítmicas: *Ad regias agni dapes- stolis amicti candidis- post transitum Maris rubri- Christo canamus principi*. Las semicadencias son sobre *la, re y si*. Las divisiones coinciden con el texto.

La mayor parte de la pieza se desarrolla en grados conjuntos, saltos de tercera y tan sólo un salto de cuarta con el que se inicia el himno y que se repite al comienzo: *sol-do*, notas modalmente importantes. La nota final es *Sol*. La cuerda de composición es *Do*. Modo VIII.

Es musicalmente muy similar a: *Martyr Dei Venantius*, L. C. 12, ff. 7r-8r, Catedral de Granada; *Paschale mundo gaudium*, L. C. 46, ff. 3v-4v, Catedral de Granada; *Rex gloriose*, L. C. 12, ff. 57r-57v, Catedral de Granada; *Tristes erant apostoli*, L. C. 29, ff. 69r-70r, Capilla Real de Granada.

¹ Arocena, F. M., 2013, p. 144.

² Domínguez, M., *Arte métrica latina: dispuesta con método, sencillez y claridad*, Imprenta de Nicanor Fernández Fernández, Zamora: 1854, p. 46.

Aeterna Christi munera

Himno



L. C. 27, ff. 74r-74v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Ae-ter - na Chri-sti mu - ne - ra, a - po-sto-lo - rum glo-ri-
am, pal-mas, et hym - nos de-bi-tos lae - tis ca - na - mus men-ti-bus.

Ecclesiarum principes,
belli triumphales duces,
caelestis aulae milites
et vera mundi lumina.

In his paterna gloria,
in his triumphat filius,
in his voluntas spiritus,
coelum repletur gaudio.

Devota sanctorum fides,
invicta spes credentium,
perfecta Christi caritas,
mundi tyranum conterit.**

Patri, simulque Filio,
tibi que Sancte Spiritus,
sicus fuit, iugiter
saeclum per omne gloria.
Amen.

*La ligadura de expresión aparece en el Libro Coral.

A partir de la palabra "hymnos" las ligaduras de expresión no aparecen en el Libro Coral, emplea líneas de separación en el pentagrama.

**En lugar de "mundi triumphat".

Aeterna Christi munera, L. C. 27, ff. 74r-74v.

Ad laudes. Hymnus.

*Plurimorum martyrum*¹.

RH 600

La música solo aparece en la primera estrofa. Hay cuatro estrofas y doxología.

Referencia texto: atribuido a San Ambrosio (†397) se encontraba antiguamente en los Maitines del Común de los Apóstoles. Se reformó levemente y se eliminó una estrofa que aludía a los antiguos suplicios y fue restituido para el Común de Mártires. Dímetros yámbicos.

Aparece el compás 2/4 y el *si b*. Muestra en su mayor parte una consecución de *semibrevis*. Las ligaduras de expresión aparecen en la fuente. Encontramos cuatro entidades: *Aeterna Christi munera- apostolorum gloriam- almas, et himnos debitos- laetis canamus mentibus*.

La primera y la tercera semicadencias concluyen en *do*, la segunda en *la* y la final redundante en *fa*. La cuerda de composición es *do*, que además se repite varias veces al unísono. Tal vez en el unísono en *do* que vemos en *Aeterna*, aunque corresponde a distintas sílabas habría que hacer una pequeña percusión sobre el primer *do* para subrayar el acento. *Re* y *mi* agudos son sólo notas de paso hacia el *fa*.

El ritmo agilizado mediante las *semibrevis*, el tema del himno (los mártires vencedores) se corresponden al *ethos* que se atribuye al modo V². Incluso el término latino referido a la alegría, *laetis*, aparece en el texto.

¹ *Liber Hymnarius*, p. 275.

² Según vemos en los capiteles del coro de la iglesia de Cluny (c. 1120) al modo V le corresponde la inscripción: *quintus laetus*.

Alto ex olympi

Himno



L. C. 59, ff. 5v- 6v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Al-to ex o - lym - pi ver - ti-ce sum-mi Pa - ren - tis
Fi - li - us ce-u mon - te de - sec-tus la - pis ter-ras in i-mas de-ci dens
do-mus su - per-nae et in-fi - mae u - trum quae iun - xit an - gu - lum.

Sed illa sedes caelitem
semper resultat laudibus,
deumque trinum et unicum
iugi canore praedicat
illi canentes iungimur
almae Sionis aemuli

Haec templa Rex caelestium
imple benigno lumine:
huc o rogatus adveni
plebisque vota suscipe
et nostra corda iugiter
perfunde caeli gratia.

Hic impetrent fidelium
voces precesque supplicum
domus beatae munera
partisque donis gaudeant
donec soluti corpore
sedes beatas impleant.

Decus Parenti debitum
sit usquequaque Altissimo
Natoque Patris unico
et inclyto Paraclito
cui laus potestas gloria
aeterna sit per saecula.

Alto ex olympi, L. C. 59, ff. 5v-6v, Catedral de Granada

Ad laud hymn

Dedicación de una iglesia. Laudes

Referencia texto: Este himno es fruto de la reforma de Urbano VIII, originalmente se trataba del texto *Angularis fundamentum*, que a su vez forma parte del himno *Urbs Ierusalem*, de los siglos VIII y IX, de autor desconocido. El texto hace alusión al Templo celeste y a los espacios celebrativos en la Tierra¹.

Es muy similar al mismo himno, mismo himno, L. C. 87, ff. 27r-28v, (Catedral de Granada); *Tibi Christe*, L. C. 10, p. 180, (Catedral de Granada); *O quot undis lacrymarum*, L. C. 104, ff. 5r-6r, (Catedral de Granada). Remitimos al análisis de *Tibi Christe*.

Es melódicamente muy similar en el *Intonarium Toletanum* al himno *Tibi Christe splendor*, ITHM 065, IT: 15, 164, f. 23, p. 36.

¹ Arocena. F. M., 2013, p. 308.

Antra deserti teneris

Himno



L.C. 27, ff. 80r-81r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

An- tra de - ser - ti te - ne - ris sub a - nnis, ci -
- vi - um tur - mas fu - gi - ens, pe - ti - sti, ne le - vi po -
sses ma - cu - la - re vi - tas cri - mi - ne lin - guae.

Praebuit durum tegumen camelus
artubus sacris, strophium bidentes,
cui latex haustum, sociata pastum
mella locustis.

Ceteri tantum cecinere vatum
corde praesago iubar affuturum;
tu quidem mundi scelus auferentem
indice prodis.

Non fuit vasti spatium per orbis
sanctior quisquam genitus Ioanne,
qui nefas saeculi meruit lavantem
tingere lymphis.

Sit decus Patri, genitaeque proli
et tibi compar utriusque virtus
Spiritus semper, Deus unus omni
temporis aevo.

Amen.

**La *brevís* se ha interpretado como *sambrevís*.
El Libro Coral omite la última estrofa.

Antra deserti teneris, L. C. 27, ff. 80r-81r, Capilla Real de Granada

Hys.

RH 21039

Fiesta de San Juan Bautista (Maitines).

La música sólo aparece en la primera estrofa. Consta de cuatro estrofas y doxología. La fuente omite la última estrofa.

Referencia texto: Este himno es continuación del himno: *Ut queant*. Este último se atribuye a Pablo Diácono (†799), “(...) muy respetado por la reforma de Urbano VIII¹. Estrofa sáfica. *Ut queant* canta la vida de San Juan Bautista, hechos como su concepción o la mudez de su padre, Zacarías. *Antra deserti* continúa narrando la vida de Juan, enfatiza su preeminencia sobre el resto de los profetas y concluye con el elogio que “le dedicó el Señor”².

En la fuente aparece *posses* en lugar de *saltem*; *linguae* en lugar de *posses* y *durum tegumen* en lugar de *hirtum tegimen*.

Aparece el compás *C*. Clave de *Fa* en tercera y en segunda. Las virgulas no hacen la función de silencio, aparecen cada dos tiempos tal vez enfatizando el carácter binario. La *brevis* que corresponde a la sílaba *teneris* se ha interpretado como *semibrevis*. Aparecen melismas de hasta cuatro notas. Vemos tres saltos de quinta. Ámbito de octava.

Encontramos cuatro entidades: *Antra deserti teneris sub annis- civium turmas fugiens, petisti- ne levi posses maculare vitas- crimine linguae*. Las divisiones melódicas guardan relación con el texto en este caso.

Se repite el mismo esquema melódico-rítmico en *teneris sub annis, civium y maculare vitas crimine*. Vemos en dos ocasiones el intervalo *re-la: deserti y ne*. Es una fórmula de entonación propia del modo I.

Es decir, la primera y la tercera entidad melódico rítmica poseen similitudes. La tercera entidad comienza con el mencionado salto, que está precedido por un *re*, al igual que ocurre con el mismo salto que vemos en la primera entidad. Ambas entidades terminan con el mismo esquema melódico-rítmico.

La segunda y la cuarta entidad comienzan con el mismo esquema melódico-rítmico. La última entidad es más breve, y tras ese “compás” igual al que da comienzo la segunda entidad, presenta el esquema rítmico con el que concluían la primera y la tercera entidad pero melódicamente invertido, más conclusivo.

¹ Arocena, F. M., 2013, p. 218.

² *Ídem*.

Audit tyrannus

Himno



L. C. 44, ff. 55v- 55r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Au-dit ty - ran - nus an - xi - us a - de - sse re- gum
prin - ci - pe qui no - men Is - ra - el re - gat
te - ne at - que Da - vid re - gi - am.

Exclamat amens nuntio:

<<Successor instat, pellimur;
satelles, i, ferrum rape,
perfunde cunas sanguine!>>

Quo proficit tantum nefas?
Quid crimen Herodem iuvat?
Unus tot inter funera
impune Christus tollitur.

Iesu, tibi sit gloria,
qui natus es de Virgine,
cum Patre et almo Spiritu,
in sempiterna saecula.

Amen.

Audit tyrannus, L. C. 44, ff. 55v-55r, Catedral de Granada).

Hymnus

AH 50,27; RH 1510 y 18344

Los santos inocentes, Mártires. Laudes y Vísperas

Referencia texto: Este himno fue compuesto por Prudencio (†405), está tomado del canto XIII del *Cathemerinon*.

Dímetros yámbicos¹.

Este himno es musicalmente muy similar a: *Iesu dulcis memoria*, L. C. 9, ff. 68r-68v, (Capilla Real de Granada); mismo himno, L. C. 4, ff. 5r-6r, (Catedral de Granada); *Iesu, Redemptor ómnium*, L. C. 144, ff. 25v-26r, (Catedral de Granada); mismo himno: L. C. 9, f. 10r, (Capilla Real de Granada); *Audit tyrannus*, L. C. 44, ff. 55v-55r, (Catedral de Granada).

Tomamos como modelo *Iesu dulcis memoria*, L. C. 9, ff. 68r-68v, (Capilla Real de Granada) y remitimos a su análisis y al de *Iesu, Redemptor ómnium* L. C: 14, ff. 25v-26r, (Catedral de Granada). Incluimos la transcripción del himno que nos ocupa debido a la diferencia textual.

¹ Arocena, F. M., 2013, p. 304.

Ave Maris stella

Himno



L. C. 28 ff. 4r-4v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

A - ve Ma - ris stel - - la De - i ma
- ter al - - ma at - que sem - per vir -
go * fe - lix ce - li por - ta.

Sumens illud Ave Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans Evae nomen.

Solve vincla reis,
profer lumen caecis,
mala nostra pelle,
bona cuncta posce.

Monstra te esse matrem,
sumat per te precem
qui pro nobis
natus tulit esse tuus.

Virgo singularis,
inter omnes mitis,
nos culpis solutos
mites fac et castos.

Vitam praesta puram,
iter para tutum,
ut videntes Iesum
semper collaetemur.

Sit laus Deo patri,
summo Christo Decus,
Spiritus sancto honor,
tribus unus.

Amen.

*En el Libro Coral aparecen tres *semibrevis*.

Ave Maris Stella, L. C. 28, ff. 4r-4v

Hymnus

AH 2, 39; RH 1889

Santísima Virgen María. II Vísperas

Referencia texto: La primera muestra de letanías marianas que se adaptan al canto del pueblo aparece en Irlanda, tal vez desde el siglo VIII. Los manuscritos contienen el texto “Ave Maris Stella”, este himno mariano por excelencia y tan interpretado a lo largo del tiempo data del siglo VII y VIII. Podemos decir que es el himno más antiguo destinado directamente a “Nuestra Señora” y cantado en sus cuatro fiestas más antiguas: Natividad, Anunciación, Purificación y Asunción. Las fuentes conservadas en los países latinos y germánicos no permiten establecer el país de origen. La edición Vaticana presenta cinco tonos: la primera en el primer modo, la más extendida, aparece en San Martial de Limoges en el siglo XI con un texto provenzal; la quinta igualmente en el primer modo es más bien el canto de la Sibila, la melodía en el cuarto modo se ha conservado en los manuscritos del siglo XI aquitanos e italianos, mientras que otra, en el VII modo, es muy frecuente en los manuscritos del siglo XI.

Aunque es de autor desconocido, algunos especialistas atribuyen este himno a Venancio Fortunato (†600), a san Bernardo (†1153) o a Pablo Diácono (†799). Según F. M. Arocena, este himno debe su popularidad a la sencillez y brevedad de sus versos, “que gozan de un delicado sentimiento poético y, a la vez, un hondo contenido martiroológico”.

Tripodia trocaica que recuerda al clásico *choriacus ithyphallicus*¹.

Presenta música en la primera estrofa. Consta de seis estrofas y doxología. Vemos clave de *fa* en segunda y tercera. Consta de *brevis* y *semibrevis* y ligaduras binarias y ternarias. Tres *semibrevis* seguidas han sido interpretadas como un tresillo. Presenta tres entidades melódico rítmicas: *Ave Maris Stella- Dei mater alma- atque Semper virgo felix caeli porta*. Las divisiones coinciden con la música.

La primera entidad muestra un ámbito mayor que el resto. La melodía transcurre por grados conjuntos y pocos saltos de tercera, además del salto de entonación propio del primer modo que da comienzo al himno. Las semicadencias concluyen en *la* y en *re*. La primera semicadencia es simple por anticipación. La segunda semicadencia es compuesta redundante. La nota final es *re*. La cuerda de composición es *la*. Modo I.

Este himno es muy similar al mismo himno, L. C. 121, ff. 70r-71r, Catedral de Granada. No transcribimos este último y remitimos a este análisis. En el *Intonarum Toletanum* encontramos esta melodía: BrInst 1565, f. 6².

¹ Arocena, F. M., 2013, p. 314.

² Turner, B., 2011, p. 34.

Ave Maris stella

Himno



L. C. 29, ff. 48r-48v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

A - ve Ma - ris ste - - lla De - i ma -
-ter al - - ma at - que sem - per vir -
go fe - lix coe - li por - ta.

Summens illud Ave
Gabiellis ore,
funda nos in pace,
mutans Evae nomen.

Solve vincla reis,
profer lumen caecis
mala nostra pelle,
bona cuncta posce.

Monstra te esse matrem,
sumat per te precem
qui pro nobis natus
tullit esse tuus

Virgo singularis,
inter omnes mitis,
nos culpis solutos
mites fac et castos.

Vitam praesta puram,
iter para tuum,
ut videntes Iesum
semper collaetemur.*

Sit laus Deo Patri,
summo Christo decus,
Spiritu Sancto
honor, tribus unus.
Amen.

*En el Libro Coral aparece "coletetur" en lugar de "collaetemur".

*Ave Maris stella*¹, L. C. 29, ff. 48r-48v

Commune Festorum B. Mariae V. Ad Vesteras (Laudes).

RH 1889

La música solo aparece en la primera estrofa. El himno consta de seis estrofas y doxología.

Referencia texto: Data entre los siglos VIII y IX. Es de autor desconocido. Algunos atribuyen el poema a Venancio Fortunato (†600), a San Bernardo (†1153) o a Pablo Diácono (†799). La invocación *maris Stella* puede derivar de una antigua etimología de nombre de María. San Isidoro de Sevilla escribió: *María significa "la que ilumina" o "estrella de mar", pues engendró la luz del mundo.* (Cf. *Etimologías* 7, 10, 1). El himno estaba destinado a Visperas en las fuentes más antiguas. Tripodia trocaica².

Presenta clave de *Fa* en tercera. No posee gran riqueza rítmica. El salto de mayor amplitud es el de sexta, que da comienzo al himno. El ámbito es de una octava.

Podemos dividir la melodía en tres entidades melódico rítmicas. La primera tiene cadencia de redundancia elemental sobre *la*. La segunda semicadencia y la cadencia final concluyen en *re*, son más conclusivas que las otras dos semicandencias. La primera entidad posee un ámbito más amplio que las demás y presenta más *semibrevis*. La última entidad no presenta *semibrevis*, podría decirse que casi se limita a concluir la pieza dirigiéndose hacia el *re*.

La nota final es *re* y la cuerda recitativa sálmica *la*. Modo I. Es muy similar al IT15: 123, f. 18; IT15: 207, f. 29; etc³. El igual al mismo himno, L.C. 28, ff. 4r-4v salvo en las tres notas del *quilisma*.

¹LU p. 1259; LH p. 260.

² Arocena, F. M., 2013, pp. 314-315.

³ PsT1515: 60, f. 125v; Tol.Cant. 4. 5A; IT64: 122, f. 29v; BC251: 102, p. 63b; MontH1500: 26, f. 17; IntG1548, f. 48; OrdU1548, f. 17; BrInst1565, f.6; ProcC1573, f. 140v; ProcVal1578, p. 266; PsMex1584, f. 157; Ram1827: 1; etc. (Ver: Turner, B., 2011, pp. 33-34).

Ave Maris Stella

Himno



L. C. 22, ff. 1r-2v?

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

A - ve Ma - ris Stel - la De - i
ma - ter al - ma at - que sem - per
vir - go fe - lix ce - li por - ta.

Sumens illud «Ave»
Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans Evae nomen.

Solve vincla reis,
profer lumen caecis,
mala nostra pelle,
bona cuncta posce.

Monstra te esse Matrem,
sumat per te precem
qui pro nobis natus
tulit esse Tuus.

Virgo singularis,
inter omnes mitis,
nos culpis solutos
mites fac et castos.

Vitam praesta puram,
iter para tutum,
ut videntes Iesum
semper collaetemur.

Sit laus Deo Patri,
summo Christo decus,
Spiritus sancto
honor, tribus unus.
Amen.

Ave Maris Stella, L. C. 22, ff. 1r-2v?

Hymnus

AH 2, 39; RH 1889

Santísima Virgen María. II Vísperas

Referencia texto: La primera muestra de letanías marianas que se adaptan al canto del pueblo aparece en Irlanda, tal vez desde el siglo VIII. Los manuscritos contienen el texto “Ave Maris Stella”, este himno mariano por excelencia y tan interpretado a lo largo del tiempo data del siglo VII y VIII. Podemos decir que es el himno más antiguo destinado directamente a “Nuestra Señora” y cantado en sus cuatro fiestas más antiguas: Natividad, Anunciación, Purificación y Asunción. Las fuentes conservadas en los países latinos y germánicos no permiten establecer el país de origen. La edición Vaticana presenta cinco tonos: la primera en el primer modo, la más extendida, aparece en San Martial de Limoges en el siglo XI con un texto provenzal; la quinta igualmente en el primer modo es más bien el canto de la Sibila, la melodía en el cuarto modo se ha conservado en los manuscritos del siglo XI aquitanos e italianos, mientras que otra, en el VII modo, es muy frecuente en los manuscritos del siglo XI.

Aunque es de autor desconocido, algunos especialistas atribuyen este himno a Venancio Fortunato (†600), a san Bernardo (†1153) o a Pablo Diácono (†799). Según F. M. Arocena, este himno debe su popularidad a la sencillez y brevedad de sus versos, “que gozan de un delicado sentimiento poético y, a la vez, un hondo contenido martiroológico”.

Tripodia trocaica que recuerda al clásico *choriacus ithyphallicus*¹.

Este himno presenta melodía en su primera estrofa. Consta de seis estrofas y doxología. Vemos clave de *fa* en tercera. Aunque el manuscrito no lo muestra hay *si bemol*. Aparecen *brevis* y *semibrevis*, ligaduras binarias y ternarias. Encontramos las siguientes entidades melódico rítmicas: *Ave Maris Stella- Dei mater alma- atque Semper virgo- felix caeli porta*. Las divisiones coinciden con el texto.

Las dos primeras entidades presentan un silencio de *brevis* al concluir. No es muy habitual encontrar silencios de *brevis*, solemos ver silencios de *semibrevis* al inicio. Las entidades comienzan con *brevis* y concluyen también con *brevis*. La segunda y la cuarta entidad son musicalmente iguales. Destaca el melisma que en la segunda entidad coincide con *Dei* y en la cuarta con *felix*.

La melodía oscila en el himno abarcando en todas sus entidades casi todo el ámbito, de séptima, de forma equilibrada. Se mueve la melodía a través de grados conjuntos y saltos de tercera. El inicio del himno muestra *mi-sol-la*, fórmula propia del modo IV.

¹ Arocena, F. M., 2013, p. 314.

Beata nobis gaudia

Himno

L. C. 109, ff. 21r- 22r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

The musical score is written on four staves in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are: "Be - á - - ta no - bis gáu - di - a an - ni re - dú - xit ór - bi - ta cum Spí - ri - tus Pa - rá - cli - tus il - lap - sus est a - pos - - to - lis."

Ignis vibrante lumine
linguae figuram detulit,
verbis ut essent proflui
et caritate fervidi.

Linguis loquuntur omnium;
turbae pavent gentilium,
musto madere deputant,
quos Spiritus repléverat.

Patrata sunt haec mystice
Paschae peracto tempore,
sacro dierum numero,
quo lege fit remissio.

Te nunc, Deus piissime,
vultu precamur cernuo:
illapsa nobis caelitus
largire dona Spiritus.

Dudum sacrata pectora
tua replésti gratia;
dimitte nunc peccamina
et da quieta tempora.

Per te sciamus de Patrem
noscamus atque Filium,
te utriusque Spiritum
credamus omni tempore.

Amén.

Beata nobis, L. C. 109, ff. 21r-22r, Catedral de Granada

Pentecostés. Laudes

AH 51,97 RH 2339

Referencia texto: este himno de tono ambrosiano y autor desconocido fue atribuido erróneamente a san Hilario de Poitiers (†367).

Dímetros yámbicos¹.

Presenta música en su primera estrofa, consta de seis estrofas y doxología. Presenta *si* y *mi* bemol. Ámbito de séptima. La melodía presenta *semibrevis*, *mínimas* y ligaduras binarias. Discurre por grados conjuntos y algunos saltos de tercera, cuarta y quinta.

Vemos las siguientes entidades melódico rítmicas: *Beata nobis-gaudia anni reduxit orbita- cum Spiritus Paraclitus-illapsus est apostolis*. Las divisiones coinciden con el texto.

Las semicadencias concluyen en *sol* y *do*. La cadencia final es simple por anticipación, concluye en *sol*. La cuerda de composición es *do*.

Es muy similar al mismo himno, L. C. 121, ff. 25r-27r, Catedral de Granada. No transcribimos este último himno dada la similitud.

Es melódicamente similar a *Eterne rex altissime redemptor* en el *Intonarium Toletanum*, ITHM 28, IT 15: 49, f. 8v².

¹ Arocena, F. M., 2013, p. 162.

² Turner, B., 2011, p. 26.

Caelitum Ioseph

Himno



L. C. 32, ff. 12v- 13v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Cae-li-tum Io- seph de-cus, at-que no-stre cer-ta spes vi - tae,
co - lu - men - que mun - di, quas ti - bi lae - ti
ca - ni - mus be - nig - nus su - sci - pe lau - des.

Te, satum David, statuit Creator
Virginis sponsum, voluitque Verbi
te patrem dici, dedit et ministrum
esse salutis.

Tu Redemptorem stabulo iacentem,
quem chorus vatum cecinit futurum,
aspicis gaudens, sociusque Matris
primus adoras.

Rex Deus regum, Dominator orbis,
cuius ad nutum tremit inferorum
turba, cui pronus famulatur aether,
se tibi subdit.

Laus sit excelsae Triadi perennis,
quae, tibi insignes tribuens honores,
det tuis nobis meritis beatae
gaudia vitae.

Amen

Caelitum Ioseph, L. C. 32, ff. 12v-13v, Catedral de Granada

Hymnus

San José, esposo de B. V. María. Laudes

LIH 358; RH 3535

Referencia texto: El cardenal Jerónimo Casanate (†1700). Como su “título” indica, está dedicado a san José, a quien se venera por ser esposo de María y padre nutricio de Jesús.

Estrofa sáfica¹.

Musicalmente es muy similar a los siguientes himnos del repertorio que nos ocupa: *Virginis proles*, L. C. 29, ff. 36r-37r, Capilla Real de Granada; *Virginis laudes canimus*, L. C. 37, ff. 86v-87v, Catedral de Granada; *Virginis laudes canimus*, L. C. 37, ff. 86v-87v, Catedral de Granada; *Sacra victorum monumenta fratrum*, L. C. 45, ff. 35v-36v, Catedral de Granada; *Lampades postremo virgini ligatae*, L. C. 37, ff. 115v-117r, Catedral de Granada; *Iste confessor Domini*, L. C. 121, ff. 47v-47r, Catedral de Granada; *O nimis felix*, L. C. 47, ff. 6r-7v, Catedral de Granada; *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, Catedral de Granada; *Caelitum Ioseph*, L. C. 32, ff. 12v-13v, Catedral de Granada.

Virginis proles, en el L. C. 37 de la Capilla Real, presenta algunas diferencias, como las *semibrevis* que hemos considerado conveniente agrupar en un tresillo. Entre estas melodías podríamos establecer *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, Catedral de Granada, como modelo. *Sacra victorum monumenta fratrum* como “melodía A” y *Lampades postremo virgini ligatae* como “melodía B”.

Incluimos la transcripción de este himno dada la diferencia de texto.

Remitimos al análisis de *Virginis proles*, L. C. 29, ff. 36r-37r, Capilla Real de Granada.

¹ Arocena, F. M., 2013, p. 198.

Christe Deus decus

Tropo



L. C. 17, ff. 24r-26r

Capilla Real de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Chri - ste de - us de - cus in a - e - vo
cum pa - tre fo - ves cunc - ta e - le - y - son*.
An ge - li quem sup - pli - ces
tre - men - tes a - do - rant e - - le - y - son.
No - bis om - ni - bus iunc - tis sanc - tis
lim - pha - ti - cis e - ley - son.

Christe Deus decus, L. C. 17, ff. 24r-26r, Capilla Real de Granada

Oc'ts tons

Presenta un tropo en primer lugar y después escribe los tres kyries completos. Lo mismo hace con el Christe y con los tres Kyries siguientes.

Resulta curioso que comience con un Christe.

Christe sanctorum redemptor

Himno

L. C. 103, ff. 42v- 43v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Chri-ste sanc - to - rum de - cus an - ge - lo - rum gen tis - hu -
ma - nae sa - tor et re - demp - tor cae - - li - tum no -
bis tri - bu - as be - a - tas scan - de - re se - des.

Angelus nostrae medicus salutis,
adsit e caelo Raphael, ut omnes
sanet aegrotos, dubiosque vitae
dirigat actus.

Virgo dux pacis, genitrixque lucis,
et sacer nobis chorus angelorum
semper assistat, simul et micantis
regia caeli.

Praestet hoc nobis deitas beata
Patris ac nati pariterque sancti
Spiritus, cuius resonat per omnem
gloria mundum.

Amen

Christe sanctorum decus, L. C. 103, ff. 42v-43v, Catedral de Granada

Hymnus

S. Michaelis

Referencia texto: Este himno se atribuye a Rabanus Maurus (†856), salvo su doxología. Se emplea tradicionalmente para laudes en la fiesta de los arcángeles Gabriel y Rafael, pero sobre todo Miguel¹.

Presenta melodía en su primera estrofa. Consta de tres estrofas y doxología. La melodía transcurre mediante *brevis* y *semibrevis*, no hay ligaduras. Pese a que la estrofa es más grande de lo habitual, podemos aventurarnos a encontrar sólo dos entidades melódico rítmicas: *Christe sanctorum decus angelorum, gentis humanae sator et redemptor caelitem nobi tribuas beatas scandere sedes*. Las divisiones no coinciden con el texto. Vemos una simetría melódica entre el comienzo y el inciso: *Christe sanc-* y *-demptor cae-*. Por lo general, se intercalan dos semibrevis con cuatro semibrevis, o al menos las dos brevis con varias semibrevis. Encontramos cierta austeridad melódica sobre todo en lo referente al ámbito, de sexta. La nota final es *re*. La cuerda de composición es *fa*. Modo II.

En el Intonarium Toletanum vemos similitud con el mismo himno, ITHM 045, IT15, IT15: 90, f. 13.

¹ Mearns, J., *Early latin hymnaries. An index of hymns in hymnaries before 1100 with an appendix for later sources*, University Press, Cambridge: 2012, p. 21.

Creator alme siderum

Himno

L. C. 121, ff. 3v-4r

Catedral de Granada

Transcripción: Sylvie Denise García de la Calle

Cre - a - tor al - me sí - de-rum ae - tér - na lux cre -
dén - ti-um Ie - su, re-démp-tor óm - ni-um, in - ten - de vo - tis sup - pli-cum.

Qui condolens interitu
mortis perire saeculum,
salvast mundum languidum,
donans reis remedium,

Vergente mundi vespere,
uti sponsus de thalamo,
egressus honestissima
Virginis matris cláusula.

Cuius forti potentiae
genu curvantur omnia;
caelestia, terrestria
nutu fatentur subdita.

Te, Sancte, fide quaesumus,
venture iudex saeculi,
conserva nos in tempore
hostis a telo perfidi.

Sit, Christe, rex piissime,
tibi Patrique gloria
cum Spiritu Paraclito,
in sempiterna saecula. Amen.

Creator alme siderum, L. C. 121, ff. 3v-4r, Catedral de Granada

H̄ys

Jesucristo Rey del Universo. I y II Vísperas

Referencia texto: Clemente XII (†1740) concedió por primera vez, en 1731, la Fiesta propia del Santísimo Redentor, para la que fue compuesta este himno vespertino por un poeta anónimo. Hace referencia a la imagen de Jesús como sanador prodigioso. “La celebración del Oficio *pro infirmis* del Rito Hispano testimonia la fe en el poder terapéutico de Cristo. En este Oficio, que se celebra todos los viernes *De Cotidiano* cuando no coincide con la memoria de algún Santo, se canta el himno *Christe, caelestis Medicina Patris*¹.

Dímetros yámbicos².

Presenta música en su primera estrofa. Consta de cinco estrofas y doxología.

Vemos las siguientes entidades melódico rítmicas: *Creator alme siderum- aeterna lux credentium- Iesu redemptor omnium- intende votis supplicum*. Las divisiones coinciden con el texto.

Aparecen dos silencios iniciales de *semibrevis* que otorgan al comienzo carácter anacrúsico que se mantiene a lo largo del himno. No hay interrupción de la alternancia *brevis-semibrevis*. Encontramos cierta austeridad melódica: movimientos por grados conjuntos y algunos saltos de tercera en un ámbito de sexta.

El himno comienza y concluye en *mi*. Las semicadencias terminan en: *sol, mi, do*. El *do* presenta una repetición al unísono, hecho que suele acontecer en el modo III. La nota final es *mi*, la cuerda de composición es *do*. Modo III.

Este himno coincide melódicamente con el mismo himno, L. C. 90, ff. 1v-2r, Catedral de Granada. Al ser idéntico no transcribimos este último.

¹ Arocena, F. M., 2013, pp. 552-553.

² *Ídem*.

Crudelis Herodes

Himno



L.C. 7, f. 70r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Cru-de-lis He-ro-des De-um:re-gem ve-ni-re quid ti-
mes: non e-ri-pit mor-ta-li-a qui reg-na dat ce-le-sti-a.

Ibant magi quam viderant,
stellam seuentes praeviam,**
lumen requirunt lumine,
Deum fatentur munere.

Lavacra puri gurgitis
caelestis agnus attigit,
peccata quae non detulit,
nos abluendo sustulit.

Novum genus potentiae,
aquae rubescunt hydrae**
vinumque iussa fundere
mutavit unda originem.

Iesu tibi sit gloria,
qui apparuisti gentibus,
cum Patre et almo Spiritu
in sempiterna saecula.
Amen.

*Se ha añadido un *puercillo*.

**En el Libro Coral aparece "e" en lugar de "ae".

Crudelis Herodes, L. C. 7, f. 70r, Capilla Real de Granada

In epiphanie domim. Ad vs hys

Referencia texto: Se atribuye al poeta Serdulio, s. V. El significado de este himno se comprenderá si se tiene en cuenta que son tres los misterios que se celebran en la fiesta de Epifanía: la adoración de los Reyes, el bautismo de Cristo por san Juan y el primer milagro que hizo públicamente Jesús, en las bodas de Canaá¹.

La melodía de este himno es muy similar a la de los himnos: *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Salvete flores martyrurum*, L. C. 44, ff. 90r-90v, (Catedral de Granada); *A solis ortus cardine*, L. C. 44, ff. 42r-42v, (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, (Catedral de Granada); *Iesu decus angelicum*, L. C. 4, ff. 33v-34v (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v; *Pater superni luminis*, L. C. 15, ff. 1r-2v, (Catedral de Granada); *Defensor alme hispanie*, L. C. 42, ff. 1v-2v, (Catedral de Granada); *A solis ortus cardine*, L. C. 44, ff. 42r-42v, (Catedral de Granada); *Crudelis Herodes*, L. C. 7, f. 70r, (Capilla real de Granada).

Remitimos al análisis de *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, salvo en el caso de *Pater superni luminis*, que sólo tiene en común la primera y la última entidad, por lo que cuenta con su propio análisis.

¹ Bastús, J., *Las festividades del cristianismo*, Segunda Edición, (Aprobada por la autoridad eclesiástica), Juan Bastino e hijos Editores, Barcelona: 1872, pp. 49-50.

Decora lux

Himno



L. C. 40, ff. 0v-4v
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

De - co - ra lux ae - ter - ni - ta - tis, a - u - re - am
di - em be - a - tis, ir - ri - ga - vit ig - ni - bus, a -
- po - sto - lo - rum quae co - ro - nat prin - ci -
- pes, re - i - sque in a - stra li - be - ram pan - dit vi - am.
Mun - di ma - gi - ster, at - que coe - li ja - ni - tor, ro -
mae pa ren - tes, ar - bi - tri - que gen - ti - um, per - en sis
il - le, hic per cru - cis vic - tor ne - cem vi - te se -
- na - tum lau - re - a - ti pos - si - dent.
O ro - ma fe - lix, quae qu - o - rum prin
- ci - pum es con - se - cra - ta glo - ri - o - so san - gui - ne,

Decora lux, L. C. 40, ff. 0v-4v, Catedral de Granada

In festo aplorum Petri et Pauli vs h̄ynus

San Pedro y San Pablo, apóstoles. I Vísperas

Referencia texto: Este himno de autor desconocido se atribuye equivocadamente a la esposa de Boecio, Helpidia, data de época merovingia (ss. VIII-IX). Este himno antes de ser reformado por Urbano VIII era *Aurea Luce*¹, y las estrofas *Doctor Egrerie* e *Iam bone* serían empleadas para las fiestas de la Catedral de san Pedro y la Conversión de San Pablo respectivamente². Ello explicaría que el himno *Doctor Egrege* en el L C. 25, ff. 1r-3v de la catedral de Granada contenta la misma melodía que *Decora lux*. *Aurea luce* era trímetro yámbico, *Decora lux* es sáfico.

Este himno presenta música en su totalidad. Consta de cuatro versos y doxología. Posee *brevis*, *semibrevis* y *mínimas*, *punctum con dos plicas* y ligaduras binarias. La melodía presenta cierta austeridad, con un ámbito de séptima que sólo se alcanza en una estrofa, el resto se mantiene en un registro grave que oscila entre *do-sol*. Se mueve por grados conjuntos y algunos saltos de tercera. Las estrofas son muy similares, cambian en algunos aspectos debido a la adaptación al texto. Sería plausible unificar la totalidad del himno con la primera estrofa. La cadencia final, tanto de las estrofas como la última, concluyen en *mi*. Modo IV.

Coincide en el *Intonarium Toletanum* con *Aurea luce*, ITHM 053, IT 15: 103, f. 15, p. 32.

¹ AH 51, 216; RH 1596

² Arocena, F. M., 2013, p. 221.

Defensor alme hispanie

Himno



L. C. 42, ff. 1v- 2v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

De - fen - sor al - me hi - spa - ni - e Ia - co - be vin - dex
ho - sti-um to - ni - tru-i quem fi - li-um de - i vo-ca - vit fi - li - us.

Huc coeli ab altis sedibus
converte dexter lumina,
audique laeti debitas
grates tibi quas solvimus.

Grates refert Hispania.
Felix tuo quae nomine
te gloriatur jugiter
dignata sacris ossibus.

Tu, caeca nox, atque impia
nos cum teneret vanitas.
lucem salutis primitus
oris Iberis impetras.

Tu, bella cum nos cingerent
es visus ipso in praelio,
equoque et ense acerrimus
mauros furentes sternere.

Freti tuo nos pignore,
largum tuo te munere
rogamus omnes, ut tuae
spe protegas praesentiae.

Deo Patri sit gloria,
ejusque soli Filio.
cum Spiritu Paraclito.
nunc et omne in saeculum.
Amen.

* Aparentemente hay una longa, pero la plica es dudosa, al igual que la de la ligadura binaria en la palabra *hosium*.

** El valor de la ligadura binaria sería *brevis longa*, pero parece más apropiada la ligadura binaria que aparece después, en la palabra *Dei*.

***Se le ha añadido un puntillo.

Defensor alme hispanie, L. C. 42, ff. 1v-2v, Catedral de Granada

*In festo S. Iacobi apostoli ad vespas hymnus*¹.

Referencia texto: La Sagrada Congregación de Ritos aprobó la Fiesta de la Aparición de Santiago Apóstol, Patrón de las Hispanias², con el Real Decreto del 27 de julio de 1750 y concedida a España con oficio propio el 23 de mayo. Dos himnos presentaba el Oficio Hispano: para vísperas *Defensor alme hispaniae*, para laudes *Iacobum celebret fortis Iberia*, himnos que tomaría Arévalo para su *Hymnodia*³.

La melodía de este himno es muy similar a la de los himnos: *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Salvete flores martyrum*, L. C. 44, ff. 90r-90v, (Catedral de Granada); *A solis ortus cardine*, L. C. 44, ff. 42r-42v, (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, (Catedral de Granada); *Iesu decus angelicum*, L. C. 4, ff. 33v-34v (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v; *Pater superni luminis*, L. C. 15, ff. 1r-2v, (Catedral de Granada); *Defensor alme hispanie*, L. C. 42, ff. 1v-2v, (Catedral de Granada); *A solis ortus cardine*, L. C. 44, ff. 42r-42v, (Catedral de Granada); *Crudelis Herodes*, L. C. 7, f. 70r, (Capilla real de Granada).

Remitimos al análisis de *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, salvo en el caso de *Pater superni luminis*, que sólo tiene en común la primera y la última entidad, por lo que cuenta con su propio análisis.

¹ Rúbrica: f. 1v.

² Sobre este santo ver más: Gallego Moya, E., 2002, pp. 467ss.

³ *Ídem*, p. 523.

Deus tuorum militum

Himno



L. C. 11, ff. 1v- 2r
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

De - us tu - o - rum mi - li - tum sors et co - ro - na ore - mi
um lau - des ca - nen - tes mar - ti - ris ab - sol - ve ne - xu cri - mi - nis.

*Hic (Haec) testis ore protulit
quod cordis arca credidit,
Christum sequendo reperit
effusione sanguinis. *****

Ob hoc precatu supplici
te poscimus, Piissime;
in hoc triumpho martyris
dimitte noxam servulis.

Hic (Haec) nempe mundi gaudia
et blandimenta noxia
caduca rite deputans,
pervenit ad caelestia.

*Ut consequamur muneris
ipsius et consortia,
laetemur ac perenniter
iuncti polorum sedibus. *****

Poenas cucurrit fortiter
et sustulit viriliter;
pro te refudens sanguinem,
aeterna dona possidet.

Laus et perennis gloria
tibi, Pater, cum Filio,
Sancto simul Paraclito
in saeculorum saecula.
Amen.

* En el Libro Coral aparece un silencio de *semibrevis*.

** Los párrafos con letra en cursiva no aparecen en el Libro Coral.

Deus tuorum militum, L. C. 11, ff. 1v-2r, Catedral de Granada

Ad vesp. et Matut. H̄yn

Un(a) mártir. Vísperas

AH 51, 130 (114^a y b); RH 4534 (breve), 4535 (larga).

Referencia texto: data de entre los siglos V y VII, de autor desconocido. Constan dos recensiones, una más breve incluida en el Breviario y otra más extensa. Resulta más factible que la segunda sea la original, pues se conservan la segunda y la sexta estrofas mientras que la cuarta y la sexta se han omitido dado que hacen referencia a un santo en particular.

Dímetros yámbicos¹.

El himno presenta música en la primera estrofa y en el *incipit* de la siguiente estrofa, igual al de la primera. Consta de cuatro estrofas y doxología. Vemos clave de *do* en tercera y en cuarta. Aparece un *punctum* con doble plica, *brevis*, *semibrevis*, *mínimas* y una ligadura binaria. El ámbito es de octava. Como indicador rítmico vemos el 3.

Encontramos las siguientes entidades melódico rítmica: *Deus tuorum militum-sors et corona premium- laudes canentes martiris absolve nexu criminis*. Las divisiones coinciden con el texto. Las divisiones otorgan el carácter anacrúsico del comienzo.

La sucesión *brevis-semibrevis* queda interrumpida por ligaduras binarias (*SS*) y por las *mínimas*. La primera entidad comienza y concluye en *sol*, la segunda asciende al *mi* agudo y la tercera llega al *fa* agudo, mientras la última entidad desciende hasta concluir en *sol*. Las semicadencias concluyen en *sol* y en *re*, nota que a lo largo del himno vemos repertirse al unísono. La cuerda de composición es *re*. Modo VII.

Este himno es muy similar a: *Iam lucis*, L. C. 5, ff. 2r-3v, Catedral de Granada y mismo himno, L. C. 35, ff. 2v-3r, Catedral de Granada.

Remitimos a este análisis. Transcribimos uno de los himnos *Iam lucis*, (L. C. 5).

También es musicalmente similar a *Iam lucis*, ITHM 046, IT 15: 90, f. 13².

¹ Arocena, F. M., 2013, p. 328.

² Turner, B., 2011, p. 31.

Doctor egrerie

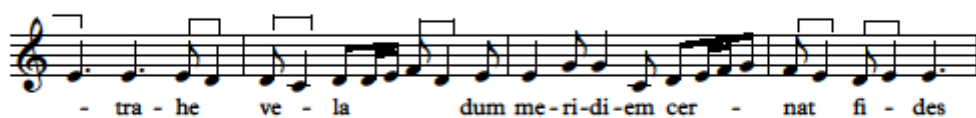
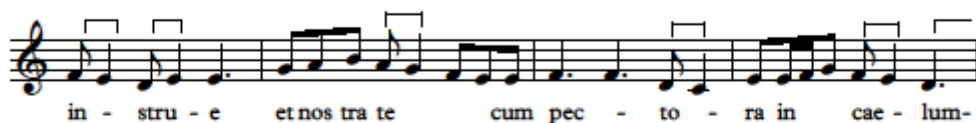
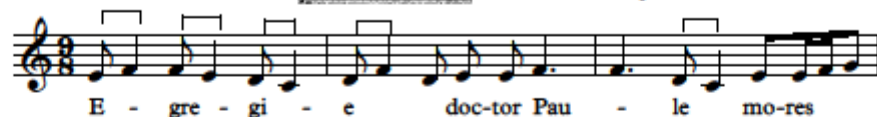
Himno



L. C. 25, ff. 1r-3v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle



Doctor egrerie, L. C. 25, ff. 1r-3v, Catedral de Granada.

Conversión de san Pablo

Referencia texto: el himno *Decora lux* (L. C. 40, ff. 0v-4v, catedral de Granada) Este himno de autor desconocido se atribuye equivocadamente a la esposa de Boecio, Helpidia, data de época merovingia (ss. VIII-IX). Este himno antes de ser reformado por Urbano VIII era *Aurea Luce*¹, y las estrofas *Iam bone* y *Doctor Egrerie* serían empleadas para las fiestas de la Catedral de san Pedro y la Conversión de San Pablo respectivamente². Ello explicaría que el himno *Doctor Egrege* en el L. C. 25, ff. 1r-3v de la catedral de Granada contenta la misma melodía que *Decora lux*. *Aurea luce* era trímetro yámbico, *Decora lux* es sáfico.

Este himno es muy similar, como decíamos, a *Decora lux* (L. C. 40, ff. 0v-4v, catedral de Granada), a cuyo análisis remitimos.

Coincide en el *Intonarum Toletanum* con *Aurea luce*, ITHM 053, IT 15: 103, f. 15, p. 32.

¹ AH 51, 216; RH 1596

² Arocena, F. M., 2013, p. 221.

Domare cordis impetus Elisabeth

Himno

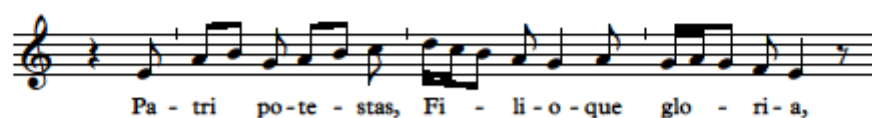


L. C. 25, ff. 57v- 58r
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle



En fulgidis recepta
coeli sedibus,
sidereaeque domus
ditata sanctis gaudiis.*



Domare cordis impetus Elisabeth, L. C. 25, ff. 57v-58r, Catedral de Granada

In festos s̄acte Elisabeth Regine. Portugalie. Ad Vesp. hymns.

Referencia texto: Este himno se atribuye a Urbano VIII. Hace referencia a la reina Isabel de Portugal (†1336)¹. “Isabel valerosa supo domar las pasiones del corazón y antepuso a su reino servir a Dios”².

Presenta música en la primera y tercera estrofas y en la doxología. La segunda estrofa ofrece sólo texto. Las tres estrofas muestran la misma música, presentan alguna diferencia relacionada con la adaptación al texto. Podemos encontrar dos entidades melódico rítmicas:

Domare cordis ímpetus Elisabeth-fortis inposque Deo serviré, regno praetulit.

Las divisiones coinciden con el texto. Cada división concluye en un silencio de *semibrevis*. La preparación de la semicadencia presenta un esquema melódico rítmico muy similar, pero muestra un movimiento invertido. La semicadencia tiene las dos *mínimas* y la *semibrevis* en “Elisabet” como *sol-la-sol*, al contrario que en *praetulit*: *la-sol-la*. La semicadencia y la nota final coinciden: *mi*. La cuerda de composición es *la*. Modo IV.

¹ El mismo himno aparece en los cantorales de la BNE (MPCANT/33 n° orden 054), pero en la ficha expone que está dedicado a la reina Isabel de Hungría. Sin embargo, tanto en nuestro Libro Coral como en el *Breviarium Romanum* se especifica que está dedicado a la reina santa Isabel de Portugal.

² Lobera y Abio, A., 1846, p. 635.

Exultet orbis gaudiis

Himno



L. C. 27, ff. 76r-76v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

E - xul-tet or-bis gau - di-is: coe - lum re-sul-tet lau - di
bus: a-po-sto - lo- rum glo - ri - am te - llus et a - stra con - ci - nunt.**

Vos saeculorum iudices,
et vera mundi lumina,
votis praecamur cordium
audite voces supplicum.

Ut cum redibit arbiter
in fine Christus saeculi.
Nos sempiterni gaudii
concedat esse compotes.

Qui templa coeli clauditis,
serasque verbo solvitis,
nos a reatu noxios
solvi iubete, quaesumus.

Patri simulque Filio
tibi que, Sancte Spiritus
sicut fuit sit iugiter
saeculum per omne gloria.

Praecepta quorum protinus***
languor salusque sentiunt,
sana te mentes languidas
augete nos virtutibus.

*En el Libro Coral aparecen dos silencios de *somibrevís*.

**Se ha añadido un *punctillo*.

***En el Libro Coral aparece "protinus" en lugar de "protinum".


Exultet orbis gaudiis, L. C. 27, ff. 76r-76v, Capilla Real de Granada

Commune apostolorum et evangelistarum. Laudes. Himno a San Juan Evangelista.

RH 5832?

Antiguo himno corregido por la comisión de Urbano VIII¹. Tal vez guarde relación con *Exultet caelum*², dado que coincide en funcionalidad y el texto posee muchas similitudes.

La música sólo aparece en la primera estrofa. El himno consta de cinco estrofas y doxología.

Aparece el compás . Clave de *Do* en tercera. Hay dos silencios de *semibrevis*. Presenta una considerable riqueza rítmica, con *semiminimas*, hasta cuatro seguidas. El ámbito es de una octava. Encontramos cuatro entidades: *Exultet orbis gaudiis-coelum resultet laudibus-apostolorum gloriam-tellus et astra concinunt*. Las divisiones revisten carácter anacrúsico. No siempre coinciden las divisiones de la melodía con el texto. La primera y la última entidad son muy similares rítmica y melódicamente. Las semicadencias y la candencia final concluyen en *sol*. Encontramos el salto *sol-do* en la primera, segunda y cuarta entidad. *Sol* y *mi* forman parte de un desarrollo del *do*, la cuerda de composición.

Modo VIII. La nota final es *sol*. Cabe compararlo con el mismo himno, en el Libro Coral 29, ff. 25r-26v de la Capilla Real. La melodía es similar pero el valor rítmico es diferente, más ralentizado.

¹ *Oficios de la Iglesia, con la explicación de las ceremonias de la santa misa, y notas sobre las fiestas y los salmos, seguidas de una colección de rezos y meditaciones sacadas de las obras de San Agustín, San Bernardo, Santa Teresa, San Francisco de Sales, Bossuet, Fénelon, y de la imitación de Jesucristo*, Madrid, establecimiento tipográfico de Mellado, 1853, p. 112.

² *Exultet caelum* es un himno de autor desconocido, data posiblemente en torno al siglo X. Consta de dímetros yámbicos. (Arocena, F. M., 2013, p.319). Tal vez sea éste el himno antiguo sobre el que recayera la reforma de Urbano VIII y diera lugar a *Exultet orbis gaudiis*.

Exultet orbis gaudiis

L. C. 121, ff. 33v-35r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Te splen-dor, et vir - tus Pa - tris, te vi - ta, Ie - su, cor-di-
um, ab o - re qui pen - dent tu - o,
la - lau - da - mus - in - ter an - ge - los.

El himno no presenta texto debido a presentar un roto. Remitimos al texto del mismo himno en nuestros Libros Corales.

Exultet orbis gaudiis, L. C. 121, ff. 33v-35r, Catedral de Granada

Commune apostolorum et evangelistarum. Laudes. Himno a San Juan Evangelista.

RH 5832?

Antiguo himno corregido por la comisión de Urbano VIII¹²²⁵. Tal vez guarde relación con *Exultet caelum*¹²²⁶, dado que coincide en funcionalidad y el texto posee muchas similitudes.

Este himno es muy similar a: *Gentis polonae gloria*, L. C. 78, ff. 101r-101v, (Catedral de Granada); *Te deprecante corporum*, L. C. 78, ff. 105r-106v, Catedral de Granada; *Iesu corona virginum*, L. C. 121, ff. 51v-52v, Catedral de Granada; *Te splendor et virtus Patris*, L. C 103, ff. 41r-41v, Catedral de Granada.

Remitimos al análisis de *Gentis polonae gloria*. Transcribimos los demás debido a la diferencia de texto.

Este himno es melódicamente similar en el *Intonarium Toletanum a Catherina mirabilis atque Deo*, ITHM 068, IT15: 187, f. 16v¹²²⁷.

¹²²⁵ *Oficios de la Iglesia, con la explicación de las ceremonias de la santa misa, y notas sobre las fiestas y los salmos, seguidas de una colección de rezos y meditaciones sacadas de las obras de San Agustín, San Bernardo, Santa Teresa, San Francisco de Sales, Bossuet, Fenelon, y de la imitación de Jesucristo*, Madrid, establecimiento tipográfico de Mellado, 1853, p. 112.

¹²²⁶ *Exultet caelum* es un himno de autor desconocido, data posiblemente en torno al siglo X. Consta de dímeteros yámbicos. (Arocena, F. M., 2013, p.319). Tal vez sea éste el himno antiguo sobre el que recayera la reforma de Urbano VIII y diera lugar a *Exultet orbis gaudiis*.

¹²²⁷ Turner, B., 2011, p. 36.

Gentis polonae gloria

L. C. 78, ff. 101r-101v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Gen - tis po-lo- nae glo - ri - a cle - ri - quesplen dor

no - bi - lis de - cus li - cet et pa - tri - ae

pa - ter Io - an - nes in - cly - te.

Legem superni numinis
dices magister et fascis.
Nil scire prodest: sedulo
legem nitamur exsequi.

Apostolorum limina
pedes viator visitas;
ad patriam ad quam tendimus
gressus viamque dirige.

Urbem petis Ierusalem
signata sacro sanguine
Christi colis vestigia
rigasque fuis fletibus.

Acerba Christi vulnera
haerete nostri cordibus
ut congitemus consequi
redemptionis pretium.

Amén

Gentis polonae gloria, L. C. 78, ff. 101r-101v, Catedral de Granada

S. Ioannis cantii. Cofessoris Duplex. Ad vespas.

Referencia texto: Este himno data aproximadamente del siglo XVIII. Podría formar parte del himno *Te deprecante, corporum*¹²²⁸, que se interpreta en laudes, *corpus domas ieiunnis* en maitines y *Gentis polonae gloria* en vísperas¹²²⁹. Curiosamente, la melodía del himno que nos ocupa aparece en el himno *Te deprecante corporum*, mismo Libro Coral, ff. 105r-106v.

No se conoce el autor.

La primera estrofa contiene música. Consta el himno de cinco estrofas. Presenta *brevis*, *semibrevis* y *mínimas*. No hay ligaduras. El ámbito es reducido, de séptima. Compensa esa cierta sobriedad también caracterizada por grados conjuntos y algunos saltos de tercera con un esquema rítmico más rico y proporcionado.

Vemos las siguientes entidades melódico rítmicas: *Gentis polonae gloria-clerique splendor nobilis- decus licet et patriae pa-ter Ioannes inclyte*. Las divisiones no coinciden con el texto. La primera y la última entidades son musicalmente iguales. La segunda entidad es rítmicamente menos rica, presenta la sucesión *brevis-semibrevis*. La tercera entidad también salvo al final, donde recupera las semibrevis del comienzo para anunciar la última entidad, como decíamos igual a la primera.

Las semicadencias concluyen en *sol*. El himno comienza y concluye en *sol*. La cuerda de composición es *re*, aunque ello sólo es perceptible en la segunda y tercera entidades. Modo VII.

Este himno es muy similar a: *Te deprecante corporum*, L. C. 78, ff. 105r-106v, Catedral de Granada; *Iesu corona virginum*, L. C. 121, ff. 51v-52v, Catedral de Granada; *Te splendor et virtus Patris*, L. C. 103, ff. 41r-41v, Catedral de Granada; *Exultet orbis gaudiis*, L. C. 121, ff. 33v-25r, Catedral de Granada.

Remitimos al análisis de este himno. Transcribimos los demás debido a la diferencia de texto.

Este himno es melódicamente similar en el *Intonararium Toletanum a Catherina mirabilis atque Deo*, ITHM 068, IT15: 187, f. 16v¹²³⁰.

¹²²⁸ Cartallici e Sicca, *Nuova poetica cersione deglo inni, sequenze, cantici ed altre divote preci che s'usano nella Chiesa*, Padua: 840, pp. 65-66.

¹²²⁹ Ver: Guindos (de), N., 1846, pp. 264-267.

¹²³⁰ Turner, B., 2011, p. 36.

Heros supplicii victor

Himno



L. C. 10, pp. 236-238

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

He - ros sup - pli - ci - is vic - tor in om - ni - bus, *e - lu - sis
fa - tu - i Iu - di - cis ar - ti - bus, *lec - ti blan - di - ti - as de - se - rit
a - vo - lans *trans ful - gen - ti - a si - de - ra.
**Iu - dex ae - quo - re - is fluc - ti - bus im - pe - rat *mer gi rel - li - qui - is
ne pa - te - at lo - cus; in - cas - sum pla - ci - de nam re - flu -
en - ti - bus *stans un - dis su - per e - na - tat.
Id no - stro ma - ne - at cor - de re - con - di - tum, *quod tor - men - ta
bre - vi prae - te - re - un - ti - a *ae - ter - nae pa - ri - unt
prae - mi - a glo - ri - ae *per - man - su - ra - que gau - di - a.
Sum - ma lau - de Pa - ter na - tus et u - ni - cus di - ca - tur -

Heros supplicii victor, L. C. 10, pp. 236-238, Catedral de Granada

Hymnus

Fiesta de san Vicente Mártir

Referencia texto: San Vicente es uno de los santos más notables de la Iglesia española. Desde tiempos lejanos este santo fue festejado, en parte debido a la belleza narrativa de la *Passio*¹²³¹, además del himno en su honor compuesto por Prudencio, que empleó como fuente la citada *Passio*.

Estrofa asclepiadea¹²³².

Este himno presenta música en todas las estrofas que de él presenta el Libro Coral, cinco estrofas y doxología. No incluye dos estrofas del himno: la segunda y la cuarta. Presenta *si bemol* y como indicación rítmica 3 en cada estrofa. También presenta *si becuadro*, *do sostenido* y también aparece el *becuadro*. El formato de los pentagramas es menor que el del resto de composiciones, hecho habitual en los himnos del Libro Coral 10 de la Catedral. Encontramos *brevis*, *semibrevis*, *mínimas*, *semimínimas*, y puntillo. El ámbito es sólo de sexta, pero es una composición rica sobre todo rítmicamente. Clave de *fa* en tercera.

Las estrofas son musicalmente muy similares. Encontramos las siguientes entidades melódico rítmicas: *Heros supplicii- victor in omnibus,- elusis fatui- Iudicis artibus,- lecti blanditias- deserit avolans- trans fulgentia sidera*. En realidad se repite el mismo esquema: *SB SB SB SB con puntillo M SB*, salvo en la primera y en la penúltima identidad, donde aparecen más *semibrevis*.

Oscila el himno casi en su totalidad entre el *fa* y el *do*. La cuerda de composición es *do*. La nota final es *fa*. Modo V.

¹²³¹ Gallego Moya, E., 2002, p. 475.

¹²³² *Ídem*, p. 479.

Iam lucis

Himno

L. C. 119, ff. r-4r
Catedral de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Iam lu - cis or - to si - de - re De - um pre - ce - mur sup -
pli - ces, ut in di - ur - nis ac - ti - bus nos ser - vet a no - cen - ti - bus.
Lin - guam re - fre - nans tem - pe - ret, ne li - tis hor -ror in -
so - net; vi - sum fo - ven - do con - te - gat, ne va - ni - ta - tes hau - ri - at.
Sint pu - ra cor - dis in - ti - ma, ab - si - stas et ve - cor - di - a;
car - nis te - rat su - per - bi - am po - tus ci - bi - que par - ci - tas.
Ut, cum di - es ab - ces - se - rit noc tem - que sors re - du - xe - rit,
mun - di per abs - ti - nen - ti - am ip - si ca - na - mus glo - ri - am.
De - o Pa - tri sit glo - ri - a e - iu - sque so - li Fi - li - o
cum Spi - ri - tu Pa - ra - cli - to, Nunc*et per om - ne sae - cu - lum. A - men.

* En el Liber Hymnarius leemos: "in sempiterna saecula".

Iam lucis orto, L. C. 119, ff. 1r-4r, Catedral de Granada

Hymn, ut seq̃t.

RH 9272

Referencia texto: Según el *Liber Hymnarius* data del siglo VIII, aunque este dato aparece con una interrogante. En *Los himnos de la tradición*¹²³³ no se especifica fecha concreta, sólo se afirma que está escrito antes del siglo XI. Es anónimo. Estaba incluido antiguamente en el Oficio de Prima. Forma métrica: dímetros yámbicos con asonancia: aa, bb.

Este himno presenta música en su totalidad, consta de cuatro estrofas y doxología. Emplea la misma melodía en todas ellas. Musicalmente es muy similar a la primera estrofa de la secuencia *Victimae paschale laudes*, L. C. 33, ff. 49v-51r (Capilla Real de Granada) y a la misma secuencia, L. C. 68, ff. 62v-64v, (Catedral de Granada).

Remitimos al análisis de la citada secuencia (Capilla Real) y presentamos la transcripción de este himno dada la diferencia de texto.

¹²³³ Arocena, F. M., 2013, p. 71.

Iam lucis

Himno



L. C. 5, ff. 2r-3v
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Iam lu-cis or-to si - de - re De - um pre -
- ce - mur sup - pli - ces, ut in di - ur - nis ac - ti - bus nos
ser - vet a no - cen - ti - bus.

Linguam refrenans temperet,
ne litis horror insonet;
ne vanitates hauriat.

Sint pura cordis intima,
absistat et vecordia;
carnis terat superbiam
potus cibique parcitas.

Ut, cum dies abcesserit
noctemque sors reduxerit,
mundi per abstinentiam
ipsi canamus gloriam.

Deo Patri sit gloria
siusque soli Filio,
cum Spiritu Paraclito,
in sempiterna saecula.

Amen.

*En el Libro Coral aparece una *semibrevis*.

Iam lucis, L. C. 5, ff. 2r-3v, Catedral de Granada

Hymn, ut seq̃t.

RH 9272

Referencia texto: Según el *Liber Hymnarius* data del siglo VIII, aunque este dato parece con una interrogante. En *Los himnos de la tradición*¹²³⁴ no se especifica fecha concreta, sólo se afirma que está escrito antes del siglo XI. Es anónimo. Estaba incluido antiguamente en el Oficio de Prima. Forma métrica: dímetros yámbicos con asonancia: aa, bb.

Este himno es musicalmente muy similar a mismo himno, L. C. 35, ff. 2v-3r, (Catedral de Granada); *Deus tuorum militum*, L. C. 11, ff. 1v-2r, (Catedral de Granada). Remitimos al análisis de este último, si bien advertimos diferencias sustanciales en cuanto al ritmo, el himno que nos ocupa posee valores más largos, sin *mínimas*, y muchas de las ligaduras binarias equivalen a *BB*.

Transcribimos este himno para advertir estas diferencias y también dada la diferencia textual.

Este himno es también similar al que vemos en el *Intonararium Toletanum: Iam lucis*, ITHM 046, IT 15: 90, f. 13¹²³⁵.

¹²³⁴ Arocena, F. M., 2013, p. 71.

¹²³⁵ Turner, B., 2011, p. 31.

Iam Plenus Annis

Himno

L. C. 119, ff.5v- 7r
Catedral de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle



Iam ple - nus an - nis pro - xi - mus Vi - tae fu - ga - cis
ul - ti - mo, Sol - vi ca - te - nis cor po - ris. Et es - se cum Chri - sto cu - pit.

Maturus aevo praecoces
offerre fructus appetit
Deoque grates reddere,
ut terra cultori suo.

O Fructe, flos, et arboris
propago faecundissima,
cuius sub umbra protegi
segovienses gestiunt.

Tuis adesto civibus,
ut absit aestus criminis,
illis ut afflet impetra,
Caelestis aura Pneumatis.

Iam plenus annis, L. C. 119, ff. 5v-7r, Catedral de Granada

Hymnus

Fiesta de S. Frutos, confesor, Patrón de la Iglesia de Segovia.

Ad Laudes.

Referencia texto: Frutos fue nombrado Patrón de Segovia en 1123, durante el pontificado de Calixto II. Según Arévalo, la Sede Apostólica concedió para la fiesta de San Frutos himnos propios, responsorios, antífonas y lecciones del segundo nocturno¹. El oficio sería aprobado en 1729, fue concedido por Benedicto XIII oficio doble para toda Hispania. Se recitaban los himnos: *Superba tecta civium* (vísperas); *Vt montis alti verticem* (maitines) e *Iam plenus annis, proximus* (laudes). Arévalo los escoge para su *Hymnodia*.

Dímetros yámbicos².

Este himno es melódicamente muy similar a: *Summi parentis Filio*, L. C. 30, ff. 42r-43r, (Catedral de Granada); *Invicte martyr unicum*, L. C. 18, ff. 51r-51v, (Catedral de Granada); *Exultet orbis*, L. C. 25, ff. 3v-4r, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 29, ff. 25r-25v, (Catedral de Granada).

Dada la similitud, remitimos al análisis de *Summi parentis Filio*. Incluimos la transcripción de estos himnos en deferencia a la diferencia textual (En el caso de *Exultet orbis* optamos por el del L. C. 25 por su mayor interés desde el punto de vista mensural). Sin embargo, las transcripciones no presentan el mismo “compás”, así como las indicaciones rítmicas que aparecen en los himnos no son iguales y/o debido también a la adaptación al texto.

¹ Gallego Moya, E., 2002, p. 562.

² *Ídem*.

Iam sol recedit

Himno



L. C. 7, ff. 80r-80v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Iam sol re - ce - dit ig-ne-us, tu lux pe-ren-nis u - ni tās,
no-stris be - a-ta tri - ni - tas in-fun-de a -mo - rem cor-di - bus.

Te mane laudum carmine
te deprecamur vespere
digneris ut te supplices
laudemus inter coelites.***

Patri simulque Filio
tibi que sancte Spiritus
sicut fuit sit iugiter
saeculum per omne gloria.
Amen.

Unum te lumen credimus****
quod et ter idem colimus
alpha et omega quem dicimus
te laudat omnes spiritus.

Laus eius ingenito
laus sit sancto Spiritui
Trino Deo et simplici.
Amen.

*Las *minimas* se han interpretado como *semibrevis*.

**La *brevi* se ha interpretado como *semibrevis*.

***En el Libro Coral aparece "celites".

****Incluye las estrofas segunda y tercera del himno "Adsumus et nos cernui".

Iam sol recedit, L. C. 7, ff. 80r-80v, Capilla Real de Granada

In festo sanctissime trinitatis

Referencia texto: Este himno guarda relación con *O lux Beata Trinitas*, adscrito a San Ambrosio (†397). Este himno responde a los esfuerzos llevados a cabo por el Papa Urbano VIII por ajustar los himnos del Breviario Romano a los modelos clásicos.

La melodía de este himno es muy similar a la de los himnos: *Iam sol recedit*, L. C. 7, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Salvete flores martyrurum*, L. C. 44, ff. 90r-90v, (Catedral de Granada); *A solis ortus cardine*, L. C. 44, ff. 42r-42v, (Catedral de Granada); *Pater superni luminis*, L. C. 115, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, (Catedral de Granada); *Iesu decus angelicum*, L. C. 4, ff. 33v-34v (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v.

Remitimos al análisis de *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, salvo en el caso de *Pater superni luminis*, que sólo tiene en común la primera y la última entidad, por lo que cuenta con su propio análisis.

Incluimos la transcripción de este himno debido a que presenta distinto texto.

En el *Intonarium Toletanum* vemos una melodía muy similar, la de *A solis ortus cardine*, ITHM: 005, IT15: 11, f. 3.

Iam sol recedit

Himno



L. C. 21, ff. 4r-4v
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Iam sol re - ce - dit ig - ne - us, tu lux pe - ren - nis

u - ni - tas, no - stris, be - a - ta tri - ni - tas, in - fun - de lu - men cor - di - bus.

Te mane laudum carmine
te deprecamur vespere
digneris ut te supplices
laudemus inter caelites.

Patri simulque Filio
tibi que Sancte Spiritus
sicut fuit sit iugiter
saeculum per omne gloria.

* Se ha cambiado el valor de la ligadura binaria con el fin de unificar criterios con respecto a los himnos melódicamente muy similares. (Ver análisis).

Iam sol recedit, L. C. 21, ff. 4r-4v, Catedral de Granada

Ad Vesper h̄ynus

In festo sanctissime trinitatis

Referencia texto: Este himno guarda relación con *O lux Beata Trinitas*, adscrito a San Ambrosio (†397)¹²³⁶. Este himno responde a los esfuerzos llevados a cabo por el Papa Urbano VIII por ajustar los himnos del Breviario Romano a los modelos clásicos.

Clave de *fa* en tercera y cuarta y *do* en cuarta. Silencios de *semibrevis*. *Brevis*, *semibrevis* y ligaduras binarias. Como indicación rítmica encontramos el 3.

La primera estrofa está acompañada por música. Tan solo consta de dos estrofas y doxología.

Vemos cuatro entidades melódico-rítmicas: *Iam sol recedit igneus- tu lux perennis uñitas, nostris, beata trinitas- infunde lumen cordibus*. Estas divisiones no interrumpen el texto. Otorgan el carácter anacrúsico del comienzo. La alternancia *brevis-semibrevis* queda interrumpida probablemente en relación a la adecuación al texto.

Encontramos dos semicadencias sobre *la* y una sobre *do*. La cadencia final es simple por redundancia elemental, concluye en *re*. La primera entidad da comienzo repitiendo el *re* y se dirige por un salto de quinta al *la*, entonación propia del modo I, mientras que la segunda entidad parte de la repetición del *re* y se dirige al *la* de una manera más indirecta. El esquema melódico rítmico que aparece en la primera entidad: *-cedit igneus*, se repite en la segunda entidad: *-rennis unitas*. La cuerda de composición es *la*. Modo I.

Este himno es muy similar al mismo himno, L. C. 15, ff. 1v-2r, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 61, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Te lucis ante terminum*, L. C. 121, ff. 75r-77v, (Catedral de Granada).

Tomamos como modelo el himno que nos ocupa y remitiremos a este análisis. También presentamos la transcripción de *Te lucis* debido a la diferencia textual.

Presenta muchas similitudes con el himno *O beata trinitas*, ITHM 035, IT 15, f. 10¹²³⁷.

¹²³⁶ A su vez, *O lux beata*, que data de los siglos VII u VIII y es de autor desconocido, le fue añadida una estrofa implorativa tomada de san Ambrosio. (Arocena, F. M., 2013, p. 54).

¹²³⁷ Turner, B., 2011, p. 29.

Iesu corona celsior

Himno



L. C. 20, ff. 67r-67v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Ie - su cor - ro - na cel - si - or et ve - ri - tas su -
-bli - mi - or qui con - fi - ten - ti ser - vu - lo red - dis pe - ren - ne prae - mi - um.

Da supplicanti coetui,
huius rogatu caelitis,*
remissionem criminum
rumpendo nexum vinculi.

Anni reverso tempore,
dies refulsit lumine
quo sanctus hic de corpore.
Migravit inter fidera.

Hic vana terrae gaudia,
et luculenta praedia
polluta forde deputans
ovans tenet coelestia.

Te Christe Rex piissime
hic confitendo jugiter,
calcavit artes daemonum,
saevumque averni principem.

Virtute clarus et fide
confessione fedulus
jejuna membra deferens,
dapes supernas obtinet.

Proinde te piissime
precamur omnes supplices
nobis ut hujus gratia
poenas remittas debitas.

Patri perennis gloria
natoque patris unico,
sanctoque fit paraclito
per omne semper faeculum.

Amen.

*En el Libro Coral aparece "noxii".

Iesu corona celsior, L. C. 20, ff. 67r-67v, Catedral de Granada

AH 51, 132; RH 9494

Un santo. Laudes

Ad laudes hymnus.

Referencia texto: Este himno data aproximadamente del siglo X, es de autor desconocido. Procede del rito ambrosiano y se halla contenido en los antiguos breviarios cistercienses¹²³⁸.

Dímetros yámbicos¹²³⁹.

Es melódicamente muy similar a: *Iesu corona virginum*, L. C. 37, ff. 5v-6v, Catedral de Catedral; mismo himno, L. C. 37, ff. 6v-7v, Catedral de Granada; *Iesu salus mortalium*, L. C. 42, ff. 9r-29v, Catedral de Granada; *Iesu redemptor ómnium*, L. C. 20, ff. 31r-32r, Catedral de Granada.

Hay algunas leves diferencias, la ligadura binaria en este himno se han interpretado como *brevis*, en *Iesu corona virginum* (L. C. 37) como *semibrevis*.

Consideramos como modelo *Iesu corona virginum* (L. C. 37) y remitimos por ello a su análisis. Incluimos la transcripción de *Iesu corona celsior* debido a la diferencia textual.

¹²³⁸ Arocena, F. M., 2013, p. 345.

¹²³⁹ *Ídem*.

Iesu corona virginum

Himno



L. C. 18, ff. 1r-1v
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Ie - su co-ro - na vir - gi-numquem ma - ter il - la
con - ci - pit quae so - la vir - go par - tu - rit
haec vo - ta cle - mens ac - ci - pe.

Qui pergis inter lilia
septus*** choreis virginum,
sponsus decorus gloria
sponsisque reddens praemia.

Quocumque tendis, virgines
sequuntur, atque laudibus
post te canentes cursitant
hymnosque dulces personant.

Te deprecamur, supplices
nostris adauge sensibus
nescire prorsus omnia
corruptionis vulnera.

Virtus, honor, laus, gloria
Deo patri cum filio
sancto simul paraclito
in saeculorum saecula.

Amen.

* La plica es demasiado tenue.

**En el Libro Coral falta la vocal "a".

***En el Libro Coral aparece "saeptus".

Iesu corona virginum, L. C. 18, ff. 1v-1r, Catedral de Granada

AH 50, 20; RH 9508

Ad vesp. et laud. h̄yn

Varias Vírgenes. Vísperas.

Referencia texto: Este himno es de autor desconocido, aunque suele atribuirse a san Ambrosio (†397). Este himno antiguo refleja elementos propios de la poemática litúrgica relacionada con las santas Vírgenes, tales como la figura del lirio o las arpas¹²⁴⁰.

Iesu corona virginum, L. C. 37, ff. 1r-1v, Catedral de Granada; mismo himno, L. C. 18, ff. 1r-1v, Catedral de Granada; *Regis superni*, L. C. 51, ff. 1r-2r, Catedral de Granada.

Empleamos la melodía de este último como modelo, remitimos a su análisis. Incluimos la transcripción de *Iesu corona virginum* dado que es un texto distinto. Entre los dos himnos *Iesu corona virginum* de melodía similar, el del L. C. 18 presenta una variante: *illa concipit*, por ello nos decantamos por su transcripción.

¹²⁴⁰Arocena, F. M., 2013, p. 342.

Iesu corona virginum

Himno



L. C. 37, ff. 5v-6v
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Ie - su co - ro - na vir - gi - num quem ma - ter il - la*
con - ci - pit quae so - la vir - go par - tu - rit haec**vo - ta cle - mens ac - ci - pe.

Qui pergis inter lilia
septus choreis virginum,
sponsus decora gloria
sponsisque reddens praemia.

Quocumque tendis, virgines
sequuntur***, atque laudibus
post te canentes cursitant
hymnosque dulces personant.

Te deprecamur, supplices
nostris adauge****sensibus
nescire prorsus omnia
corruptionis vulnera.

Virtus, honor, laus, gloria
Deo patri cum filio
sancto simul paraclito
in saeculorum saecula.

Amen.

*Difiere melódicamente del himno "Iesu corona celsior" L. C. 20, ff. 67r-67v en la anacrusa, la ligadura y la altura de una nota.

**En el Libro coral falta la vocal "a".

***En el Libro coral falta la sílaba "u".

****En el Libro Coral aparece "ut adas" en lugar de "adauge".

Iesu corona virginum, L. C. 37, ff. 5v-6v, Catedral de Granada

AH 50, 20; RH 9508

Ad ls h̄ys

Varias Vírgenes. Vísperas.

Referencia texto: Este himno es de autor desconocido, aunque suele atribuirse a san Ambrosio (†397). Este himno antiguo refleja elementos propios de la poemática litúrgica relacionada con las santas Vírgenes, tales como la figura del lirio o las arpas¹.

Presenta música en la primera estrofa y en el comienzo de la segunda estrofa: *Qui per-*. Hay cuatro estrofas y doxología. Claves de *do* en cuarta, tercera y *fa* en tercera. La melodía se articula mediante *brevis* y *semibrevis*, aparece una ligadura binaria. Ámbito de octava. Como indicación rítmica aparece 2.

Encontramos las siguientes entidades melódico-rítmicas: *Iesu corona virginum-quem mater illa concipit quae sola virgo parturit- haec vota Clemens accipe*. Las divisiones coinciden con el texto.

El himno comienza y concluye en *fa*, la mayoría del himno oscila en torno a la cuerda de composición *do*, incluso las semicadencias terminan en *do*. La segunda entidad es algo más prolongada y de mayor ámbito, se articula fundamentalmente con *semibrevis*. La tercera entidad conduce el *do* al *fa*. Los pocos recursos mensurales quedan compensados en el plano melódico, con una melodía oscilante y equilibrada.

La melodía de este himno es muy similar al mismo himno, L. C. 37, ff. 6v-7v, Catedral de Granada (en este caso aparece *si bemol*); *Iesu corona celsior*, L. C. 20, ff. 67r-67v, Catedral de Granada; *Iesu salus mortalium*, L. C. 42, ff. 9r-29v, Catedral de Granada; *Iesu redemptor omnium*, L. C. 20, ff. 31r-32r, Catedral de Granada.

Incluimos en nuestro trabajo las transcripciones de estas melodías coincidentes dado que presentan distinto texto, pero tomamos éste como modelo.

¹Arocena, F. M., 2013, p. 342.

Iesu Corona Virginum

Himno

L. C. 121, ff. 51v-52v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Ie - su co - ro - na cir - gi - num, quem ma - ter il - la con - ci -
pit. quae so - la vir - go par - tu -
rit haec vo - ta cle - mens ac - ci - pe.

No aparece más texto, concluye en el punto en que acaba nuestra transcripción y acto seguido empieza el mismo himno. Hemos de mencionar además que el folio está dañado, le falta un fragmento. Para ver el texto que habría continuar, ver transcripciones en nuestro trabajo del mismo himno o acudir al L. Hymnarius, pp 310-311.

Iesu corona virginum, L. C. 121, ff. 51v-52v, Catedral de Granada

AH 50, 20; RH 9508

Ad ls h̄ys

Varias Vírgenes. Vísperas.

Referencia texto: Este himno es de autor desconocido, aunque suele atribuirse a san Ambrosio (†397). Este himno antiguo refleja elementos propios de la poética litúrgica relacionada con las santas Vírgenes, tales como la figura del lirio o las arpas¹²⁴¹.

Este himno es musicalmente muy similar a: *Gentis polonae gloria*, L. C. 78, ff. 101r-101v, (Catedral de Granada); *Te deprecante corporum*, L. C. 78, ff. 105r-106v, (Catedral de Granada); *Te splendor et virtus Patris*, L. C. 103, ff. 41r-41v, (Catedral de Granada); *Exultet orbis gaudiis*, L. C. 121, ff. 33v-25r, (Catedral de Granada).

Remitimos al análisis de *Gentis polonae gloria*. Transcribimos los demás debido a la diferencia de texto.

Este himno es melódicamente similar en el *Intonarium Toletanum a Catherina mirabilis atque Deo*, ITHM 068, IT15: 187, f. 16v¹²⁴².

¹²⁴¹ Arocena, F. M., 2013, p. 342.

¹²⁴² Turner, B., 2011, p. 36.

Iesu corona virginum

L. C. 121, ff. 53v-53r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

The image shows a musical score for the hymn 'Iesu corona virginum'. It consists of two staves of music in a 3/4 time signature. The melody is written in a treble clef. The lyrics are written below the notes. The first staff ends with a double bar line, and the second staff continues the melody and lyrics.

Ie-su co - ro - na vir - gi - num quem ma - ter il - la con - ci -
pit quae so - la Vir - go par - tu - rit: haec vo - ta cle - mens ac - ci - pe.

Qui pergis inter lilia
septus choreis virginum
sponsus decorus gloria
sponsisque reddeus praemia.

Quocumque tendis, Virgines
sequuntur atque laudibus
post te canentes cursitant
hymnosque dulces personant.

Te deprecamur supplices
nostris ut addas sensibus
nescire prorsus omnia
corruptionis vulnera.

Virtus, honor, laus, gloria,
Deus Patri cum Filio
sancto simul Paraclito
in saeculorum saecula.

Amen.

Iesu corona virginum, L. C. 121, ff. 53v-53r, Catedral de Granada

Ad vesp. et laud. h̄yn

Varias Vírgenes. Vísperas.

AH 50, 20; RH 9508

Referencia texto: Este himno es de autor desconocido, aunque suele atribuirse a san Ambrosio (†397). Este himno antiguo refleja elementos propios de la poética litúrgica relacionada con las santas Vírgenes, tales como la figura del lirio o las arpas¹²⁴³.

El himno está acompañado de música en su primera estrofa. Consta de cuatro estrofas y doxología. Vemos las siguientes entidades melódico rítmicas: *Iesu corona virginum, que mater- illa concipit, quae sola Virgo- parturit: haec Clemens accipe*. Las divisiones no coinciden con el texto.

Las semicadencias concluyen en *la, sol*. Presenta el himno en su mayoría *semibrevis*; ligaduras binarias y *brevis*. Se mueve fundamentalmente por grados conjuntos, algunos saltos de tercera y un salto de cuarta. Resulta la melodía un tanto austera, además con un ámbito reducido, de séptima. Presenta recursos propios del modo IV, como lo es la repetición al unísono de notas importantes tales como el *mi* y el *la*; o la fórmula: *mi-sol-la* aunque no concluya en *sol-la-sol-mi*. La cuerda de composición es *la*, la nota final es *mi*. Modo IV.

¹²⁴³Arocena, F. M., 2013, p. 342.

Iesu decus angelicum

Himno



L. C. 4, ff. 33v-34v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Ie - su de- cus an - ge - li-cum, in au - re dul-ce can -
ti-cum in o-re mel mi-ri - fi - cum, in cor de nec - tar cae - li-tum.

Qui te gustant esuriunt,
qui bibunt adhuc sitiunt,
desiderare nesciunt
nisi Iesum, quem diligunt.

O Iesu perdulcissime*,
spes suspirantis animae,
te quaerunt piaae lacrimae,
te clamor mentis intimae.

Mane nobiscum, Domine,
et nos illustra lumine,
pulsata mentis caligine,
mundum reple dulcedine.

Iesu, flos matris virginis,
amor nostrae dulcedinis,
laus tibi sine terminis***,
regnum beatudinis.

Amen.

*Posible error con respecto a la ligadura.

**En el Libro Coral aparece "mi dulcissime".

***En el Libro Coral aparece "tibi laus, honor nominis".

Iesu decus angelicum, L. C. 4, ff. 33v-34v, Catedral de Granada

H^o

Festividad del Santo Nombre de Jesús. Laudes¹²⁴⁴.

Referencia texto: Himno atribuido san Bernardo, abad de Clairvaux, siglo XII. Forma parte del Breviario. Forma parte del himno *Iesu dulcis memoria*.

La melodía de este himno es muy similar a la de los himnos: *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Salvete flores martyrum*, L. C. 44, ff. 90r-90v, (Catedral de Granada); *A solis ortus cardine*, L. C. 44, ff. 42r-42v, (Catedral de Granada); *Pater superni luminis*, L. C. 115, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v.

Remitimos al análisis de *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, salvo en el caso de *Pater superni luminis*, que sólo tiene en común la primera y la última entidad, por lo que cuenta con su propio análisis.

Incluimos la transcripción de este himno debido a que presenta distinto texto.

En el *Intonarium Toletanum* vemos una melodía muy similar, la de *A solis ortus cardine*, ITHM: 005, IT15: 11, f. 3.

¹²⁴⁴ Esta festividad tenía lugar entre *Circuncisión* y *Epifanía*. Fue revisada por el Concilio Vaticano II.

Iesu dulcis memoria

Himno



L. C. 9, ff. 68r-68v
Capilla Real de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Ie-su dul cis me - mo - ri - a dans ve-ra cor-dis
gau - di - a sed su - per mel et om - ni - a
e - ius dul - cis prae - sen - ti - a.

Nil canitus suavius
nil auditur iucundius
nil cogitatur dulcius
quam Iesus Dei filius

Iesu spes paenitentibus
quam pius es petentibus
quam bonus te quaerentibus
sed quid invenientibus.

Nec lingua valet dicere
nec littera exprimere
expertus potest credere
quid sit Iesu diligere.

Sis Iesu nostrum gaudium
qui es futurus praemium
sit nostra in te gloria
per cuncta semper saecula.

Amen.

Iesu dulcis memoria, L. C. 9, ff. 68r-68v, Capilla Real de Granada.

*In Festo Nomini Iesu ad Vesperas*¹.

Hs.

Temp. Paschali. Festum Sanctissimi Nominis Iesu.

Referencia texto: Se adjudica la autoría del himno a S. Bernard de Clairvaux (†1153)². Este himno se suele emplear en tres oficios diferentes de la Fiesta del Santísimo Nombre de Jesús, fiesta que sería revisada por el Concilio Vaticano II.

Presenta clave de *do* en cuarta. Aparecen ligaduras binarias y ternarias. El carácter es más bien recitativo, rítmicamente tiene poca riqueza, consta de *brevis* y una *longa*. Melódicamente también es algo austero, con grados conjuntos, saltos de tercera y uno de cuarta. El ámbito es de una octava.

Consta de cuatro entidades melódicas: *Iesu dulcis memoria- dans vera cordis gaudia- sed super mel et omnia- eius dulcis praesentia*. Las divisiones melódicas no interrumpen el texto.

La primera semicadencia es simple por anticipación, concluye en *sol*. La segunda semicadencia también es simple por anticipación, termina en *fa*. La tercera semicadencia termina en *la*. *La* y *fa* son habituales en las semicadencias del modo VIII. La nota final es *sol*, concluye con cadencia simple por anticipación. La cuerda de composición es *do*, aunque no aparece tanto como cabría esperar.

Encontramos un caso de “notas dobles” sobre la sílaba *omnia*. Hemos visto en nuestro repertorio varios casos en los que las “notas dobles” aparecen en piezas que revisten poco carácter mensural, como comentaba J. Bergsagel³. Su intención según este autor es indicar valores largos. Cabría preguntarse por qué no emplea una *longa* en este menester. Tal vez se deba al valor relativo de la figuración, que no goza de la exactitud de la actual. O quizás quisiera que se enfatizara un poco la segunda nota.

La ligadura en la misma palabra, *omnia*, la hemos interpretado como *BBB* en lugar de *BBL*⁴.

¹ En nuestro Libro Coral, el folio 65r sólo hay un escrito que anuncia *In Festo Nomini Iesu ad Vesperas*.

² Ver: O’Collins, G.; *Christology: a Biblical, Historical and Systematic Study of Jesus*, Oxford University Press, N. York: 2009, p. 356. Ver también: Stanley Smith, D.; Saint Bernard (of Clairvaux), *Iesu dulcis memoria*, ed. Schirmer, Harvard University, 2007. Sobre los cambios de fecha que ha sufrido la fiesta ver: León Carbonero y Sol, *Diccionario de los decretos auténticos de la sagrada congregación de ritos, por el abate Falise, traducido al castellano de la última edición latina de 1860*, Segunda edición, Imprenta y librería de d. Antonio Izquierdo, Impresor de la Real Casa, 1867, p. 481.

³ Bergsagel, J., 2005, p. 364.

⁴ La prolongación de la última nota ralentizaría el ritmo innecesariamente, más bien estaríamos ante un *tórculus* ligero, en el caso de poder hablar de ese tipo de valores.

Iesu redemptor omnium

Himno



L.C. 9, f. 10r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Ie-su re - demp - tor om - ni - um, quem lu-cis an-
te o - ri - gi - ne, pa - rem pa - ter - ne glo - ri - e
pa - ter su - pre - mus e - di - dit.

Tu lumen et splendor patris
tuspes perennis omnium
intende quas fundunt preces
tui oer orbem servuli.

Memento rerum conditor
nostri quod olim corporis
sacrata ab alvo virginis
nascendo formam sumpseris.

Testatur hoc presens dies
currens per anni circulum
quod solus e finu patris
mundi salus ad veneris.

Hunc astra tellus equora
hunc ome quod celo subest
salutis auctorem nove
novo salutatur cantico.

Et nos beata quos sacri
rigavit unda sanguinis
natais ob diem tui
hymni tributum solvimus.

Iesu tibi sit gloria
qui natus es de virgine
cum Patre et almo Spiritu.
In sempiterna secula.
Amen.

Iesu redemptor omnium, L. C. 27, ff. 10r-10v, Capilla Real de Granada.

Nativitate Domini (Nativitas Domini Nostri Iesu Christi). Vesperas.

Referencia texto: Este himno se atribuye a San Ambrosio (ca. 340-397)¹²⁴⁵. Está revisado bajo la reforma de Urbano VIII (1629).

El himno lleva música en su primera estrofa. Consta de seis estrofas y doxología. Está en clave de *do* en cuarta. Aparece 2 señalizando el “compás”. Encontramos ligaduras binarias y ternarias.

Vemos cuatro entidades melódico-rítmicas: *Iesu, redemptor omnium- quem lucis ante originem- parem paternae gloriae- pater supremus edidit*. Las divisiones coinciden con el texto. La primera semicadencia es simple por anticipación, concluye en *sol*. La segunda semicadencia concluye en *fa*, la tercera en *la*. La nota *sol* es también la nota final. Las notas *fa* y *la* son frecuentemente cadencias secundarias en el modo VIII. La cuerda de composición es *do*.

Si bien en principio el *do* da la sensación de no ser la cuerda de composición dado que no aparece en muchas ocasiones, su funcionalidad es importante. Ello queda reflejado por ejemplo en que el *do* aparece en “dobles notas”, además siendo la segunda una *longa*, que hemos interpretado como *brevis*. Ya encontramos este recurso en otro himno de nuestro repertorio, donde la notación tenía carácter recitativo, al igual que el que nos ocupa. J. Bergsagel al comentar el fragmento de *Pontremoli*¹²⁴⁶ explicaba que los valores largos escritos por el copista son razón suficiente por sí mismos para alterar la imagen tradicional de la melodía del canto. Incluso muestran articulación rítmica en los manuscritos de los siglos XIII-XIV¹²⁴⁷. Viacheslav Kartsovnik explicaba que podemos encontrar estas “dobles notas” en manuscritos que son más mensurales de lo que parecen en un principio, como ocurre con el Ms. S. Petersburgo, en la Biblioteca Nacional de Rusia¹²⁴⁸.

La mencionada *longa* que forma parte de la “doble nota” o la ligadura ternaria que aparece en la misma palabra, *gloriae*, se ha interpretado como *BBB* en lugar de *BBL*¹²⁴⁹.

Las vírgulas no indican silencios ni son barras de compás, sino que separan palabras, neumas o ligaduras en función de la palabra para indicar a qué nota corresponde cada sílaba.

¹²⁴⁵Ver: Martínez Gázquez, J.; Florio, R., *Antología del Latín Cristiano y Medieval. Introducción y textos*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina: 2006, p. 29.

¹²⁴⁶ Archivo notarial de *Pontremoli*, 1584. (Bergsagel, J., 2005, p. 364).

¹²⁴⁷ Bergsagel, J., 2005, p. 366.

¹²⁴⁸ Rossijskaia Nacional'naia Biblioteka (Biblioteca Nacional de Rusia), lat. FI 103, f. 1r.). Ver: Kartsovnik, V., “Lamentations or Parisian Celestines: an unusual fifteenth century chant notation”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 373-374.

¹²⁴⁹ Como se haría un *torculus* silábico.

Este himno presenta similitudes melódicas con el mismo himno, L. C. 9, f. 10r. (Por ello no incluimos un análisis de este último, aunque sí su transcripción).

También encuentra similitudes melódicas con el mismo himno que encontramos en un cantoral en la BNE, MPCANT/18, nº de orden 177, pp. 144-145.

Iesu redemptor omnium

Himno

L. C. 20, ff. 31r-32r
Catedral de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle



Ie - su re - dem ptor om ni - um per - pes co - ro - na
prae - su - lum in hac di - e cle - men - ti - us in - dul - ge - as prae - can - ti - bus.

Tui sacri qua nominis
confessor almus claruit
huius celebrat annua
devota plebs solemnna.

Qui rite mundi gaudia
huius caduca respuens
aeternitatis praemio
potitur inter Angelos.

Huius benignus annue
nobis fequi vestigia
huius precatu servulis
dimitte noxam criminis.

Sit, Christe, rex piissime
tibi patrique gloria
cum spiritu paraclito
nunc et per omne seculum.
Amen.

*En el Libro Coral falta la vocal "a".

**Texto: Pie V; Clément VIII; Urbain VIII, *Breviaire Romain, Suivant la réformation du saint Concile de Trente: imprimé par le commandement du Pape Pie V revu et premièrement corr. par Clément VIII, et depuis par Urbain VIII. Divisé en quatre parties. Partie d'ave. Lottin, Paris: 1781; pp. 16-17.*

Iesu redemptor omnium, L. C. 20, ff. 31r-32v, Capilla Real de Granada.

H̄yn

Nativitate Domini (Nativitas Domini Nostri Iesu Christi). Vesperas.

Referencia texto: Este himno se atribuye a San Ambrosio (ca. 340-397)¹²⁵⁰. Está revisado bajo la reforma de Urbano VIII (1629).

Es melódicamente muy similar a: *Iesu corona celsior*, L. C. 20, ff. 67r-67v; *Iesu corona virginum*, L. C. 37, ff. 5v-6v, Catedral de Catedral; mismo himno, L. C. 37, ff. 6v-7v, Catedral de Granada; *Iesu salus mortalium*, L. C. 42, ff. 9r-29v, Catedral de Granada.

Consideramos como modelo *Iesu corona virginum* (L. C. 37) y remitimos por ello a su análisis. Incluimos la transcripción de *Iesu redemptor ómnium* atendiendo a la diferencia de texto.

Hay algunas diferencias con respecto a la melodía que hemos tomado como modelo, aquí aparece el *punctum* con doble plica.

¹²⁵⁰Ver: Martínez Gázquez, J.; Florio, R., *Antología del Latín Cristiano y Medieval. Introducción y textos*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina: 2006, p. 29.

Iesu rex admirabilis

Himno



L. C. 4, ff. 9v-10r
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Ie - su rex ad - mi - ra - bi - ** lis, et tri - um - pha -
tor no - bi - lis, dul - ce - do i - nef - fa - bi -
lis, to - tus de - si - de - ra - bi - ** lis.

***Quando cor nostrum visitas,
tunc lucet ei veritas,
mundi vilescit vanitas,
et intus fervet caritas.

Iesu dulcedo cordium,
fons vivus, lumen mentium,
excedens omne gaudium,
et omne desiderium.

Iesum omnes agnoscite,
amorem eius poscite,
Iesum ardentem quaerite,
quaerendo inardescite.

Te nostra, Iesu, vox sonet,
nostri te mores exprimant,
te corda nostra diligant,
et nunc et in perpetuum.

Amen.

*Melódicamente sólo difiere del himno "Iesu dulcis memoria", L. C. 4, ff. 5r-6r en estas ligaduras.

**La *longa* se ha interpretado como *brevis*.

***Texto: Maude Moorsom, R. *A historical companion to Hymns ancient and modern: containing the Greek and Latin*, C. J. Clays & Sons, Second Edition, London: 1903, pp. 119-120.

Iesu rex admirabilis, L. C. 4, ff. 9v-10r, Catedral de Granada

Hymnus

TDH 68; LIH 124

Tiempo ordinario último Domingo. Jesucristo, Rey del Universo. Oficio de lectura.

Dímetros yámbicos con rima bisilábica¹.

Referencia texto: Es de autor desconocido, pero F. M. Arocena comenta que “refleja el espíritu de san Bernardo”². Data de los siglos XII o XIII. Está formado por ciertas estrofas de *Iesu auctor clementiae*.

Este himno es musicalmente muy similar a: *Iesu dulcis memoria*, L. C. 9, ff. 68r-68v, (Capilla Real de Granada); mismo himno, L. C. 4, ff. 5r-6r, (Catedral de Granada); *Iesu, Redemptor ómnium*, L. C. 144, ff. 25v-26r, (Catedral de Granada); mismo himno: L. C. 9, f. 10r, (Capilla Real de Granada); *Audit tyrannus*, L. C. 44, ff. 55v-55r, (Catedral de Granada).

Tomamos como modelo *Iesu dulcis memoria*, L. C. 9, ff. 68r-68v, (Capilla Real de Granada) y remitimos a su análisis y al de *Iesu, Redemptor ómnium* L. C: 14, ff. 25v-26r, (Catedral de Granada). Incluimos la transcripción del himno que nos ocupa debido a la diferencia textual.

¹ Arocena, F. M., 2013, p. 84.

² *Ídem*.

Iesu salus mortalium

L. C. 42, ff. 29r-29v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

The image shows two staves of musical notation in a 2/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are: 'Ie - su sal - lus mor - ta - li - um no - bis a - des dum'. The second staff continues the melody with similar note values. The lyrics are: 'di - ci - mus lau - des pa - tro - no * his - pa - ni - e ** tu - am ca - nen - tes glo - ri - am.' The asterisks indicate specific melodic or ligature differences mentioned in the footnotes.

Laudamus hic est unice,
quod primus in certamine
apostolis ex omnibus
pro te profudit sanguinem.

Tui beatus pluribus
notis amoris maximi,
quod testis usque interfuit
reconditis mysteriis.

Seu vi potentis dexteræ
surgit Iairi filia,
quando in paternis edibus
est excitaia ab inferis.

Seu vultus, ut sol, splendibus,
et vestis, ut nix, candida
Thaboris alto i vertice
signum tuæ dant gloriæ.

Seu monte olivis confito
angoris est index tui
sudor tuo de corpore
ceu gutta manans sanguinis.

*En el Libro Coral aparecen dos *mínimas*.

**Difiere melódicamente de los himnos *Iesu corona virginum*, L. C. 37, ff. 5v-6r e *Iesu redemptor omnium*, L. C. 59, ff. 47v-48r en las dos *mínimas*. Difiere melódicamente del himno *Iesu corona celiorum*, L. C. 20, ff. 67r-67v en la ligadura y en la altura.

Iesu salus mortalium, L. C. 42, ff. 29r-29v, Catedral de Granada

Hymnus

In festo Translationis S. Iacobi Apostoli Hispaniarum Patroni. Hymnus antiquus ad commodiorem modulationem redactus. Ad laudes.

Referencia texto: En la versión latina del *Breviarium Apostolorum*, divulgado en Occidente en el siglo VII, aparece la mención de la acción predicadora de Santiago en España. Es una interpolación, como también lo es, probablemente del siglo XVIII, su presencia en el *De ortu et obitu Patrum* 71. No es un hecho demostrado que este santo anduviera en España, pero cabe la posibilidad de que este viaje hubiera tenido lugar tras la muerte de Esteban.

Fue tardío el culto a Santiago en la península, el primer testimonio es el himno *O Dei Verbum Patris ore proditum*, atribuido al Beato de Liébana. En los manuscritos más antiguos del Martirologio Jeronimiano se indica su fiesta en día 25 de julio y se mantuvo este día en el Martirologio histórico de Floro, el *Libellus de festivitibus SS. Apostolorum* de Adón y de aquí el Martirologio Romano. Pero en la liturgia mozárabe se señala el 30 de diciembre, al menos en los siglos IX-X. La Sagrada Congregación de los Ritos concedió a España la fiesta de la Aparición de Santiago con oficio propio el 23 de mayo¹²⁵¹. Sin embargo, a través de la real Cédula de la fundación de la Capilla Real de Granada, que data del 3 de septiembre de 1504¹²⁵² y de las Constituciones de la Capilla¹²⁵³ sabemos que la fiesta de Santiago tenía lugar el 30 de abril.

Arévalo escoge los himnos que incorporó el Oficio hispano con algunas modificaciones, compuestos por el jesuita Bencio y que vieron la luz en el siglo XVI. Comenzaban así: *Defensor alme hispanie* y *Iesu salus mortalium*. Este último himno constaba de seis estrofas, que mantuvo el Oficio hispano y a las que añadió la doxología del himno anterior. Arévalo suprime la doxología del segundo y lo considera un solo himno¹²⁵⁴.

Dímetros yámbicos en estrofas de cuatro versos¹²⁵⁵.

Coincide melódicamente con: *Iesu corona virginum*, L. C. 37, ff. 5v-6v, Catedral de Catedral; mismo himno, L. C. 37, ff. 6v-7v, Catedral de Granada; *Iesu corona celsior*, L. C. 20, ff. 67r-67v, Catedral de Granada; *Iesu redemptor omnium*, L. C. 20, ff. 31r-32r, Catedral de Granada.

¹²⁵¹ Gallego Moya, E., 2002, pp. 469-470.

¹²⁵² *Libro de fundación de la Real Capilla de Granada*, ver: Álvarez Castillo, A., *Catálogo de los Libros Corales de la Capilla Real de Granada*, (tesina sin publicar), Universidad de Granada, Granada: 1973, p. 11.

¹²⁵³ *Libro II, Título I, Constitución I de los Divinos Oficios y Constitución XIV*. Ver: Álvarez Castillo, A., 1973, p. 11. Aunque el himno que estamos tratando forma parte de los Libros Corales de la catedral de Granada, entendemos que las fiestas debían coincidir.

¹²⁵⁴ Gallego Moya, E., 2002, pp. 470-471.

¹²⁵⁵ *Ídem*, p. 471.

Iesu corona virginum (L. C. 37) es el que empleamos como modelo, remitimos a su análisis. Incluimos la transcripción de himno que nos ocupa al presentar distinto texto. Difiere del modelo en que *Iesu salus mortalium* presenta dos *mínimas*.

Inmense caeli

Himno



L. C. 58, ff. 44r-45r
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Im - men - se cae - li con - di - tor, qui mix - ta ne con -
fun - de - rent a - quae flu - en - ta di - vi - dens, cae - lum de - di - sti li - mi - tem.

Firmans locum caelestibus
simulque terrae rivulis,
ut unda flammis temperet,
terrae solum ne dissipet:

Infunde nunc, piissime,
donum perennis gratiae,
fraudis novae ne casibus
nos error atterat vetus.

Lucem fides inveniatur, ****
sic luminis iubar ferat;
haec vana cuncta terreat, *****
hanc falsa nulla comprimant.

Praesta, Pater piissime,
Patrique compar Unice,
cum Spiritu Paraclito
regnans per omne saeculum.
Amen.

* En el Libro Coral aparece "coeli" en lugar de "caeli".

** Sólo en esta nota difiere del mismo himno en el L. C. 6, ff. 41v-42r.

*** A la nota final se le ha añadido un puntillo.

**** En el Libro Coral aparece "adaugeat" en lugar de "inveniatur", que es a palabra que incluyen los textos estándar.

***** En el Libro Coral aparece "proterat" en lugar de "terreat", que es la palabra que incluyen los textos estándar.

Immense caeli conditor, L. C. 58, ff. 44r-45r, Catedral de Granada

H̄ynus

AH 51, 35; RH 8453.

Referencia texto: Al igual que los demás himnos vespertinos, éste pertenece a un único autor que los compuso siguiendo una misma estructura. El autor es desconocido, pero algunos especialistas lo atribuyen al Papa san Gregorio Magno (†604), aunque es dudosa. Evoca el himno la tierra fértil que Dios creó el segundo día (Gen. 1, 6-8)¹²⁵⁶.

Melódicamente es muy similar a: *Immense caeli*, L. C. 6, ff. 41v-42r, Catedral de Granada; mismo himno, L. C. 58, ff. 44r-45r, Catedral de Granada; *Telluris alme conditor*, L. C. 58, pp. 71r-71v y mismo himno, L. C. 6, ff. 67v-68r. Transcribimos *Immense caeli* dada la diferencia textual y remitimos al análisis del himno *Telluris* (L. C. 6).

Con respecto al *Intonarium Toletanum*, la melodía es la que vemos en *Immense celi conditor*, ITHM 045, IT15: 74, f. 12.

¹²⁵⁶ Arocena, F. M., 2013, p. 24.

Invicte martyr unicum

Himno



L. C. 11, ff. 52r-53r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

In - vic - te mar - tyr u - ni - cum pa - tris se - cu - tus fi - li - um vic
tis tri - um - phas ho - sti - bus vic - tor fru - ens ce - le - sti - bus.

Tuis precatu munere
nostrum reatum dilue
arcens mali contagium
vitae repellens taedium.

Soluta sunt iam vincula
tui sacrati corporis:
nos solve vinculis saeculi
dono superni numinis.

Deo Patri sit gloria
eiusque soli Filio
cum Spiritu Paraclito
nunc et per omne saeculum.

Amen.

* En el Libro Coral sólo aparece un silencio de *semibrevis*.

** La plica de la *longa* es tenue, se ha interpretado como *brevi*.

*** Se ha cambiado el valor de las ligaduras binarias.

****A la nota final se le ha añadido un puntillo.

Invicte martyr unicum, L. C. 11, ff. 52-53r, Catedral de Granada

Ad laudes H̄ynus

Comune unius martiris. Laudes.

Referencia texto: Este himno responde a la Reforma del Breviario por parte de Urbano VIII en 1632 del himno *Martyr Dei qui unicum*, anterior al siglo IX, de autor desconocido¹²⁵⁷.

Es melódicamente muy similar al mismo himno: en varios Libros Corales de la Catedral de Granada: L. C. 11, ff. 3v-4r; L. C. 11, ff. 52r-53r y L. C. 12, ff. 17r-17v y a *Rex gloriose*, L. C. 57, ff. 6v-7r, (Catedral de Granada). Existe una variante melódica con respecto al L. C. 12, como especificamos en la transcripción.

Hemos transcrito también *Rex gloriose* dado que son textos diferentes, y esta versión de *Invicte martyr unicum* como referencia. Remitimos al análisis del citado *Rex gloriose*.

Es también similar al mismo himno en el Intonarium Toletanum: ITHM 050, IT 15:98, f. 14v¹²⁵⁸.

¹²⁵⁷ Ver: Arocena, F. M., 2013, p. 326.

¹²⁵⁸ Turner, B., 2011, p. 32.

Iste confessor Domini

Himno



L. C. 59, ff. 45r-45v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

I - ste con - fe - ssor Do - mi - ni co - len - tes quem
pi - e lau - dant po - pu - li per or - bem hac di - e lae -
tus me - ru - it be - a - tas scan - de - re se - des.

Qui pius prudens humilis
pudicus
sobriam duxit sine labe vitam,
donec humanos animavit aurae
spiritus artus.

Cuius ob praestans meritum
frequenter
aegra quae passim jacuere membra
viribus morbi domitis
saluti restituuntur.

Noster hinc illi chorus
obsequentem
concinit laudem celebresque
palmas
ut piis eius precibus juvemur
omne per aevum.

Sit salus illi decus atque virtus
qui super caeli solio coruscans
tortius mundi seriem gubernat
trinus et unus.

Amen.

Iste confessor Domini, L. C. 59, ff. 45r-45v, Catedral de Granada

In festo Sancti Martini Episcopi et Confessoris. Hymnus

AH 51, 134; RH 9136

Referencia texto: Data del siglo VIII. Es de autor desconocido, se considera compuesto en honor a san Martín de Tours, aunque en un código Bernense del siglo IX consta: *versus de sancto Germano*. A lo largo de siglos se adaptó el himno al Común de los Santos y no Apóstoles ni Mártires debido a que sus estrofas son muy genéricas. Sin embargo, la tercera estrofa no puede estar dirigida a los Santos y es posible que ni siquiera a san Martín. Pero su fama ha influido en el hecho de que se siga incluyendo íntegramente. Este himno alaba los méritos de la intercesión del obispo de Tours¹²⁵⁹.

Estrofa sáfica.

Este himno es musicalmente similar al mismo, L. C. 59, ff. 45r-45v, Catedral de Granada; *Antra deserti*, L. C. 47, ff. 4v-4r, Catedral de Granada; mismo himno, L. C. 27, ff. 80r-81r, Capilla Real de Granada; *Ut queant laxis*, L. C. 47, ff. 1r-2v, Catedral de Granada; mismo himno, L. C. 9, ff. 78r-78v, (Capilla Real de Granada); *Iste confessor Domini*, L. C. 20, ff. 1v-2r, Catedral de Granada; mismo himno, L. C. 59, ff. 45r-45v, Catedral de Granada.

Tomamos como modelo *Antra deserti*, L. C. 27, ff. 80r-81r, Capilla Real de Granada. Remitimos a su análisis. Hemos incluido la transcripción de *Iste confessor Domini*, L. C. 59, ff. 45r-45v, Catedral de Granada, debido a que son textos diferentes. No obstante, no hemos incluido el análisis un la transcripción del mismo himno, L. C. 20, ff. 1v-2r debido a que son melódicamente casi idénticos y que nos encontramos ante el mismo texto. En este último aparecen *longas*, pero las interpretaríamos como *brevis*. Con respecto a *Antra deserti*, el himno que nos ocupa posee más ligaduras binarias. En este último aparece una *mínima*. También mostramos la transcripción de *Ut queant laxis*, L. C. 9, ff. 78r-78v, Capilla Real de Granada, atendiendo a la diferencia textual. En este caso también incluimos el análisis debido a que muestra más diferencias con respecto a los anteriores.

Muestra además similitudes en el *Intonarium Toletanum*: IT 15: 93, f. 13v¹²⁶⁰.

¹²⁵⁹ Arocena, F. M., 2013, p. 288.

¹²⁶⁰ “*Ut queant* and *Iste confessor* normally only these before 1600”. Turner, B., 2011, p. 31.

Iste confessor Domini

L. C. 121, ff. 47v-47r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves of music in a 3/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, rhythmic style. Below the first staff, the lyrics are: "I - ste con - fes - sor Do - mi - ni co len - tesquem pi - e lau - dant po pu". The second staff continues the melody, and its lyrics are: "li per or - bem: hac di - e lae ** tus me ru - it be - a - tas scan - de re se - des." The lyrics are aligned with the notes of the melody.

I - ste con - fes - sor Do - mi - ni co len - tesquem pi - e lau - dant po pu

li per or - bem: hac di - e lae ** tus me ru - it be - a - tas scan - de re se - des.

* El Libro Coral no presenta letra más que la primera estrofa, acompañada de música. Tras ello, comienza *Isu Corona*.

**La ligadura ha sido sustituida por el mismo esquema rítmico que el himno que hemos tomado como modelo, para unificar. (Ver análisis).

Iste confessor Domini, L. C. 121, ff. 47v-47r, Catedral de Granada

Cōmune Confessor Pontificiū, et nō Pōtificiū in semiduplicibz ad Vesperas.

AH 51, 134; RH 9136

Referencia texto: Data del siglo VIII. Es de autor desconocido, se considera compuesto en honor a san Martín de Tours, aunque en un códice Bernense del siglo IX consta: *versus de sancto Germano*. A lo largo de siglos se adaptó el himno al Común de los Santos y no Apóstoles ni Mártires debido a que sus estrofas son muy genéricas. Sin embargo, la tercera estrofa no puede estar dirigida a los Santos y es posible que ni siquiera a san Martín. Pero su fama ha influido en el hecho de que se siga incluyendo íntegramente. Este himno alaba los méritos de la intercesión del obispo de Tours¹²⁶¹.

Estrofa sáfica.

Virginis proles, L. C. 18, ff. 3r-4r, (Catedral de Granada); el mismo himno, L. C. 29, ff. 36r-37r, (Capilla Real de Granada); *Virginis laudes canimus*, L. C. 37, ff. 86v-87v, (Catedral de Granada); *Virginis laudes canimus*, L. C. 28, ff. 29v-29r, (Capilla Real de Granada); *Sacra victorum monumenta fratrum*, L. C. 45, ff. 35v-36v, (Catedral de Granada); *Lampades postremo virgini ligatae*, L. C. 37, ff. 115v-117r, (Catedral de Granada); *O nimis felix*, L. C. 47, ff. 6r-7v, (Catedral de Granada); *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, (Catedral de Granada); *Caelitum Ioseph*, L. C. 32, ff. 12v-13v, (Catedral de Granada).

Incluimos la transcripción de este himno en consideración a la diferencia textual.

Virginis proles, en el L. C. 37 de la Capilla Real, presenta algunas diferencias, como las *semibrevis* que hemos considerado conveniente agrupar en un tresillo. Entre estas melodías podríamos establecer *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, Catedral de Granada, como modelo. *Sacra victorum monumenta fratrum* como “melodía A” y *Lampades postremo virgini ligatae* como “melodía B”.

Remitimos al análisis de *Virginis proles*, L. C. 29, ff. 36r-37r, Capilla Real de Granada.

¹²⁶¹ Arocena, F. M., 2013, p. 288.

Iste quem laeti



L. C. 32, ff. 32r-33r
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

I - stequem lae - ti co - li-mus fi - de - les, cu - ius ex - cel - sos
ca-ni-mus tri - um-phos, hac di-e, Io-seph, me ru-it pe - ren-nis gau-di-a vi-tae.

O nimis felix, nimis o beatus,
cuius extremam vigiles ad horam
Christus et Virgo simul astiterunt
ore sereno.

Iustus insignis^{*}, laqueo solutus
carnis, ad sedes placido sopore
migrat aeternas, rutilisque cingit
tempora sertis.

Ergo regnantem flagitemus omnes,
adsit ut nobis, veniamque nostris
obtinens culpae, tribuat supernae
munera pacis.

Sint tibi plausus, tibi sint honores,
trine qui regnas Deus, et coronas
aureas servo tribuis fideli
omne per aevum.
Amen.

* En el libro coral aparece "hinc stygis victor" en lugar de "Iustus insignis".

Iste quem laeti, L. C. 32, ff. 32r-33r, Catedral de Granada

H̄ys

Fiesta de san José. Laudes

Referencia texto: Se atribuye este texto a Juan Escollar (†1700). Se empleó para la fiesta de san José, esposo de María, después también se empleó para el Oficio de Lecturas.

Este himno presenta música en su primera estrofa. Consta de cuatro estrofas y doxología.

Es muy similar al himno *O nimis felix*, L. C. 27, ff. 93r-93v, Capilla Real de Granada. Curiosamente, tras el himno *Iste quem laeti* aparece sólo el texto sin música del himno *O nimis felix*.

Lampades postremo virgini ligatae

Himno



L. C. 37, ff. 115v-117r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Lam-pa - des po - stre - mo vir - gi - ni li - ga -
tae ap - pli - cat, quae ig - nem - ca - put oc - cu - pan -
tem trans - fert in pec - tus, hi-an-te-que o - re hau - fit a - per - to.

Spiritus formam recipit columbae,
quae volans caelum penetrat coruscum,
contremittit lictor figuens, relicto
corpore solo.

Membra tam saeve lacerata nuda
contegit caelum nive decedente,
donat haec pura attalicos amictus
artibus almīs.

Virgo, quae est firma emeritae columna,
astures fortes faveas benigna
qui tibi semper referant patronae
omnia fausta.

Audias quod nos ferimus lubentes
supplices votum recipe et secunda
tempora indulge ut tibi personemus
carmina sancta.

Sit decus patri, genitaeque proli,
et tibi compar utriusque virtus,
spiritus semper, Denus unus,
omnis temporis aevo.

Amen.

Lampades postremo virgini ligatae, L. C. 37, ff. 115v-117r, Catedral de Granada

H''

In eodem festo S. Eulaliae. Laudes.

Referencia texto: Forma parte de *Virginis laudes canimus pudicae*, se interpreta *ad laudes*. Incluye este *himnus antiquus* Arévalo en su *Hymnodia*. Es el segundo himno que incluye Arévalo para la fiesta de Santa Eulalia. Está tomado del Oficio propio hispano, fue aprobado en el siglo XVII por la Iglesia de Oviedo junto a las restantes partes del Oficio, para extenderse posteriormente a las demás iglesias de España. Se planteó Arévalo no incluirlo por considerarlo muy defectuoso, mas después éste sería el aliciente para hacerlo, pues le brindaba la oportunidad de plasmar sus teorías y servir de referencia para otros himnos¹²⁶².

Es muy similar a los himnos *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, Catedral de Granada; *Virginis proles*, L. C. 29, ff. 36r-37r, Capilla Real de Granada; *Virginis laudes canimus*, L. C. 37, ff. 86v-87v, Catedral de Granada; *Sacra victorum monumenta fratrum*, L. C. 45, ff. 35v-36v, Catedral de Granada; *Lampades postremo virgini ligatae*, L. C. 37, ff. 115v-117r, Catedral de Granada.

Entre estas melodías podríamos establecer *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, Catedral de Granada, como modelo. *Sacra victorum monumenta fratrum* como “melodía A” y *Lampades postremo virgini ligatae* como “melodía B”.

También presenta similitudes melódicas con el himno *Iste confessor domini*, en el *Intonarium Toletanum* (ITHM 081, IT15: 271, f. 38)¹²⁶³.

Remitimos al análisis de *Virginis proles*, L. C. 29, ff. 36r-37r, Capilla Real de Granada.

¹²⁶² Gallego Moya, E., 2002, pp. 460-461.

¹²⁶³ Turner, B., 2011, p. 39.

Lucis creator optime

Himno



L. C. 6, ff. 23r-24r
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Lu - cis cre - a - tor op - ti - me, lu - cem di - e - rum pro - fe -
- rens, pri - mor - di - is lu - cis no -
vae, mun - di pa - rans o - ri - gi - nem.

Qui mane iunctum vesperi
diem vocari praecipis:
illabitur tetrum chaos;***
audi preces cum fletibus.

Ne mens gravata crimine
vitae sit exul munere,****
dum nil perenne cogitat
sesequae culpis illigat.

Caeleste pulset ostium,*****
vitale tollat praemium;
vitemus omne noxium,
purgemus omne pessimum.

Praesta, pater piissime,
patrique compar unice,
cum spiritu paraclito
regnans per omne saeculum.

Amen.

*La plica es demasiado tenue.

**La ligadura que engloba las cuatro semicorcheas está presente en el Libro Coral.

***En lugar de *tetrum chaos illabitur*.

*****Exul* en lugar de *exul*.

*****En lugar de *Caelorum pulset intium*.

Lucis creator optime, L. C. 6, ff. 23r-24r, Catedral de Granada

Sequēns h̄ȳns dicitur per annum

AH 51,34; RH 10691

I y III Domingo. II Vísperas.

Referencia texto: Este himno data del siglo VI o VII. Algunos especialistas lo atribuyen al Papa san Gregorio Magno (†604), aunque ello resulta dudoso pues forma parte de una serie vespertina de himnos que podrían agruparse en torno a los esquemas de reordenación h́mnica que tuvieron lugar a partir de su pontificado. Este himno es el primero de un ciclo en el que cada himno hace referencia a los días de la Creación. En el que nos ocupa se canta al Creador de la luz cuando anochece¹.

Ofrece música en la primera estrofa. Hay cuatro estrofas y doxología. Clave de *fa* en tercera. Como indicación ŕtmica vemos un 2. La melodía presenta grados conjuntos y saltos de tercera. El ámbito es de séptima. Vemos ligaduras binarias. El ritmo casi revestiría carácter recitativo, mediante una sucesión perpetua de *semibrevis*, interrumpida sólo en dos ocasiones por cuatro *semimínimas*. El *si* es *bemol* aunque no lo especifica el manuscrito.

Presenta las siguientes entidades melódico ŕtmicas: *Lucis creator optime, lucem dierum proferens- primordiis lucis novae- mundi parans originem*. Las divisiones coinciden con el texto.

La primera cadencia es simple por anticipación sobre *fa*, la segunda semicadencia es simple por anticipación sobre *do* y la cadencia final también es simple por anticipación, sobre *fa*. La primera entidad muestra cierta austeridad ŕtmica y melódica, sólo se mueve en un ámbito de cuarta y muestra a menudo notas repetidas al unísono. La segunda entidad presenta un esquema ŕtmico que se verá imitado en parte en la última entidad. El *si bemol* es una nota ornamental ligera. Vemos muchas notas *sol* repetidas al unísono, incluso más que *sol* (que sería más habitual en el modo VI). La cuerda de composición es *la*. Modo VI.

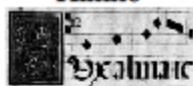
Este himno es casi idéntico al mismo himno, L. C. 9, ff. 112v-13r de la Catedral de Granada. Por ello, nos decantamos por ofrecer tanto la transcripción como el análisis del himno que nos ocupa. (L. C. 6). Difiere en algunos rasgos, por ejemplo, el del L. C. 6 comienza en anacrusa, en la transcripción de la otra versión la presentaríamos sin ella. Ello se debe a que presenta sólo dos *semimínimas* en lugar de la agrupación de cuatro.

En ambos casos, el texto corresponde a la versión anterior a la reforma de Urbano VIII (†1644), en la que según F. M. Arocena “se substituyó infelizmente *ostium* por

¹ Arocena, F. M., 2013, pp. 19-20.

Lux alma Iesu mentium

Himno



L. C. 47, ff. 71r-71v
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Lux al - ma Ie - su - men - ti - um, dum cor - da no - stra re - cre -
- as, cul - pae fu - gas ca - li - gi - nae, et nos re - ples dul - ce - di - ne*.

Quam laetus est, quem visitas
consols paternae dexterae
tu dulce lumen patriae
carnis negatum sensibus.

Splendor paternae gloriae,
incomprehensa caritas,
nobis amoris copiam
largire per praesentiam.

Iesu, tibi sit gloria
qui te revelas parvulis
cum patre et almo spiritu
in sempiterna saecula.

*En el Libro Coral aparece "dulcedie".

Lux alma Iesu mentium, L. C. 47, ff. 71r-71v, Catedral de Granada

LAO 54-55

H̄y

Referencia texto: Este himno está tomado del actual Oficio ambrosiano. En él “se dan cita los tópicos del Oficio de Completas: el descanso nocturno, el corazón que vigila, la custodia ante las asechanzas del Maligno... Desfilan los títulos cristológicos que evocan al Mediador como creador de los cuerpos y de las almas, Lucero de la mañana, Redentor que derrota al Dragón”¹²⁶⁴.

Dímetros yámbicos¹²⁶⁵.

Porta melodía la primera estrofa. Encontramos cuatro estrofas y doxología. Clave de *do* en tercera y en cuarta. Presenta el *si bemol* en la armadura. Aparece el 2 como indicación rítmica. Vemos un silencio de *semibrevis*, que hemos interpretado como *brevis*. De esta manera evitamos dividir las ligaduras según las líneas divisorias. Consta de *brevis*, *semibrevis*, *mínimas*. El ámbito es de séptima.

Advertimos las siguientes divisiones melódico rítmicas: *Lux alma Iesu mentium-dum corda nostra recreas- culpae fugas caliginæ- et nos reple dulcedine*. Las divisiones coinciden con el texto. Las semicadencias concluyen en *sol*, *re*. La nota final es *sol*. La cuerda de composición es *re*. Modo VII.

La melodía se articula por grados conjuntos en su mayoría, salvo saltos de tercera y uno de quinta. La segunda entidad constituye el registro más agudo. La segunda entidad sólo consta de *brevis*, la última entidad tan sólo tiene dos *mínimas*, el resto también se constituye de *brevis*. Melódicamente las dos últimas entidades parecen preparar el final.

Este himno es muy similar a *Quicumque Christum*, L. C. 121, ff. 59r-59v, (Catedral de Granada); *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Salvete flores martyrum*, L. C. 44, ff. 90r-90v, (Catedral de Granada); *A solis ortus cardine*, L. C. 44, ff. 42r-42v, (Catedral de Granada); *Pater superni luminis*, L. C. 115, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, (Catedral de Granada); *Iesu decus angelicum*, L. C. 4, ff. 33v-34v (Catedral de Granada).

Empleamos el análisis de este himno como modelo, salvo en el caso de *Pater superni luminis*, que sólo tiene en común la primera y la última entidad, por lo que cuenta con su propio análisis.

¹²⁶⁴ Arocena, F. M., 2013, p. 522.

¹²⁶⁵ *Ídem*.

Como curiosidad añadimos que se advierte parecido melódico, sobre todo en relación al comienzo del himno, con *Exultet orbis gaudiis*, L. C. 27, ff. 76r-76v, Capilla Real de Granada.

En el *Intonarium Toletanum* vemos una melodía muy similar, la de *A solis ortus cardine*, ITHM: 005, IT15: 11, f. 3.

Magnae Deus potentiae

Himno

L. C. 119, ff. 45v-45r
Catedral de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Mag-nae De-us po-ten - ti - ae, qui fer - ti - li na-tos a - qua
par-tim re - lin - quis gur - gi - ti, par-tim le - vas in a - e - ra.

Demersa lymphis imprimens
subvecta caelis erigens
ut, stirpe una prodita,
diversa repleant loca.

Largire cunctis servulis,
quos mundat unda sanguinis,
nescire lapsus criminum
nec ferre mortis taedium.

Ut culpa nullum deprimat,
nullum efferat iactantia
elisa mens ne concidat,
elata mens ne corruat.

Praesa, Pater piissime,
Patriue compar Unice,
cum Spiritu Paraclito
regnans per omne saeculum.

Amen.

Magnae Deus potentiae, L. C. 119, ff. 45v-45r, Catedral de Granada

I y III Jueves. Vísperas

Referencia texto: Este himno tal y como se presenta en nuestro Libro Coral es deudor de la Reforma de Urbano VIII, si bien en este caso la reforma no alteró en demasía al anterior. Al igual que el resto de la primera serie de himnos vespertinos, este himno es obra de un mismo autor que debió componerlos bajo una misma estructura. Se atribuye aunque sin certeza a san Gregorio Magno (†604). Alude a la creación de los peces y de las aves descrita en el Génesis 1, 20-23¹²⁶⁶.

Este himno presenta música en su primera estrofa. Consta de cuatro estrofas y doxología. Vemos las siguientes entidades melódico-rítmicas: *Magnae Deus potentiae-qui fertili natos aqua partim relinquis gurgito,- partim levas in aera*. Las divisiones coinciden con el texto.

Reviste la melodía austeridad, con un ámbito de sexta, grados conjuntos y saltos de tercera. Rítmicamente no es rico, tan sólo presenta *brevis*¹²⁶⁷. Las semicadencias concluyen en *mi*. La cadencia final es simple por redundancia elemental, concluye en *re*. La cuerda de composición es *fa*. Modo II.

¹²⁶⁶ Arocena, F. M., 2013, p. 38.

¹²⁶⁷ Con respecto al ritmo métrico de este himno, ver: Anuario Musical, vol. 61, 2006, p. 15.

Martyr Dei Venantius

Himno



L. C. 12, ff. 7r-8r
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Mar - tyr De - i Ve - nan-ti - us, lux et de -
eus ca - mer - ti - um, tor - to - re vic - to et
iu - di - ce lae - tus tri - um - phum con - ci - nit.

Annis puer, post vincula,
post carceres, post verbera,
longa fame frementicus,
cibus datur leonibus.

Sed eius innocentiae
parcit leonum immanitas,
pedesque lambunt martyris,
irae famisque immemores.

Verso deorsum vertice,
haurire fumum cogitur:
costas utrimque et viscera
succensa lampas ustulat.

Sit laus Patri, sit Filio,
tibi que sancte Spiritus:
da per preces Venantii
beata nobis gaudia.

Amen.

Muy similar a los himnos: *Ad regias agni*, L. C. 12, ff. 57r-57v, Catedral de Granada; *Martyr dei Venantius*, L. C. 12, ff. 7r-8r, Catedral de Granada; *Paschale mundo gaudium*, L. C. 46, ff. 3v-4v, Catedral de Granada; *Rex gloriosus*, L. C. 12, ff. 57r-57v, *Tristes evant apostoli*, L. C. 29, ff. 69r-70r, Capilla Real de Granada.

*La *brevis* se ha interpretado como *semibrevis*.

**La *plica* es demasiado tenue.

Martyr Dei Venantius, L. C. 12, ff. 7r-8r, Catedral de Granada

In festo san Venantii Martyris ad Vesperas hymnus.

Referencia texto: Anónimo, siglo XVII. Alaba al mártir que a tierna edad venció a *Antiocho Tyrano*. Versos dímetros yámbicos¹²⁶⁸.

Este himno es musicalmente muy similar a: *Ad regias agni*, L. C. 7, ff. 74v-75r, Capilla Real de Granada; *Paschale mundo gaudium*, L. C. 46, ff. 3v-4v, Catedral de Granada; *Rex gloriose*, L. C. 12, ff. 57r-57v, Catedral de Granada; *Tristes erant apostoli*, L. C. 29, ff. 69r-70r, Capilla Real de Granada.

Remitimos al análisis musical de *Ad regias agni*, L. C. 7, ff. 74v-75r, Capilla Real de Granada.

¹²⁶⁸ Cervino y Muga, J., *exposición y declaración o traducción literal magistral en lengua castellana de los hymnos del Breviario Romano*, Oficina del impresor Francisco Delgado, Logroño: 1757, p. 175.

Nunc sancte

Himno



L. C. 24, ff. 1v-2r*

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Nunc sanc-te no - bis spi-ri-tus u - num pa-tri cum fi - li - o dig
na-re promp-tus in - ge - ri no-stro re - fu - sus pec-to - ri.



Os, lingua, mens, sensus, vigor
confessionem personent,
flammescat igne caritas,
accendat ardor proximos.

Praesta, pater piissime,
patrique compar unice,
cun spiritu paraclito
regnans per omne saeculum.
Amen.

*En el Libro Coral no aparece el número de folio.

**La plica es demasiado tenue.

La segunda estrofa contiene melodía sólo en el incipit.

Nunc sancte, L. C. 24, ff. 1v-2r, Catedral de Granada

In ferialibus

Tercia (a)

AH 50, 19; RH 12586

Referencia texto: Es éste un himno antiguo de autor desconocido. “La Iglesia implora al Espíritu que actualice para ella la gracia pentecostal”¹²⁶⁹. Es una plegaria litúrgica no muy frecuente del Rito Romano que se dirige al Espíritu Santo. Debido a la similitud de estilo y conceptos, algunos estudiosos lo atribuyen a san Ambrosio (†397), pero ello se presta a dudas. El autor podría ser el mismo que creó *Rector potens* y *Rerum Deus*, cuya autoría se adjudica a san Ambrosio aunque no hay certeza de la veracidad de esta atribución¹²⁷⁰.

Este himno es musicalmente similar a: *Iam lucis orto*, L. C. 5, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 35, ff. 1v-2r, (Catedral de Granada); *Te lucis ante terminum*, L. C. 121, ff. 73r-75v, (Catedral de Granada).

Transcribimos este himno dada la diferencia de texto y remitimos al análisis de *Iam lucis orto*, L. C. 5.

¹²⁶⁹ Arocena, F. M., 2013, p. 3.

¹²⁷⁰ *Ídem*.

O gloriosa virginum

Himno



L.C. 28, ff. 26r-26v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

O glo-ri - o - sa vir - gi - num su - bli-mis in-ter si-de-
ra: qui te cre - a - vit par - vu - lum lac -
ten - te nu - tris u - be - re. -

Quod Heva tristis abstulit
tu reddis almo germine
intrent ut astra flebiles
coeli recludis cardines.

Tu regis alti in aua
et aula lucis fulgida
vitam datam per virginem
gentes redemptae plaudite.

Iesu tibi sit gloria
qui natus es de virgine
cum Patre et Almo Spiritu
in sempiterna saecula.
Amen.

* La ligadura podría interpretarse como *SB SB B*.

**La ligadura podría interpretarse como *SB SB*.

O gloriosa virginum, L.C. 28, ff. 26r-26v, Capilla Real

Ad Laudes hymnus

Himno de Laudes. Común de la Virgen. In Assumptione B. Mariae, et in aliis ejus solemnitatibus ad laudes.

Referencia texto: Este himno¹ es el resultado de la revisión del himno *O gloriosa Domina* según la reforma de Urbano VIII. El citado himno precedente se adjudica a Venancio Fortunato² (†600). EL himno *O gloriosa Domina* a su vez es la segunda parte de *Quem terra*³.

El himno lleva música en su primera estrofa. Clave de *Fa* en cuarta y *Fa* en tercera. Hay tres estrofas y concluye con la doxología típica de los himnos marianos.

Encontramos cuatro entidades melódico-rítmicas: *O gloriosa virginum- sublimis inter sidera- qui te creavit parvulum- lactente nutris ubere*. Estas divisiones coinciden con el texto pero no con la línea de “compás”, dando a cada verso el carácter anacrúsico del comienzo.

El himno comienza con la fórmula de entonación *re-la*, que repite al comienzo de la tercera entidad. Colocamos un episema al final de cada verso. La primera semicadencia descansa en *fa*, el resto y la final en *re*.

Muestra austeridad melódica y rítmica, con grados por movimientos conjuntos y saltos de tercera, el ámbito es de séptima. Las entidades primera y tercera poseen mayor amplitud que la segunda y la tercera, que presentan mayor austeridad, ámbito más reducido y grave por movimientos de tercera. En general los valores son silábicos ligeros. La nota final es *Re*. La cuerda de composición es *La*. Modo I.

¹ Podemos encontrarlo en CS, p. 175.

² Mammel de Acevedo, *Vida del taumaturgo portugués San Antonio de Padua*, Imprenta Real, Madrid: 1790, p. 382.

³ Arocena, F. M., 2013, p. 313.

O nimis felix

Himno



L. C. 27, ff. 93r-93v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

O ni-mis fe-lix, me-ri-ti-que cel-si, ne-ci-ens la-bem ni-u-ci pu
do - ris, pre-po-tens mar tyr, ne-mo-rum que cul-tor ma - xi-me va - tum.

Serta ter denis alios coronant
Aucta crementis, duplicata quosdam:
Trina te fructu cumulata centum
Nexibus ornant.

Nunc potens nostri meritis opimis
pectoris duros lapides repelle,
asperum planans iter, et reflexos
dirige calles.

Ut pius mundi Sator et Redemptor,
mentibus pulsa macula politis,
rite dignetur veniens sacratos
ponere gressus.

Laudibus cives celebrant superni
te, Deus simplex pariterque trine;
supplices ac nos veniam precamur:
parce redemptis.

Amen,

El sistema no nos ha permitido rodear el *bemol* con los corchetes.

*La *longa* se ha interpretado como *brevis*.

**En el Libro Coral aparece "nemorum" en lugar de "eremique".

***La ligadura binaria *LL* se ha interpretado como *SB SB*.

O nimis felix, L.C. 27, ff. 93r-93v, Capilla Real de Granada

In Nativitate sancti Ioannis Baptistae ad Laudes

RH 21039

La música sólo aparece en la primera estrofa. Hay cuatro estrofas.

Referencia texto: *O nimis felix* constituye la tercera y última parte de *Ut queant*. Este himno se atribuye a Pablo Diácono (†799). Fue muy respetado en la reforma de Urbano VIII¹. Estrofa sáfica.

La segunda estrofa *Serta ter denis...* aparece en CS², no lo vemos en el LU³ o en *Los himnos de la tradición*⁴.

Encontramos cuatro entidades melódico-rítmicas: *O nimis felix- meritique celsi- nesciens labem nivei pudoris- praepotens martyr nemorum que cultor- maxime vatum*. Las divisiones de las entidades coinciden con el texto.

En este caso vemos un respeto evidente por la acentuación del texto.

En el original vemos indicado el compás 2. Presenta la clave de *Do* en cuarta y *Do* en tercera. Las *virgulas* no denotan silencios, separan según el pulso. Aunque no aparece el *si bemol* en el original, está presente en el himno. La cadencia final descansa en *Fa*. La cuerda de composición es *Do*. El carácter de la pieza coincidiría con el *ethos* que se atribuye al quinto modo: *quintus laetus*.

En la transcripción la *longa* se ha interpretado como una *brevis*. Esta *longa* que da comienzo al himno, es la única que aparece. Su función podría ser sostener la entonación correcta de los cantores, según el criterio que expuso Lorenzo Pongiluppi⁵.

¹ Arocena, F. M., 2013, pp. 218 y 220.

² CS, p. 203.

³ P. 386.

⁴ Arocena, F. M., 2013, pp. 220.

⁵ Pongiluppi, L., 2005, pp. 129-130.

O nimis felix

Himno

L. C. 47, ff. 6r- 7v
Catedral de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle



O ni-mis fe lix -me-ri-ti-que cel-si, ne-sci-ens la -bem ni-ve-i pu
do -ris, pre-pot-ens mar-tyr ne-mo-rum-que cul-tor, ma-xi-me va-tum.

Sexta ter denis alios coronant
aucta crementis, duplicata prosdam;
trina te fructa cumulata centum
nexibus ornant.

Nunc potens nostri meritis opimis
pectoris duros lapides repelle,
asperum planans iter, et reflexos,
dirige calles.

Ut pius mundi sator et redemptor,
mentibus culpae sine labe puris,
rite dignetur veniens beatos
ponere gressus.

Laudibus cives celebrant superni
te, Deus simplex pariterque trine;
supplices et nos veniam precamur:
parce redemptis.

Amen.

O nimis felix, L. C. 47, ff. 6r-7v, Catedral de Granada

Ad lds hs

In Nativitate sancti Ioannis Baptistae ad Laudes

RH 21039

Referencia texto: *O nimis felix* constituye la tercera y última parte de *Ut queant*. Este himno se atribuye a Pablo Diácono (†799). Fue muy respetado en la reforma de Urbano VIII.

Estrofa sáfica.

La segunda estrofa *Serta ter denis...* aparece en CS¹²⁷¹, no lo vemos en el LU¹²⁷² o en *Los himnos de la tradición*¹²⁷³.

Musicalmente es muy similar a los siguientes himnos del repertorio que nos ocupa: *Virginis proles*, L. C. 29, ff. 36r-37r, Capilla Real de Granada; *Virginis laudes canimus*, L. C. 37, ff. 86v-87v, Catedral de Granada; *Virginis laudes canimus*, L. C. 37, ff. 86v-87v, Catedral de Granada; *Sacra victorum monumenta fratrum*, L. C. 45, ff. 35v-36v, Catedral de Granada; *Lampades postremo virgini ligatae*, L. C. 37, ff. 115v-117r, Catedral de Granada; *Iste confessor Domini*, L. C. 121, ff. 47v-47r, Catedral de Granada; *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, Catedral de Granada; *Caelitum Ioseph*, L. C. 32, ff. 12v-13v, Catedral de Granada.

Virginis proles, en el L. C. 37 de la Capilla Real, presenta algunas diferencias, como las *semibrevis* que hemos considerado conveniente agrupar en un tresillo. Entre estas melodías podríamos establecer *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, Catedral de Granada, como modelo. *Sacra victorum monumenta fratrum* como “melodía A” y *Lampades postremo virgini ligatae* como “melodía B”.

Incluimos la transcripción de este himno dada la diferencia de texto.

Remitimos al análisis de *Virginis proles*, L. C. 29, ff. 36r-37r, Capilla Real de Granada.

¹²⁷¹ P. 203

¹²⁷² P. 386

¹²⁷³ Arocena, F. M., 2013, p. 220.

O quot undis lacrymarum

Himno



L.C. 26, ff. 17r-17v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

O quot un-dis la-cry-ma-rum, quo do-lo-re vol-vi-tur luc-tu-o-sa
de cru-en-to dum re-vul-sum sti-pi-te cer-nit ul-nis
in-cu-ban-tem vir-go ma-ter fi-li-um.

Os suave, mite pectus
et latus dulcissimum
dexteramque vulneratam
et sinistram sauciam
et rubras cruore plantas
aegra tingit lacrymis.

Centiesque milliesque
stringit artus nexibus
pectus illud, et lacertos,
illa figit vulnera
sicque tota colliquescit
in doloris osculis.

Eia mater obsecramus
per tuas has lacrymas
filiique triste vulnus
vulnerumque purpuram
hunc tui cordis dolorem
conde nostris cordibus.

Esto Patri, Filioque
et coaevo Flamini
esto summae Trinitati
sempiterna gloria,
et perennis laus honorque
hoc et omni seculo.

Amen.

*La ligadura de expresión aparece en el Libro Coral.
(La ligadura de *filium* se ha cortado una nota antes conforme a la adaptación del texto).


O quot undis lacrymarum, L. C. 26, ff. 17r-17v, Capilla Real de Granada

Hymnus.

Dolores B. Virginis Mariae. Dominica 3. Septembris. In festo septem dolorum B. Virginis Mariae. Hymnus antiquus correctus. Ad vespas.

La música sólo aparece en la primera estrofa. Contiene cuatro estrofas y la doxología.

Referencia texto: Himno de los Oficios propios de la Orden de los Siervos de María, publicados en Roma en 1729. En la dominica tercera de septiembre se celebraba la fiesta de los Siete Dolores de la Virgen. Felipe V solicitó a la Santa Sede esta fiesta. En esta festividad propia de España se conmemoran los sufrimientos de la Virgen asociados a los de su Hijo. En la *Himnodia*¹ encontramos los himnos de los Oficios propios de la Orden de los Siervos de María: *O quot undis lacrymarum* (visperas); *Iam toto subitus vesper eat polo* (maitines); *Summae Deus Clementiae* (laudes). Cada uno muestra una doxología y está en metro distinto, pero aparecen bajo el mismo "título", parece considerarlos un mismo himno, con lo que constaría de quince estrofas: cinco *ad vespas*, seis *ad matutinum* y cuatro *ad laudes*. Forma métrica: Tetrámetros trocaicos, divididos en dos versos de ocho y siete sílabas (trocaico alcmanio y trocaico eurípideo), formando estrofas de seis versos.

Aparece el compás  . Clave de *Fa* en tercera. Encontramos ligaduras de expresión en las sílabas *volvitur*, *stipite*, *incubantem*, y *filium*, uniendo hasta tres notas de una misma sílaba. El ámbito es de una 8ª. Vemos seis entidades melódico-rítmicas: *O quot undis lacrymarum- quo dolore volvitur- luctuosa de cruento- dum revulsum stipite- cernit ulnis incubantem- virgo mater filium*.

Todas estas "divisiones" reposan en *mi*, la primera mediante semicadencia simple por redundancia elemental, otras descendiendo desde el *la*.

El *la* es la cuerda de composición. Modo IV. La relación de cuarta del *do* con el *sol* es un sesgo provisional del 8º modo. El *mi* se comporta en la última división melódica como una cuerda de composición. Cadencia final sobre *mi*.

¹ Faustino Arévalo, S. J., *Los himnos de la himnodia hispánica*, Universidad de Alicante, Alicante: 2002. pp. 202-203.

Opes decusque regium

Himno



L. C. 25, ff. 79r- 83r
Catedral de Granada

Transcripción: Sylvie Denise García de la Calle

O - pes de-cu-sque re-gi-um re - li - que ras E - li - sa -
beth De - i di-ca-ta nu - mi-ni re - cep-ta nunc be - a - ris in - ter
an - ge - los li - bens ad ho - sti - um tu - e - re nos do - lis.
Praeliamque dux salutis indica
sequemur. O sit una mens fidelium
odor bonus sit omnis actio tuis
id innuit rosis operta charitas.

Be - a - ta cha - ri - tas in ar - ce si - de rum po - tens lo - ca - re
nos per om - ne sae - cu - lum pa - tri - que fi - li - o - que sum - ma
glo - ri - a ti - bi que laus pe - ren - nis al - me spi - ri - tus A - men.

Opes decusque regium reliqueras, L. C. 25, ff. 79r-83r, Catedral de Granada.

*In secundis vespers. Commemorationis S. Elisabeth Regine Portugalie*¹²⁷⁴.

Referencia texto: La festividad tiene lugar el ocho de Julio¹²⁷⁵. La reina Isabel de Portugal (1271-1336) fue canonizada en 1516 (Urbano VIII) por petición de la Corona portuguesa¹²⁷⁶. Podemos encontrar el texto en el *Breviarium Romanum, ex decreto S. S. Concilii Tridentini Restitutum*¹²⁷⁷. No estaba incluido en el *Breviario* de 1632, parece que fue incorporado en 1697.

La música aparece en dos de las tres estrofas: la primera y la tercera. Incluye *Amén*, que en este caso hemos transcrito al ser claramente mensural. En la señalización del “compás” vemos un 2. Está en clave de *fa* en tercera salvo un pentagrama que aparece en *fa* en segunda. Encontramos *puntillo* y *semimínimas*. El ámbito es de octava.

Las dos estrofas son muy similares melódica y rítmicamente. Hay tres entidades melódico rítmicas (sólo indicaremos la primera estrofa dado que son muy similares): *Opes decusque regium reliqueras- Elisabeth, Dei dicata domini- recepta nunc bearis inter Angelos- libens hostium tuere nos dolis*. Estas divisiones coinciden con el texto y con la línea de “compás”. Las semicadencias y la cadencia final son simples por anticipación. La primera semicadencia y la cadencia final son sobre *re*. La segunda semicadencia es sobre *la* y la tercera sobre *fa*.

Las semicadencias sobre *fa* son habituales en el modo I. La cuerda de composición es *la*. El ritmo es ágil, acorde con el carácter festivo del himno.

¹²⁷⁴ Encontramos esta indicación debajo de la *Tabula*, al final del Libro Coral, f. 87r.

¹²⁷⁵ Ver: *Nuova Poetica versione degli inni sequenze cantici ed altre divote preci che s'usano nela Chiesa dietro gli ordini che vengono emessi dala rispettiva ecclesiastica autoritá*, Coi tipi Cartallier e Sicca, Padova: 1840, p. 112.

¹²⁷⁶ González Cruz, D., *Vírgenes, Reinas y Santas. Modelos de mujer en el mundo hispano*, Universidad de Huelva, Huelva: 2016, p. 62. Ver también: Brandão, J.; Brandão, R., *Vida de Santos: Virgem Maria (Mãe de Deus), Santa Isabel (Rainha de Portugal)*, I volume, ed. Livraria Portuense de Lopes & C. a., Porto: 1891.

¹²⁷⁷ Legros, Namurci: 1851, p. 442.

Lustra sex (Pange lingua...proelium)

Himno

L. C. 43, ff. 17r-18r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle



Lu - stra sex qui iam pe-re git**, tem - plus im - plens cor - po ris

spon - te li - be - ra re - demp - tor*** pa - ssi - o - ni de - di - tu - -

ag - nus in cru - cis le - va - tur im - mo - lan - dus sti - pi - te.

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| Felle potus ecce languet: | Sola digna tu fuisti |
| spina, clavo, lancea | ferre mundi victimam; |
| mite corpus perforarunt: | atque portum praeparare |
| unda manat et cruor: | arco mundo naufrago, |
| terra, pontus, astra, mundus, | quem sacer cruor perunxit,***** |
| quo lavantur flumine.***** | fusus agni corpore. |

| | |
|------------------------------|------------------------|
| Crux fidelis, | Sempiterna sit beatae |
| inter omnes | trinitati gloria, |
| arbor una nobilis; | aeque patri, filioque; |
| silva talem nulla profert, | par decus paraclito: |
| fronde, flore, germine.***** | unius trinique nomen |
| Dulce lignum, | laudet universitas. |
| dulce pondus sustinens. | Amen.***** |

Flecte ramos, arbor alta,
tensa laxa viscera,
et rigor lentescat ille,
quem dedit nativitas,*****
et superni membra regis
tende miti stipite.

Reformas del Papa Urbano VIII en 1632 en el Breviario Romano:

***Peregit" en lugar de "peracta".

***Sponte libera redemptor" en lugar de "se volente, natus ad hoc".

****La ligadura se ha interpretado como dos *sombras* en lugar de *longa brevis*.

*****Felle potus ecce languet:/spina, clavo, lancea/mite corpus perforarunt:/unda manat, et cruor" en lugar de "En accentum, fel, arundo, sputa, clavi, lancea: mite corpus perforatur".

*****Silva talem nulla profert/fronde, flore, germine:/dulce ferrum, dulce lignum" en lugar de "nulla talem silva profert/flore, fronde, germine".

*****et superni membra regis/tende miti stipite" en lugar de "ut superni membra regis/miti tendas stipite".

*****ferre mundi victimam;/atque portum praeparare/arco mundo naufrago,/quam sacer cruor perunxit" en lugar de "ferre saeculi pretium,/atque portum praeparare /nauta mundo naufrago,/quem sacer cruor perunxit".

*****Sempiterna sit beatae/trinitati gloria,aeque patri, filioque;/par decus paraclito:/unius trinique nomen/laudet universitas" en lugar de "Aequae patri filioque/inclito paraclito,/sempiterna sit beatae/trinitati gloria,/cuius alma nos redemit/atque servat gratia. Amen."

Pange lingua...proelium (Lustra sex), L. C. 43, ff. 17r-18r, Catedral de Granada

Ad laudes hyn.

Semana Santa. Oficio de lectura.

AH 50, 71; RH 14481; LH p. 112.

Referencia texto: El texto presente en el Libro Coral se corresponde con la reforma del Papa Urbano VIII en el Breviario Romano (1632), como especificamos en la transcripción.

Forma parte del himno *Pange lingua...proelium*. El autor es Venancio Fortunato (†600). Este himno suele presentarse dividido en dos partes. En este caso se muestra a partir de *Lustra sex* (quinta estrofa). Se compuso para la Adoración de la Cruz¹²⁷⁸. Condensa este himno la historia de la Redención¹²⁷⁹.

Tetrámetro trocaico cataléctico, dividido en dímetros acatalécticos y dímetros catalécticos¹²⁸⁰.

Presenta música en la primera estrofa. Consta de cinco estrofas y doxología.

Clave de *fa* en cuarta, *do* en cuarta y en tercera. Aparecen *brevis*, *semibrevis*, *puntillos*, *mínimas*, ligaduras binarias y ternarias, un *punctum con dos plicas*. Ámbito de octava.

Vemos las siguientes divisiones melódico rítmicas: *Lustra sex qui iam peregit templus implens- corporis spon te libera redemptor- passioni deditu- agnus in crucis levatur immolandus stipite.*

Las divisiones coinciden con el texto. Las estrofas son algo más extensas de lo acostumbrado. El ritmo no sigue una sucesión determinada, es rico. El contorno melódico de la frase musical es sinuoso. La primera entidad muestra un ámbito más amplio que las demás entidades. La primera semicadencia es simple por redundancia elemental sobre *do*. El *do* agudo es muy importante en el modo III, presentando muchas veces como aquí ocurre notas repetidas al unísono. La segunda entidad concluye en *sol*. Tal vez en esta entidad haga ligeramente el papel de cuerda, pues los dos valores más largos aparecen en esta nota, la primera en torno a la mitad, con lo que se hace énfasis en ella. La tercera semicadencia concluye en *sol*. La cadencia final es por anticipación, concluye en *mi*. La cuerda de composición es *do*. Modo III.

La melodía es muy similar a la que encontramos en el *Liber hymnarius*, p. 112 (*Pange lingua gloriosi*).

¹²⁷⁸ Resulta interesante cómo la segunda estrofa del himno puede hacer referencia a la leyenda del árbol de la Cruz recogida en varias fuentes medievales como la *Leyenda Áurea* de Santiago de la Vorágine o el apócrifo siríaco *La caverna de los Tesoros*, del siglo VI. (Ver Arocena, F. M., 2013, pp. 130-131).

¹²⁷⁹ Arocena, F. M., 2013, p. 130.

¹²⁸⁰ *Ídem*.

En el *Intonarium Toletanum* es muy similar al mismo himno, ITHM 015: 28, f. 15.

Pater superni luminis

Himno



L.C. 29, ff. 93r-93v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Pa - ter su - per - ni lu - mi - nis: cum Mag - da - le - nam
res - pi - cis fla - mmas a - mo - ris ex - ci - tas: ge - lu - que sol - vis pec - to - ris.

Amore currit saucia
pedes beatos ungere
lavare fletu tergere
comis et ore lambere.

Adstare non timet cruci
sepulchro inhaeret anxia
truces nec horret milites
pellis timorem charitas.

O vera Christe charitas
tu nostra purga crimina
tu corda reple gratia
tu redde coeli praemia.

Amen.



*La ligadura de expresión aparece en el Libro Coral.

**La *brevis* y la ligadura binaria compuesta por *semibrevis* se han interpretado como *brevis*.

*Pater superni luminis*¹, L.C. 29, ff. 93r-93v.

Hymnus

In festo S. Mariae Magdalene ad Vesperas.

Contiene música en la primera estrofa y en la primera palabra de la siguiente estrofa. Hay cuatro estrofas.

Referencia texto: Este himno se atribuye a Belarmino (†1621)². El himno *Lauda mater ecclesia* se cantaba en la fiesta de Santa María Magdalena. En la reforma del Papa Urbano VIII fue sustituido por *Pater superni luminis*, mediante la bula *Divinam psalmodiam* (1631)³.

Compás 3. Claves de *Fa* en cuarta y *Fa* en tercera.

Vemos cuatro entidades melódico rítmicas: *Pater superni luminis- cum Magdalenam respicis- flammis amoris excitas- geluque solvis pectoris*.

Las semicadencias y la cadencia final concluyen en *re*. Las divisiones de las entidades coinciden con el texto, no así con la línea de “compás”, creando el carácter anacrúsico del comienzo.

Presenciamos una sucesión regular de *brevis-semibrevis*. Hay cierta austeridad melódica, con saltos de tercera y un ámbito de séptima. Aparece una ligadura de expresión. La *brevis* y la ligadura binaria compuesta por *semibrevis* se han interpretado como *brevis*. La cadencia final concluye en *re*. La cuerda de composición es *fa*. El *la* vemos que es una cuarta grave. Modo II.

La siguiente estrofa presenta neumas en su comienzo: *Amore currit*. El inicio de esta melodía difiere de la melodía de la primera estrofa.

¹ LU p. 565.

² Castellanos de Losada, B. S., *Biografía eclesiástica completa*, Tomo XXII, Imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentenegro, Madrid: 1864, pp. 124-125.

³ Llorens Cisteró, J. M., *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Volumen XII. Himnos de Vesperas*, CSIC, Barcelona: 2002, p. 84. Ver también: Ruiz Jiménez, J., “El mecenazgo librario de los Reyes Católicos: un Psalterium-Himnarium para el monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 28, ICCMU, Madrid: 2015, p. 58.

Pater superni luminis

Himno

L. C. 115, ff.1r- 1v
Catedral de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle



Pa - ter su - per - ni lu - mi - nis cum Mag - da - le - nam re - spi
ci flam - mas a mo - ris ex - ci - tas ge - lu quem so - lvis pec - to - ris.

Amore currit saucia
pedes beatos ungere,
lavare fletu, tergere
comis, et ore lambere.

Astare non timet cruci:
sepulcro inhaeret anxia
truces nec horret milites:
pellit timorem caritas.

O vera, Christe, caritas,
tu nostra purga crimina
tu corda reple gratia,
tu redde caeli praemia.

Patri simulque Filio,
tibi que Sancte Spiritus,
sicut fuit, sit jugiter,
saeculum per omne gloria.

Amen.

*Pater superni luminis*¹²⁸¹, L. C. 115, ff. 1r-1v, Catedral de Granada

In festo S. Mariae Magdalene ad Vesperas.

Referencia texto: Este himno se atribuye a Belarmino (†1621)¹²⁸². El himno *Lauda mater ecclesia* se cantaba en la fiesta de Santa María Magdalena. En la reforma del Papa Urbano VIII fue sustituido por *Pater superni luminis*, mediante la bula *Divinam psalmodiam* (1631)¹²⁸³.

La melodía de este himno es muy similar a la de los himnos: *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Salvete flores martyrum*, L. C. 44, ff. 90r-90v, (Catedral de Granada); *A solis ortus cardine*, L. C. 44, ff. 42r-42v, (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, (Catedral de Granada); *Iesu decus angelicum*, L. C. 4, ff. 33v-34v (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v; *Pater superni luminis*, L. C. 15, ff. 1r-2v, (Catedral de Granada); *Defensor alme hispanie*, L. C. 42, ff. 1v-2v, (Catedral de Granada); *A solis ortus cardine*, L. C. 44, ff. 42r-42v, (Catedral de Granada); *Crudelis Herodes*, L. C. 7, f. 70r, (Capilla real de Granada).

Remitimos al análisis de *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, salvo en el caso de *Pater superni luminis*, que sólo tiene en común la primera y la última entidad, por lo que cuenta con su propio análisis.

Vemos cuatro entidades melódico rítmicas: *Pater superni luminis- cum Magdalenam respicis- flammam amoris excitas- gelu quem soluis pectoris*. Las divisiones coinciden con el texto. Las semicadencias concluyen en *sol*, al igual que la nota final es *sol*. La cuerda de composición es *re*. Modo VII.

Como decíamos, este himno presenta muchas similitudes con los mencionados. La primera entidad y la última presentan el parecido más evidente. La segunda entidad también parte de *sol* y asciende, pero hasta el *sol* en lugar de *fa*, sin presentar seis *semibrevis* seguidas, como ocurre en los otros himnos con los que muestra parecido. Este himno muestra en la segunda y tercera entidades la sucesión *brevis-semibrevis*. Este himno resulta un tanto más sencillo melódicamente que los citados.

¹²⁸¹ LU p. 565

¹²⁸² Castellanos de Losada, B. S., *Biografía eclesiástica completa*, Tomo XXII, Imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentenegro, Madrid: 1864, pp. 124-125.

¹²⁸³ Llorens Cisteró, J. M., *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Volumen XII. Himnos de Vísperas*, CSIC, Barcelona: 2002, p. 84. Ver también: Ruiz Jiménez, J., "El mecenazgo librario de los Reyes Católicos: un Psalterium-Himnarium para el monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 28, ICCMU, Madrid: 2015, p. 58.

Placare Christe servulis

Himno



L. C. 29, f. 55r

Capilla Real de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Pla - ca - re Chri - ste ser - vu -
-lis qui - bus Pa - tris cle - men - ti - am tu - ae ad
tri - bu - nal gra - ti - ae pa - tro -
- na vir - go po - stu ** - lat.

Et vos beata per novem
distincta gyros agmina
antiqua cum praesentibus
futura damna pellite.

Apostoli cum vatibus
apud severum iudicem
veris reorum flectibus
exposcite indulgentiam.

Vos purpurati martyres
vos candidati praemio
confessionis exules
vocate nos in patriam.

Chorea casta virginum
et quos eremus incolas
transmisit astris caelitem
locate nos in sedibus.

Auferte gentem perfidam
credentium de finibus
ut unus omnes unicum
ovile nos pater regat.

Deo Patri sit gloria
Natoque Patris unico
Sancto simul paraclito
in sempiterna saecula.

Amen.

*La ligadura *BBL* se ha interpretado como *BBB*.

*La ligadura *BL* se ha interpretado como *BB*.

Placare Christe servulis, L. C. 29, f. 55r, Capilla Real de Granada.

AR 895 LU 1730

h.

Omnium Sanctorum. Vesperas.

Referencia texto: El texto deriva de la tradición monástica. Según J. M. Llórens¹ en el manuscrito vemos la versión que aparece en el *Antiphonale Romanum*, que difiere de la versión que presentan *Analecta Hymnica* (Tomo 51/159) y en los *Hymni instaurandi* (ed. Vaticana 1968). Según comenta, este himno sería la versión antigua de *Christe Remdemptor omnium*. Explica que la versión del *Antiphonale Romanum* difiere sobre todo en la primera estrofa, que es completamente diferente y que en los *Hymni instaurandi* se revisaron las estrofas 6 y 7. En esta fuente el autor figura como desconocido. Data el himno del siglo IX.

Sin embargo, Arocena² no menciona este posible origen del himno *Christe Remdemptor omnium*. Sólo coincide en la datación y en la festividad para la que se interpreta: el primero de noviembre. Explica que el autor puede ser Rábano Mauro (†856) o más probablemente Helisacar († s. IX). Comenta que en el original, a estos versos se añadía otra estrofa que data del siglo IX, que aludía a las invasiones de las Galias por parte de los normandos, y que posteriormente esa estrofa se adaptaba a las invasiones islámicas. Actualmente esos versos han sido suprimidos. También coincide con este himno en el número de versos.

Vemos música en su primera estrofa. Consta de seis estrofas y doxología. Presenta clave de *Do* en cuarta y *Fa* en tercera.

Encontramos entidades melódicas: *Placare Christe servulis- quibus Patris clementiam- tuae ad tribunal gratiae- patrona virgo postulat*. Las divisiones atienden más a la melodía que al ritmo. Coinciden con el texto.

Reviste una cierta austeridad melódica, con muchos grados conjuntos, saltos de tercera y sólo un salto de quinta. El ámbito es de sexta.

La palabra *Placare* tiene una extensión mayor que la del resto de palabras, y cubre casi todo el ámbito de la pieza. Posee además una *longa* en *sol*, sobre la que tal vez habría que hacer un pequeño énfasis para distinguir el unísono. También habría que hacer una pequeña percusión sobre la primera nota de la segunda *clivis* con el mismo fin referido al unísono. No obstante, es el ritmo el que impera.

¹ Llórens Cisteró, J. M., *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Volumen XII. Himnos de Vesperas*, CSIC, Barcelona: 2002, p. 90.

² Arocena, F. M., 2013, pp. 283-284.

Quem terra

Himno



L. C. 28, ff. 8r-9r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Quem ter - ra pon - tus si - de - ra co - lunt a - do -
rant prae - di - cant tri - nam re - gen - tem ma -
chi - nam clau - strum Ma - ri - ae ba - iu - lat.

Cui luna, sol et omnia
deserviunt per tempora,
perfusa caeli gratia
gestant puellae viscera.

Beata mater, munere,
cuius supernus artifex,
mundum pugillo continens,
ventris sub arca clausus est.

Beata caeli nuntio,
fecunda sancto Spiritu,
desideratus gentibus
cuius per alvum fusus est.

Iesu, tibi sit gloria,
qui natus es de virgine,
cum patre et almo Spiritu,
in sempiterna saecula.

Amen.

*En el Libro Coral aparecen una *mínima* y una *brevís*, que se han interpretado como dos *semibrevís*.
** La *longa* se ha interpretado como *brevís*.

Quem terra pontus sidera, L. C. 28, ff. 8r-9r, Capilla Real de Granada.

RH 16347¹²⁸⁴

Hymnus.

Beatae Mariae Virginis, comune festorum. Matutinum.

Referencia texto: Data de entre los siglos VII y VIII. Se atribuye a Venancio Fortunato (†600). Es un canto a María, quien ha acogido a Dios en sus entrañas. Como escribe Adán de San Víctor, ella es el lugar donde la Trinidad encuentra reposo¹²⁸⁵.

Dímetros yámbicos.

La primera estrofa aparece con música. Hay cuatro estrofas y la doxología típica de los himnos marianos. El ámbito es de sexta. Presenta clave de *fa* en tercera, *brevis* y *semibrevis* pero sin alternancia regular y ligaduras binarias y ternarias. También hay *longas*. La última ligadura ternaria, en la palabra *baiulat*, se ve interrumpida por la línea de “compás”.

Vemos las siguientes entidades melódico-rítmicas: *Quem terra pontus sidera- colunt adorant praeducant- trinam regentem machinam- claustrum Mariae baiulat*. Estas divisiones coinciden con el texto. Las divisiones confieren el carácter anacrúsico del comienzo, salvo a la última entidad. Las semicadencias de la primera y la tercera entidad concluyen en *la*, precedido por el *sol*, la de la segunda semicadencia y la cadencia final en *mi* precedido por el mismo esquema melódico.

La segunda y la cuarta entidades son muy similares. Las palabras *adorant* y *Mariae* tienen el mismo esquema melódico rítmico. Vemos la fórmula de entonación *re-la*, propias del modo IV, al comienzo de la segunda y cuarta entidad. La nota final es *mi*. La cuerda de composición es *la*. Modo IV.

Melódicamente es muy parecido al mismo himno, L. C. 3, ff. 43r-43v, Catedral de Granada y L. C. 40, ff. 63v-64v, Catedral de Granada. Incluimos sus transcripciones para denotar las diferencias, uno está en ritmo binario y otro en ternario. No obstante, con respecto a los de la Catedral remitimos a este análisis.

Es muy similar al mismo himno que encontramos en el Intonarium Toletanum, ITMH 63, IT15: 146, f. 21.

Es muy parecido también al mismo himno que encontramos en la Biblioteca Nacional de España, MPCANT/6, nº de orden 010, ff. 22v-25v.

¹²⁸⁴ AH 50,86.

¹²⁸⁵ Arocena, F M., 2013, p. 312.

Quicumque Christum

Himno

L. C. 121, ff. 59r-59v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Qui-cum- que Chri - stum quae - ri-tis,*o-cu-los in al-tum*tol -
- li - te: il-lic li - ce-bit vi - se -re sig-num pe - ren - nis glo - ri-ae.

The image shows a musical score for the hymn 'Quicumque Christum'. It consists of two staves of music in a 4/4 time signature, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The first staff ends with a fermata over the final note. The second staff ends with a double bar line.

En el Libro Coral no aparece el texto salvo en la estrofa acompañada de música. Acto seguido comienza *Placare Christe*.

* Hemos empleado como modelo *Salvete flores martyrum*, L. C. 44, ff. 90r-91r, Catedral de Granada. En el Libro Coral, *Quicumque Christum* presenta dos mínimas en lugar de semibrevis debido a la adaptación al texto. En el caso de *illite*, si hemos unificado la melodía con el modelo, pues habría constado si no un "quintillo" donde no aparece el segundo *mi*.

Quicumque Christum, L. C. 121, ff. 59r-59v, Catedral de Granada

Epifanía. Laudes

LIH 40; RH 16556-16557

Referencia texto: Compuso este himno Prudencio (†405). Procede del Canto XII del *Cathemerinon*, anteriormente se interpretaba en las Vísperas de la Fiesta de la Transfiguración. Habla de la luz “cuya luz revela la realeza de Cristo”¹.

La melodía de este himno es muy similar a la de los himnos: *Iam sol recedit*, L. C. 7, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Salvete flores martyrurum*, L. C. 44, ff. 90r-90v, (Catedral de Granada); *A solis ortus cardine*, L. C. 44, ff. 42r-42v, (Catedral de Granada); *Pater superni luminis*, L. C. 115, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, (Catedral de Granada); *Iesu decus angelicum*, L. C. 4, ff. 33v-34v (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v.

Remitimos al análisis de *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, salvo en el caso de *Pater superni luminis*, que sólo tiene en común la primera y la última entidad, por lo que cuenta con su propio análisis.

Incluimos la transcripción de este himno debido a que presenta distinto texto.

En el *Intonarrium Toletanum* vemos una melodía muy similar, la de *A solis ortus cardine*, ITHM: 005, IT15: 11, f. 3.

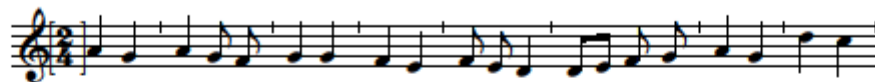
¹ Arocena, F. M., 2013, p. 114.

Regali solio fortis Iberiae

Himno



L. C. 12, ff. 0v-4v
Catedral de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

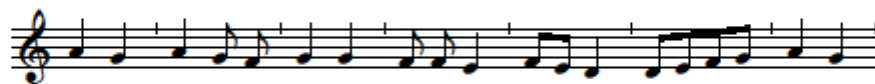


Re-ga - li so-li - o for - tis I - be-ri-ae Her-me-ne - gil-de iu-bar,



glo-ri-a mar-ty-rum, Chri-sti-quos a - mor al-mis coe-li coe-ti-bus in-fe-rit.

Ut perstas patiens pollicitum Deo
servans obsequium: pro potius tibi
nil proponis, et arces
cautus noxia, quae placent.



Ut mo - tus co-hi - bes, pa - bu-la qui pa - rant, sur - gen-tis



vi - ti - i, non du - bi - os a - gens per ve -



-sti - gi - a, gre - ssus, quo ve - ri vi - a di - ri - git.



Sit re - rum Do-mi - no iu-gis ho-nor Pa - tri, et na-tum



ce - le-brent o - ra pre - can - ti - um, di - vi - um - que su -



pre - mis fla - men lau - di - bus ef - fe - rant. A - men.

Regali solio fortis Iberiae, L. C. 12, ff. 0v-4v, Catedral de Granada

*Sancti hermenegildi Martyris, in ut rique. Vesperis, et Laudibus. Hymnus*¹.

Referencia texto: Es éste uno de los dos himnos escritos por Urbano VIII para la fiesta de san Hermenegildo².

Los dos primeros versos Neutrástico Asclepiadeos, tercer verso Ferectario, cuarto Glycóxico³.

Este himno incluye melodía en tres de sus cuatro estrofas. La segunda estrofa sólo ofrece texto en el Libro Coral. Las estrofas son musicalmente casi iguales, hay pequeñas diferencias derivadas de la adaptación al texto. Clave de *fa* en tercera y en segunda. Aparecen *brevis* y *semibrevis*. No hay ligaduras. La melodía transcurre por grados conjuntos, saltos de tercera y uno de quinta hacia el *re*. El ámbito es de novena. Como indicación rítmica vemos un 2.

Vemos tres entidades melódico rítmicas: *Regali solio fortis Iberiae-Hermenegilde iubar gloria martyrum- Christi quos amor almis coeli coetibus inferit*. Las divisiones coinciden con el texto. Las semicadencias descansan sobre *re*, *la*. La nota final es *re*. Sólo la segunda semicadencia es cerrada. La segunda entidad cuenta con un ámbito mayor, llegando al *re* agudo, que podría estar funcionando como una especie de tónica-octava en el agudo. La cuerda de composición es *la*. Modo I.

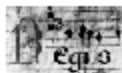
¹ La rúbrica aparece en el folio anterior, encuadrada y en un formato grande, dando comienzo al Libro Coral.

² Texto: Cervino y Muga, J., *Exposición y declaración o traducción literal magistral en lengua castellana de los hymnos del Breviario Romano*, Oficina del impresor Francisco Delgado, Logroño: 1757, p. 167.

³ Calzada (de la), J., *Gramatical construcción de los hymnos eclesiásticos: dividida en siete libros por el orden del Breviario Romano*, Imprenta de d. Andrés Ramírez, Madrid: 1778, pp. 96-97.

Regis superni

Himno



L. C. 51, ff. 1r-2r
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Re - gis su-per - ni nun - ti - a do - mum pa - ter - nam
de - se - ris Te - rre Te - re - sa bar - ba - ris
Chri - stum da - tu - ra a - ut* san - gui - nem.

Sed te manet suavior
mors, poena poscit dulcior:
divini amoris cuspide
in vulnus icta concides.

O caritatis victima,**
tu corda nostra concrema,
tibique gentes creditas
infernus ab igne libera.***

Sit laus Patri cum Filio
et Spiritu Paraclito
tibique Sancta Trinitas nunc
et per omne saeculum.
Amen****

*No respeta el diptongo.

**En el Libro Coral aparece "charitatis".

***En el Libro Coral aparece "Averni" en lugar de "infernus".

****En el Libro Coral no aparece la última estrofa: *Tē, sponse, Iesu, virginum/ beati adorent ordines,/ et nuptiali cantico/ laudent per omne saeculum. Amen.*

Regis superni, L. C. 51, ff. 1r-2r, Catedral de Granada

Pros Teresiae ad vs laud h̄y

Santa Teresa de Ávila, virgen y doctora de la Iglesia. Laudes.

LIH 455

Referencia texto: Escrito por Urbano VIII (†1644). Dímetros yámbicos¹²⁸⁶.

Presenta melodía en la primera estrofa y en el comienzo de la segunda, en *sed te*-. Consta de tres estrofas y doxología. Clave de *do* en cuarta. Señala el ritmo el 3. El ámbito es algo reducido, de séptima. Encontramos *brevis*, *semibrevis* y *mínimas*. No aparecen ligaduras. Vemos silencios de *semibrevis*.

Expone las siguientes entidades melódico rítmicas: *Regis superni nuntia- domum paternam deseris- Teresa barbaris- Christum datura aut sanguinem*. Las divisiones coinciden con el texto. Dichas divisiones otorgan a las entidades el carácter anacrúsico del comienzo. Todas las semicadencias y la cadencia final concluyen en *sol*. Aunque la cuerda de composición es *re*, adquiere mayor protagonismo el *sol*. Modo VII.

No hace alarde de recursos melódicos, hecho que se ve complementado por la riqueza rítmica de la escritura mensural. La primera entidad y la cuarta son muy similares, apenas difieren solo por la adaptación al texto. Son las más ricas rítmicamente, melódicamente su ámbito es más reducido. La segunda entidad adquiere la sucesión *brevis-semibrevis*, que queda interrumpida al final con el esquema melódico rítmico que apareció en la primera, que vemos en *nuntia* y que se repetirá en la cuarta entidad –*ut sanguinem*.

Vemos que aparecen en varias ocasiones *longas* entre *semibrevis*, hecho que comentábamos en nuestra redacción sobre *Il canto fratto*¹²⁸⁷.

¹²⁸⁶ Arocena, F. M., 2013, p. 278.

¹²⁸⁷ Rusconi, A., 2005, p. 497.

Rerum Deus

Himno



L. C. 24, ff. 39v-40v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Re-rum De - us te - nax vi-gor im - mo-tus in te per-ma-nens

lu-cis di - ur - nae tem-po-ra suc-ce-ssi - bus de - ter-mi-nans.

Largire clarum vespere,***
quo vita numquam decingat,
sed praemium mortis sacrae
perennis instet gloria.

Praesta, Pater piissime,
patrique compar unice,
cum Spiritu Paraclito
regnans per omne saeculum.

Amen.

*Se ha interpretado las tres *mínimas* como tresillo de *semibrevis*.

**La plica es demasiado tenue.

***En el Libro Coral aparece "lumen" en lugar de "vespere".

Rerum Deus, L. C. 24, ff. 39v-40v, Catedral de Granada

AH 50, 20; RH 17328

Ad nonā

Referencia texto: El autor puede ser san Ambrosio (†397), que a su vez dada la similitud de estilo y conceptos podría serlo de los himnos *Nunc Sancte* y *Rector potens*. Este himno hace referencia al contraste entre el declinar de la luz y Dios, que permanece estático¹²⁸⁸.

Dímetros yámbicos¹²⁸⁹.

Presenta música en la primera estrofa. Consta de dos estrofas y doxología. Encontramos clave de *fa* en segunda, tercera y cuarta. Como indicativo rítmico vemos el 2. Consta de *brevis*, *semibrevis* y ligaduras binarias. Ámbito de octava.

Entidades melódico rítmicas: *Rerum Deus tenax vigor- immotus inte permanens- lucis diurnae tempora succ-essibus determinans*. La división de la última entidad no coincide con el texto. La última entidad resulta casi una fórmula cadencial que conduce a la nota final *re*. Las semicadencias terminan en *la* y *re*. La segunda entidad alcanza los valores más agudos. La tercera entidad da comienzo con la fórmula de entonación *re-la* propia del modo I. La cuerda de composición es *la*. Modo I.

Salvo las tres *mínimas* (que hemos interpretado como un tresillo de *semibrevis*) y la *brevis* final, el himno se articula mediante la sucesión de *semibrevis*. El ámbito es de novena.

Este himno es muy similar al mismo himno, L. C. 6, ff. 71v-72r de la Capilla Real de Granada, si bien difiere rítmicamente en que este último presenta valores más largos, inclusive dos *longas* (aunque nos decantaríamos en la transcripción por interpretarlas como *brevis*). También es similar a *Salutis humanae sator*, L. C. 7, ff. 77v-78r, Capilla Real de Granada, que transcribiremos por tratarse de otro texto.

En el *Intonarium Toletanum* encontramos que aunque la melodía no es idéntica, tiene importantes similitudes con el mismo himno, IYHM 040, IT 15: 69, f. 11.

¹²⁸⁸ Arocena, F. M., 2013, p. 7.

¹²⁸⁹ *Ídem*.

Rex gloriose martyrurum, L. C. 12, ff. 57r-57v, Catedral de Granada.

Ad officium lectionis.

In Nativitate s. Ioanne Baptistae¹.

Referencia texto: Es de fecha incierta y anónimo. En *Laetinische Hymnen des Mittelalters*² vemos que lo atribuye al siglo VI, pero *Thesaurus Hymnologicus* al siglo IX o X³. La versión que encontramos en nuestro Libro Coral se corresponde con la revisión del himno que encontramos en el *Breviario Romano*.

Este himno es muy similar a los himnos: *Ad regias agni*, L. C: 7, ff. 74r-75r, Capilla Real de Granada; *Martyr dei Venantius*, L. C. 12, ff. 7r-8r, Catedral de Granada; *Tristes erant apostoli*, L. C. 29, ff. 69r-70r, Capilla Real de Granada; *Paschale mundo gaudium*, L. C. 46, ff. 3v-4v, Catedral de Granada.

Por ello remitimos al análisis musical del citado *Ad regias agni*.

¹ Llorens Cisteró, J. M.; Müller-Lancé, K. H., *Francisco Guerrero (1528-1599), Opera Omnia, Himnos de Vísperas*, vol. XII, CSIC, Barcelona: 2002, p. 30.

² Mone, F. J., *Laetinische Hymnen des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung: 1855, 143, nº 732.

³ Hermann Adalbert, D., *Thesaurus Hymnologicus*, J. T. Loeschke, Lipsiae: 1855, IV, 139.

Rex gloriose

Himno



L. C. 57, ff. 6v-7r
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Rex glo - ri - o - se mar - ty - rum co - ro - na con - fi -
ten - ti - um qui re - spu - en - tes ter - re - a per - du - cis ad ce - le - sti - a.

Aurem benignam protinus
appone nostris vocibus;
tropaea sacra pangimus,
ignosce quod delinquimus.

Tu vincis in martyribus
parcendo confessoribus;
Tu vince nostra crimina
donando indulgentiam.

Praesta, Pater piissime,
Patrique compar unice,
cum Spiritu Paraclito
regnans per omne saeculum.

Amen.

*La *longa* se ha interpretado como una *brevis*.

**En el Libro Coral la ligadura consta de dos *brevis*.

Rex gloriose martyrum, L. C. 57, ff. 6v-7r, Catedral de Granada.

Ad ls h̄ys.

Ad officium lectionis.

In Nativitate s. Ioanne Baptistae¹.

Referencia texto: Es de fecha incierta y anónimo. En *Laetinsche Hymnen des Mittelalters*² vemos que lo atribuye al siglo VI, pero *Thesaurus Hymnologicus*³ al siglo IX o X. La versión que encontramos en nuestro Libro Coral se corresponde con la revisión del himno que encontramos en el *Breviario Romano*.

Clave de *fa* en tercera y cuarta y *do* en cuarta. Aparece el 3 como indicación rítmica. El ámbito es de undécima. En el comienzo hay dos silencios de *semibrevis*, que nos indica el carácter anacrúsico, que se repetirá en los comienzos de las entidades melódico rítmicas que vamos a delimitar a continuación: *Rex gloriose martyrum-corona confitentium – qui respuentes terrea perducis ad celestia*. Estas divisiones coinciden con el texto.

La primera entidad presenta un ámbito de sexta, su registro es el más grave. Se desarrolla mediante la sucesión regular *brevis-semibrevis*. La segunda entidad asciende hacia el *la* que en la siguiente entidad subirá al *do*, como es habitual en el modo I. En la segunda y tercera entidad, la sucesión *brevis-semibrevis* queda interrumpida por las ligaduras binarias. La tercera entidad vuelve a reducir el ámbito y a recuperar la sucesión *brevis-semibrevis*.

Además del citado ascenso al *do*, vemos el intervalo *re-la*, que es también un rasgo propio del modo I. Las semicadencias descansan en *re*, *la*, *do*. La cadencia final descansa sobre *re*, es una cadencia simple por redundancia elemental. La cuerda de composición es *la*. Modo I.

Esta melodía presenta un esquema melódico rítmico muy similar a la del himno: *Invicte martyr unicum* en varios Libros Corales de la Catedral de Granada: L. C. 11, ff. 3v-4r; L. C. 11, ff. 52r-53r y L. C. 12, ff. 17r-17v. De entre ellos transcribimos L. C. 11, ff. 52r-53r como referencia de este himno.

Es también similar al mismo himno en el *Intonarium Toletanum*: ITHM 050, IT 15:98, f. 14v⁴.

¹ Llorens Cisteró, J. M.; Müller-Lancé, K. H., *Francisco Guerrero (1528-1599), Opera Omnia, Himnos de Vísperas*, vol. XII, CSIC, Barcelona: 2002, p. 30.

² Mone, F. J., *Laetinsche Hymnen des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung: 1855, 143, n° 732.

³ Hermann Adalbert, D., *Thesaurus Hymnologicus*, J. T. Loeschke, Lipsiae: 1855, IV, 139.

⁴ Turner, B., 2011, p. 32.

Sacra victorum monumenta fratrum

Himno



L. C. 45, ff. 35v-36v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Sa - cra vic - to - rum mo - nu - men ta fra - trum sup - pli - ci vo - to
re - no - va - mus, et te mar - ty - rum vir - tus
ca - ni - mus qui in il - lis Chri - ste tri - um - phas.

Hodie duplex tibi consecratur
victima hostili temerata cultro,
utraque internas animante vires
vritur igne.

Ultrò ad immitem properat tyrannum,
utraque intentos cupit ire in enses
nulla vis cogit jugulum minaci
subdere ferro.

Prodeunt una genitricis alvo,
tempore ad palmam, rapiuntur uno,
et duplex agnus
laniatus unam imbuit aram.

Excipe ex nostris Deus alme templis
vota solemni geminata ritu,
quique abduc stillat veteri recentem,
morte cruorem.

Gloria aeterno genitori, et eius
sit coaeternarum soboli, iugisque
laus paraclito, qui ab utroque manat, Numine sacro.

Amen.

* Hemos unificado las dos *mínimas* en consideración con el esquema de la misma melodía, que vemos en "monumenta".

Sacra victorum monumenta fratrum, L. C. 45, ff. 35v-36v, Catedral de Granada

Ad laudes h''

Fiesta de los santos Mártires Justo y Pastor

En el Oficio propio hispano estos santos eran celebrados y contaban con los himnos propios: *Ecce Iustus, ecce Pastor* (vísperas); *Divino agente Spiritu* (maitines) y *Sacra victorum monumenta fratrum* (laudes). Arévalo los escoge en su obra *Hymnodia*¹²⁹⁰. La forma métrica del himno para laudes es estrofa sáfica¹²⁹¹.

La melodía de este himno es similar a: *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, Catedral de Granada; el mismo himno, L. C. 29, ff. 36r-37r, Capilla Real de Granada; *Virginis laudes canimus*, L. C. 37, ff. 86v-87v, Catedral de Granada; *Virginis laudes canimus*, L. C. 28, ff. 29v-29r, Capilla Real de Granada; *Lampades postremo virgini ligatae*, L. C. 37, ff. 115v-117r, Catedral de Granada.

Entre estas melodías podríamos establecer *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, Catedral de Granada, como modelo. *Sacra victorum monumenta fratrum* como “melodía A” y *Lampades postremo virgini ligatae* como “melodía B”.

También presenta similitudes melódicas con el himno *Iste confessor domini*, en el *Intonarium Toletanum* (ITHM 081, IT15: 271, f. 38)¹²⁹².

Remitimos al análisis de *Virginis proles*, L. C. 29, ff. 36r-37v.

¹²⁹⁰ Gallego Moya, E., 2002, p. 540.

¹²⁹¹ *Ídem*, p. 542.

¹²⁹² Turner, B., 2011, p. 39.

Salutis humanae sator

Himno



L. C. 7, ff. 77v-78r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Sa lu-tis hu-ma-nae*sa - tor Ie - su vo - lup-tas cor-di-um or-bis
re - demp - ti con - di-tor et ca-sta lux a- man-ti - um.

Qua victus es clementia
ut nostra ferres crimina
mortem subires innocens
ut morte nos ut tollereres.****

Perrumpis infernum chaos
vinctis catenas detrahis
victor triumpho nobili
ad dexteram patris sedes.

Te cogat indulgentia
ut damna nostra sarcias
tuique vultus compotes
dites beato lumine.

Tu dux ad astra et semita
sis meta nostris cordibus
sis lacrymarum gaudium
sis dulce vitae praemium.*****

Amen.

*En el Libro Coral aparece "humane".

**La ligadura BB se ha interpretado como SS.

***Se ha omitido la *brevis* de la sílaba "lup", cosa que no ocurre en *Reverum Deus*, L. C. 6. Se aplica el mismo criterio en el himno "Veni creator spiritus", en el mismo L.C., ff. 78v-79r, en las palabras "creator" y "superna".

****En el Libro Coral aparece "a" en lugar de "ur".

*****En el Libro Coral aparece "e" en lugar de "ae".

Salutis humanae sator, L. C. 7, ff. 77v-78r, Capilla Real de Granada

Ad vs h̄ys.

Tiempo de Cuaresma. Tercia.

Referencia texto: Este himno podría imitar a otro que data de la misma época: *Salutis humanae Dator* (himno en la fiesta propia del Santísimo Redentor, concedida en 1731). Según F. M. Arocena acerca de *Salutis humanae sator*: “La devoción al Mediador crucificado irrumpe a esta hora de Tercia mediante las estrofas de este breve himno que parece escrito no tanto por la pluma, cuanto directamente por la fe que fluye del corazón que espera y ama”¹²⁹³.

Este himno es musicalmente muy similar a *Rerum Deus*, L. C. 24, ff. 39v-40v, Catedral de Granada (a cuyo análisis remitimos), y al mismo himno (*Rerum*), L. C. 6, ff. 71v-72r., Capilla Real de Granada. Incluimos la transcripción de este himno dado que es un texto diferente.

¹²⁹³ Arocena, F. M., 2013, p. 464.

Salvete Christi vulnera

Himno



L. C. 10, pp. 106-109

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Sal - ve - te Chri - sti vul - ne - ra, im - men - si a - mo - ris
pig - no - ra, qui - bus per - ren nes ri - vu - li ma - nant ru - ben tis san - gui - nis.
Per vos pa - tet gra - ti - ssi - mum no - stris a - sy - lum men - ti - bus non
huc fu - ror mi - nan - ti - um un - quam pe - ne - trat ho - sti - um.
Fron - tem ve - nu - stam proh do - lor co - ro - na pun - git
spi - ne - a cla - vi re - tu - sa cus - pi - de pe - des ma - nus que per - fo - rant.
Ut ple - na sit re - demp ti - o sub tor - cu - la - ri strin - gi - tur su -
i - que Ie - sus im - me - mor si - bi nil re - ser - vat san - gui - nis.
Sum - mi ad pa - ren - tis dex - te ram se - den - ti ha - ben - da est
gra - ti - a qui nos re - de - mit san - qui - ne san -

En el Libro Coral no aparecen todas las estrofas del himno, las va saltando.

Salvete Christi vulnera, L. C. 10, pp. 106-109, Catedral de Granada

Laud. Hymnus

Referencia texto¹: Pío IX añadió este himno en 1849 a las fiestas regulares del Breviario para el día 1 de julio.

Dímetro yámbico.

Clave de *Fa* en tercera. Aparece el *si bemol* en la partitura, aunque no en la armadura tal y como lo hemos puesto en la transcripción. Vemos *brevis*, *semibrevis* y *mínimas*. No hay ligaduras. Ámbito de octava. Como indicación rítmica aparece el 3. Todas las estrofas portan música. Consta de cuatro estrofas y doxología.

Encontramos las siguientes entidades melódico rítmicas: *Salvete Christi vulnera-immensi amoris pignora- quibus perennes rivuli manant rubentis sanguinis*. Las divisiones coinciden con el texto.

Las estrofas poseen en general el mismo esquema melódico rítmico, hay algunas diferencias que derivan de la adaptación al texto. Las divisiones revisten un carácter anacrúsico. La primera entidad muestra el salto de entonación *re-la*, propia del modo I. La segunda entidad posee un registro más agudo. La tercera entidad gira en torno al *fa* fundamentalmente, el *la* se dirige al *do* (también habitual en el modo I) y vuelve al *fa*. Las semicadencias concluyen en *re*, *la*, *fa*. La cadencia final concluye en *re*. La cuerda de composición es *la*. Modo I.

¹ Texto consultado en el L. U., Solesmes, 1961, p. 1529.

Salvete flores martirum

Himno



L. C. 9, ff. 77r-77v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Sal-ve - te flo - res mar - ty - rum*[†]quos lu - cis ip - so
in li - *** - mi - ne Chri - sti in se - cu - tor
sus - tu - lit ceu tur - bo* nas - cen - tes ro - sas.

Vos prima Christi victima
grex inmolatorum tener
aram sub ipsam simplices
palma et coronis luditis.

Iesu tibi sit gloria
qui natus es de virgine
cum Patre et almo Spiritu
in sempiterna saecula.

Amen.

*La plica de la ligadura es muy tenue, se ha interpretado como *BB* en lugar de *BL*.

**En el Libro Coral aparece "martirum".

***Las ligaduras de expresión aparecen en el Libro Coral.

Salvete flores martirum, L. C. 9, ff. 77r-77v, Capilla Real de Granada.

Himns.

Referencia texto: el autor es Prudencio (†413). Este himno, en que se dice que el autor alcanza su cumbre lírica, está dedicado a los Santos Inocentes. Forma parte de su obra *Chatemerinón liber* (libro de los cantos cotidianos)¹.

El himno presenta música en su primera estrofa. Consta de dos estrofas y doxología. Está en clave de *fa* en tercera. Presenta puntillos, *mínimas*, ligaduras binarias. Ordena las notas para aclarar visualmente a qué sílaba les corresponde: hay ligaduras de expresión con este fin o vemos por ejemplo las *semibrevis* que corresponden a *rosas* más juntas.

Encontramos cuatro entidades melódico-rítmicas: *Salvete flores martyrum- quos lucis ipso in limine- Christi in sector sustulit ceu- turbo nascentes rosas*. Las divisiones melódicas interrumpen el texto. El ritmo en este caso es difícil de encajar en un compás sin interrumpir alguna ligadura o la *brevis* con puntillo, no es muy regular.

La primera semicadencia es sobre *re*, la segunda semicadencia es sobre *la*, la tercera sobre *do*, que es habitual en las semicadencias del modo II. La cuerda de composición es *fa*. La nota final es *re*. El *ethos* de este modo, *secundus tristis*, coincide con el carácter del himno, dedicado a los Santos Inocentes.

¹ Col (del) J. J., *¿Latín hoy?*, Instituto Superior Juan XIII, Bahía Blanca: 1999, p. 76.

Salvete flores martyrum

Himno



L. C. 44, ff. 90r-91r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Sal-ve - te flo - res mar-ty - rum quos lu-cis ip-so in li - mi-
- ne Chri - sti in se-cu - tor sus - tu - lit ceu tur - bo nas - cen - tes ro - sas.

Vos prima Christi victima
grex immolatorum tener
aram ante ipsam simplices*
palma et coronis luditis.

Iesu tibi sit gloria
quem natus es de virgine
cum patrem almo spiritu
in saempiterna secula.
Amen.

*En el Libro Coral aparece "sub" en lugar de "ante".

Salvete flores martyrum, L. C. 44, ff. 90r-91r, Catedral de Granada

H̄y.

Referencia texto: el autor es Prudencio (†413). Este himno, en que se dice que el autor alcanza su cumbre lírica, está dedicado a los Santos Inocentes. Forma parte de su obra *Chatemerinón liber* (libro de los cantos cotidianos)¹²⁹⁴.

Melódicamente es muy similar a: *Quicumque Christum*, L. C. 121, ff. 59r-59v, (Catedral de Granada); *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Iam sol recedit*, L. C. 110, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *A solis ortus cardine*, L. C. 44, ff. 42r-42v, (Catedral de Granada); *Pater superni luminis*, L. C. 115, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, (Catedral de Granada); *Iesu decus angelicum*, L. C. 4, ff. 33v-34v (Catedral de Granada); *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v.

Remitimos al análisis del himno *Lux alma Iesu mentium*, L. C. 47, ff. 71r-71v, Catedral de Granada, salvo en el caso de *Pater superni luminis*, que sólo tiene en común la primera y la última entidad, por lo que cuenta con su propio análisis.

Hemos incluido también la transcripción de *Salvete flores martyrum* al ser un himno distinto.

En el *Intonarium Toletanum* vemos una melodía muy similar, la de *A solis ortus cardine*, ITHM: 005, IT15: 11, f. 3.

¹²⁹⁴ Col (del) J. J., *¿Latín hoy?*, Instituto Superior Juan XIII, Bahía Blanca: 1999, p. 76.

Sanctorum meritis

Himno



L. C. 57, ff. 1r-2r
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Sanc - to-rum me-ri-tis in - cli-ta gau-di-a pan-ga - mus so-ci-
i ges - ta - que for - ti - a glis - cens fert a - ni - mus
pro - me-re can - ti - bus vic - to-rum ge-nus op - ti-mum.

Hi sunt quos retinens mundus abhorruit
hunc fructu vacuum, floribus aridum
contempsero tui nominis asseclae
Iesu rex bone caelitem.**

Hi pro te furias, atque minas truces
calcarunt hominum, faevaue verbera
his cessit lacerans fortiter ungula
nec carpsit penetralia.

Caeduntur gladiis more bidentium
non murmur resonat, non querimonia
sed corde impavido mens bene conscia
conservat patientiam.

Quae vox, quae poterit lingua retexere
quae tu martyribus munera praeparas
rubri nam fluido sanguine fulgidis
cingunt tempora laureis.

Te summa o deitas, unaque poscimus***
ut culpas abigas, noxia subtrahas,
des pacem famulis, ut tibi gloriam
annorum in seriem canant.

Amen.

*La ligadura se ha interpretado como dos *semibreves* en lugar de *brevi longa*.

**En el Libro Coral aparece "celitus" en lugar de "caelitem".

***En el Libro Coral no aparece la vocal "o".

Sanctorum meritis, L. C. 57, ff. 1r- 2r, Catedral de Granada

AH 50, 204; RH 18607

Varios mártires. Vísperas¹²⁹⁵.

Referencia texto: Himno de autor desconocido, se atribuye a Rábano Mauro (†856). La datación es anterior al siglo XI. “Sus versos, como si el pintor hubiese agotado sus tonos más fuertes, esbozan la ley de proporción entre los sufrimiento y el premio de los Mártires”¹²⁹⁶. Este himno sobrevivió a la Reforma del Breviario Romano de Urbano VIII con algunas alteraciones¹²⁹⁷. Según J. Pérez¹²⁹⁸ el himno *O rerum domine*, atribuido a san Ginés, muestra una vinculación con el que nos ocupa.

Metro asclepiadeo b¹²⁹⁹.

Texto con música en la primera estrofa, hay un total de seis estrofas y *amén*. Clave de *do* en segunda, tercera y cuarta. Aparece el 2 como indicador rítmico. Hay ligaduras binarias. Los valores oscilan entre las *brevis* y *semibrevis* no de forma regular. Ámbito de octava.

Vemos las siguientes entidades melódico-rítmicas: *Sanctorum meritis ínclita gaudia- pangamus socii gesta que fortia- gliscens fert animus promere cantibus- victorum genus optium*. Estas divisiones coinciden con el texto.

La primera y la tercera entidad son iguales. La segunda entidad muestra un desarrollo más agudo. La última entidad conduce a la misma cadencia que presentan las entidades primera y tercera, sobre *sol*. El himno se desarrolla mediante grados conjuntos y saltos de tercera, salvo el salto de quinta de *sol* a *re*. (Normalmente el modo VII presta especial atención a la relación entre estas notas *sol*, *re*). La nota final es *sol*. La cuerda de composición es *do*. Modo VII.

La melodía y el ritmo que presenta este himno son muy parecidos a los del himno *Te Ioseph*, L. C. 32, ff. 7r-8r, Catedral de Granada, pudiendo considerar a este último como una evolución. También es similar a *Te Ioseph*, L. C. 46, ff. 52v-54r Catedral de Granada.

Es también similar al que encontramos en el *Intonarium Toletanum*: ITHM 075, IT15, f. 35¹³⁰⁰. Peñalosa empleó esta versión del himno en el *IT* para crear su versión

¹²⁹⁵ Arocena, F. M., 2013, p. 322.

¹²⁹⁶ *Ídem*.

¹²⁹⁷ Turner, B., *Five Spanish Liturgical Hymns complete with their mensural chants as set by Francisco de Peñalosa and Johannes Wreede/Juan de Urreda*, Series A: Spanish Church Music, N°90, Vanderbeek & Imrie Ltd, 1996, p. 2.

¹²⁹⁸ Pérez de Urbel, J., “Origen de los himnos mozárabes”, en *Bulletin Hispanique*, Vol. XXVIII, n°3, 1926, p. 224.

¹²⁹⁹ Arocena, F. M., 2013, p. 322.

¹³⁰⁰ Turner, B., 2008, p. 38.

polifónica del mismo himno conservada en la Catedral de Tarazona (ms. 2=3, f. XIX)¹³⁰¹.

¹³⁰¹ Turner, B., 1996, p. 2.

Sedibus coeli

Himno



L. C. 10, pp. 124-126

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Se - di - bus coe - li ni - ti - dis re - cep - tos di - ci - te a -
thle - tas ge - mi - nos, fi - de - les sla - vi - cae du - plex
co - lu - men, de - cus - que di - ci - te gen - tis.
Lu - ce, quae tem - plis su - pe ris re - ni - det, bul - ga - ros
com - plent, mo - ra - vos, bo - he - mos mox fe - ras
tur - mas nu - me - ro - sa Pe - tro ag - mi - na du - cunt.
Quae - que vos cla - mat ge - ne - ro - sa tel - lus ser - vet ae -
ter - nae fi - de - i ni - to - rem quae de - dit prin - ceps,
da - bit ip - sa sem - per Ro - ma sa - lu - tem.
Gen - tis hu - ma - nae sa - tor et re - demp - tor, qui bo - nus

SS. Cyrillii et Methodii Ee. Et Cc. In primo Vesp. Hymn.

Referencia texto: El himno es moderno, como a su vez lo es este Libro Coral. Los autores del himno son los Padres Leanetti y Salvati, en torno a 1880.

El formato de los pentagramas del himno es más reducido que el del resto de obras, como es habitual en este Libro Coral. Presenta clave de *do* en cuarta, muestra *si bemol* en la armadura y un 3 como indicador rítmico. Aparecen líneas del compás. La notación es muy clara. El ámbito es reducido, de sexta, pero es rítmicamente rico y vemos saltos de cuarta y quinta. El himno se articula mediante *brevis* y *semibrevis*, *puntillo*, *mínimas* (éstas probablemente se deben a la adecuación al texto). No hay ligaduras.

Consideramos las entidades melódico rítmicas: *Sedimus coeli nitidis receptos-dicite athletas geminos fideles- slavicae dúplex columens, decus-que dicite gentis.*

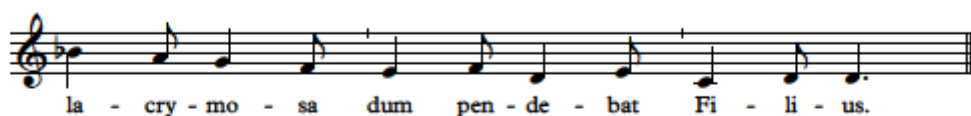
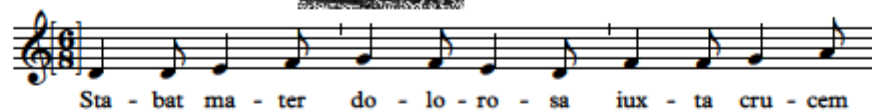
Las semicadencias concluyen en *la, sol, do*. Las cadencias que concluyen en *la* es habitual en el modo V. La cadencia final concluye en *fa*. La tercera entidad es casi igual a la primera, salvo en el hecho de que la tercera concluye en *do*. Vemos en varias ocasiones el *do* repetido al unísono, propio del modo V. La cuerda de composición es *do*. Modo V.

Stabat Mater dolorosa

Himno



L. C. 13, ff. 20r-20v
Catedral de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle



Cuius animam gementem
contristatam et dolentem
pertransiit gladius.

Pro peccatis suae gentis
Iesum vidit in tormentis
et flagelis subditum.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater unigeniti.

Vidit suum dulcem natum
morientem desolatum
dum emisit spiritum.

Quae maerebat et dolebat
et tremebat cum videbat
nati poenas incliti.

Eia mater fons amoris
me sentire vim doloris
fac ut tecum lugeam.

Qui est homo qui non fletet
matrem Christi si videret
in tanto supplicio.

Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum
ut sibi complaceam.

Amen.

Qui non posset contristari
piam matrem contemplari
dolentem cum Filio.

Stabat mater dolorosa, L. C. 13, ff. 20r-20v, Catedral de Granada

H.

AH 54,312; RH 19416

Fiesta de los Siete Dolores.

Referencia texto: Tradicionalmente se atribuye a Jacopone de Todi (Jacopone dei Benedetti, 1230/36-1306)¹. Su carácter emotivo y la ferviente compasión hacia el dolor de María inducen a atribuirlo a un poeta franciscano, como Buenaventura². No obstante, su autor es incierto. El texto está relacionado con *Laudismus snactae Crucis* de san Buenaventura (†1274).³

En nuestro Libro Coral la secuencia aparece convertida en himno. La liturgia lo emplea como himno y como secuencia, aunque en origen no fue ni lo uno ni lo otro. Era un “Pium dictamen” para la meditación privada. Sólo aparecerá en los libros litúrgicos a partir de finales del siglo XIII y principio del XIV⁴. Benedicto XIII la incluirá en el Misal en 1727, cuando determino que se celebrara en toda la Iglesia la Fiesta de los Siete Dolores⁵. Esta lamentación de la Virgen se inspira en *Io 19,26*. Aparece como facultativa en el Misal Romano, pero pareció adecuado incluirla entre los himnos de la Liturgia de las Horas, dividida en tres partes, pues es así como se presentaba para los himnos de la Virgen de los Dolores, que se festejaba el Viernes precedente al Domingo de Ramos. Estos son los primeros versos, que se refieren a la compasión de la Virgen al lado de la Cruz⁶.

Dímetro trocaico acataléctico (primer y segundo versos) y dímetro trocaico cataléctico (tercer verso), con estrofas en rima perfecta *aab, ccb*.

Presenta música en la primera estrofa. Contiene diez estrofas. Vemos la clave de *fa* en cuarta y en segunda. Como anotación rítmica hay un 3.

Encontramos las siguientes entidades melódicas: *Stabat mater dolorosa- iuxta crucem lacrimosa- dum pendebat Filius*. Las divisiones coinciden con la melodía.

Aparece el *si bemol* aunque la fuente no lo anote. Se compone el himno de la sucesión regular de *brevis* y *semibrevis*. Presenta austeridad melódica mediante grados conjuntos con saltos de tercera y un ámbito de sexta.

¹ Leclerq, H., 2004, p. 41.

² Anglés, H., “Marie dans le chant liturgique et dans la poésie lyrique chantée du moyen-âge”, en *Storia e Letteratura, raccolta di studi e testi*, 131, *Scripta Musicologica*, Tomo I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma: 1975, p. 327.

³ Arocena, F. M., 2013, p. 263.

⁴ Anglés, H., 1975, p. 327.

⁵ Leclerq, H., 2004, p. 41.

⁶ Arocena, F. M., 2013, p. 263.

Summae Deus Clementiae

Himno

L. C. 104, ff. 73v-74r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle



Sum - mae De-us cle - men - ti - ae sep - tem do - lo - ris vir -
gi - nis, pla - gas - que Ie - su Fi - li - i fac ri - te nos re - vol - ve - re.

Nobis salutem conferant
deiparae tot lacrymae
quibus lavare sufficis
totius orbis crimina.

Sit quinque Iesu vulnerum
amara contemplatio,
sint et dolores Virginis
aeterna cunctis gaudia.

Iesu, tibi sit gloria,
qui passus es pro servulis
cum Patre, cum Paraclito
in sempiterna secula.

Summae Deus Clementiae, L. C. 104, ff. 73v-74r, Catedral de Granada

Dominica tercera de septiembre. Fiesta de los Siete Dolores de la B. Virgen María.

Referencia texto: Felipe V solicitó a la Santa Sede esta fiesta, que considera que a los dolores del Hijo se debe añadir la memoria de los dolores de la Madre. Se propuso como modelo la Congregación de los Siervos de María, que celebraba los dolores de la Virgen, con la aprobación el 17 de septiembre de 1035 por parte de la Sagrada Congregación de Ritos. Clemente XII concedería a España esta fiesta el 20 del citado mes.

Arévalo presenta en su *Hymnodia* los himnos de los Oficios propios de la Orden de los Siervos de María, publicados en 1729 en Roma¹³⁰². Estos himnos son: *O quot undis lacrymaum* (vísperas), *Iam toto subitus vesper eat polo* (maitines) y *Summae Deus clementiae* (laudes). Cada uno cuenta con una doxología y presenta metro distinto, pero Arévalo los incluye bajo el mismo “título” y en cierta manera los considera un mismo himno¹³⁰³. Con ello, constaría de quince estrofas, cuatro de ellas *ad laudes*.

Dímetros yámbicos en estrofas de cuatro versos¹³⁰⁴.

Este himno es musicalmente similar a: *Ave Maris stella*, L. C. 29, ff. 48r-48v, (Capilla Real de Granada); *Ave Maris stella*, L. C. 28, ff. 4r-4v, (Capilla Real de Granada); *O gloriosa virginum*, L. C. 2, ff. 61r-61v, (Catedral de Granada); *O gloriosa virginum*, L. C. 28, ff. 26r-26v, (Capilla Real de Granada); *O gloriosa virginum*, L. C. 16, ff. 68r-68v, (Catedral de Granada); *O gloriosa virginum*, L. C. 40, ff. 75v-76r, (Catedral de Granada); *O gloriosa virginum*, L. C. 3, ff. 53r-53v, (Catedral de Granada); *O gloriosa virginum*, L. C. 83, ff. 39r-40r, (Catedral de Granada); *Quem terra, pontus*, L. C. 121, ff. 65v-65r, (Catedral de Granada).

Remitimos al análisis de *Ave Maris stella*, L. C. 29, ff. 48r-48v, (Capilla Real de Granada). Difiere de éste en que el que nos ocupa comienza con dos silencios de *semibrevis*, y en lo referido a la adaptación al texto.

¹³⁰² Gallego Moya, E., 2002, p. 547.

¹³⁰³ El texto del Libro Coral difiere de las fuentes AH 51, 30; RH 19636.

¹³⁰⁴ Gallego Moya, E., 2002, p. 548.

Summi parentis filio

Himno



L. C. 30, ff. 42r-43r
Catedral de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Sum-mi pa-ren-tis fi-li-o pa-tri fu-tu-ri sae-cu-
li pa-cis be-a-tae prin-ci-pi pro-ma-mus o-re can-ti-cum.

Qui vulneratus pectore
amoris ictum pertulit
amoris urgens ignibus***
ipsum qui amantem diligunt.****

Iesu doloris victima
quis te innocentem compulit
dura ut, apertum lancea
latus pateres vulnere?.

O fons amoris inclite!*****
o vena aquarum limpida!
o flamma adurens criminal
o cordis ardens charitas!.

In corde, Iesu, iugiter
reconde nos, ut uberi
dono fruamur gratiae
caelique tandem praemiis.*****

Semper parenti et filio
sit laus honor sit gloria.
Sancto simul paraclito
in saeculorum saecula.

Amen.

*En el Libro Coral aparecen las ligaduras de expresión.

**La *brevis* se ha interpretado como *longa*.

***En el Libro Coral no aparece la letra "g" en la palabra "urgens".

****En el Libro Coral aparece "ipsos" en lugar de "ipsum".

*****En el Libro Coral aparece "inclite".

*****En el Libro Coral aparece "coelique".

Summi parentis filio, L. C. 30, ff. 42r- 43r, Catedral de Granada

Ad Laudes h̄ynus.

Junio. Feria sexta después de la octava del Corpus del Santísimo Corazón de nuestro señor Jesucristo. Laudes¹³⁰⁵.

Referencia texto: Es anónimo. Data aproximadamente del siglo XV.

La primera estrofa va acompañada de música. Hay cinco estrofas y doxología. Clave de *do* en tercera. Vemos el *si bemol* en la armadura. Aparece un *mi bemol* ornamental. Contiene indicación de compás: C. Presenta *brevis* y *semibrevis* (la *longa* que finaliza el himno en nuestra transcripción es en el original una *brevis* que hemos interpretado como *longa*. También vemos ligaduras binarias. En el manuscrito aparecen las ligaduras de expresión.

Encontramos las siguientes entidades melódico rítmicas: *Summi parentis Filio-Patri futuri saeculi pacis beatae principi- promamus ore canticum*. Estas divisiones coinciden con el texto, no así con la división del compás. Es una estrofa musicalmente breve, en parte debido a la presencia de la sucesión de muchas *semibrevis* en la segunda entidad, la pieza es prácticamente silábica salvo por tres ligaduras binarias.

La nota final es *fa*. La cuerda de composición es *do*. La manera en que se desarrolla, mediante entidades breves, tal vez nos recuerde que el modo V solía contener muchos centones.

Con respecto a la transcripción, la nota *sol* en la palabra “*saeculi*” aparece en el original como *fa*. La hemos interpretado como *sol* dado que repite este mismo esquema melódico más adelante, en “*promamus o-*”.

La melodía es muy similar a la que encontramos al menos en dieciséis melodías de himnos de los Libros Corales conservados y catalogados en la BNE, aunque ninguno de ellos coincide con este himno. Un ejemplo es: *Gaude Mater ecclesiae*, MPCANT/3, nº de orden 022, ff. 19r-20r.

En cuanto a nuestro repertorio, es muy similar a: *Invicte martyr unicum*, L. C. 18, ff. 51r-51v, (Catedral de Granada); *Exultet orbis*, L. C. 25, ff. 3v-4r, (Catedral de Granada); *Iam plenus annis*, L. C. 119, ff. 5v-7r, (Catedral de Granada).

Presentamos la transcripción de todos ellos debido a la diferencia de texto y remitimos a este análisis.

¹³⁰⁵ Guindos, N. (de); *Versión parafrásica castellano prosaica con una de sus partes también en verso de todos los himnos*, Vda. E hijos de Mayal, Jaén: 1846, pp. 115; 325.

Superba tecta civium

Himno



L. C. 19, ff. 1v-5r
Catedral de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Su - per - ba tec - ta ci - vi - um, vul - gi co - ro - nas
mo - bi - lis, et de - tra - hen - tes cir - cu - los vi - ta - re fruc - te co - gi - tas.
O - ccul - ta e - re - mi pe - ne - tras, la - tes ca - ver - nis ab - di - tus mun
di ut no - cen - tis o - cu - los, ut ba - si - lis - ci fu - gi - as.
Te so - li - tu - do re - cre - at, tran - qui - lli - ta - tis so - ci - a, vi -
ta mun - da - nis ho - rri - da, cae* - les - ti - bus gra - tis - si - ma.
Mon - tis ca - cu - men ar - du - i per se - mi - tas dif - fi - ci - les as -
cen - dis ut per - ve - ni - as vir - tu - tis ad fa - sti - gi - um.
Glo - ri - a ti - bi Do - mi - ne, foe - cun - dae fruc - tus vir - gi - nis qui
lig - ni vi - tae fruc - ti - bus be - a - tus fruc - tum re - fi - cis. A - men.**

*En el Libro Coral aparece "coelestibus".

**A la última *brevís* se le ha añadido un puntillo.

Superba tecta civium, L. C. 19, ff. 1v-5r, Catedral de Granada

En el folio anterior (1r) aparece: *In festo/ sancti Fructi/ Confessoris/ et/ Ecclesiae/ Segoviensis/ Patroni./ Duplex./ Ad Vesps. Ana.*

Referencia texto: Arévalo¹³⁰⁶ aporta información acerca de la concesión de himnos propios, responsorios, antífonas y lecciones del segundo nocturno para la fiesta de s. Frutos por parte de la Sede Apostólica. El oficio fue aprobado en 1609. En 1729 Benedicto XIII concedió oficio doble para toda Hispania. Se recitaban los himnos: *Superba tecta civium* (vísperas); *Vt montis alti verticem* (maitines); *Iam plenus annis, proximus* (laudes). Arévalo los elige para su *Hymnodia*. Respeta el número de estrofas pero cada himno tenía una himnodia, Arévalo sólo mantiene la del himno para vísperas, con lo que hablaríamos de un solo himno.

Dímetros yámbicos en estrofas de cuatro versos¹³⁰⁷.

Clave de *fa* en segunda y tercera. No hay ligaduras. Presenta *brevis*, *semibrevis*, *mínimas*, y silencios de *semibrevis*. Presenta música en todas las estrofas y en la doxología. Hay un total de cuatro estrofas.

Encontramos las entidades melódico-rítmicas (dado que presenta prácticamente la misma melodía todas las estrofas, vamos a indicar sólo las divisiones de la primera): *Superba tecta civium- vulgi coronas mobilis- et detrahentes círculos- vitare fructe cogitas*. Las divisiones coinciden con el texto. Otorgan el carácter anacrúsico del comienzo.

La primera y la segunda entidad presentan la sucesión: *Sb-B-Sb-Sb-Sb-Sb-B-Sb-B*. Comienzan con el salto de entonación *mi-la*. La cuarta entidad comienza igual que las mencionadas pero cambia al preparar la cadencia. La tercera entidad es la única que contiene *mínimas*. En la última estrofa hay una variación al comienzo de la primera entidad. Vemos dos *mínimas* en *gloria*. Hemos adaptado el texto de manera que rompamos el unísono.

Las semicadencias concluyen en *la, mi, sol*. La cuerda de composición es *la*. La nota final *mi*. Modo IV.

Es muy similar al mismo himno, L. C. 118, ff. 10r-13r, Catedral de Granada. Remitimos al presente análisis dada la similitud.

¹³⁰⁶ Gallego Moya, E. ;(Arévalo), 2002, pp. 562-563.

¹³⁰⁷ *Ídem*.

Te deprecante corporum

Himno

L. C. 78, ff. 105r-106v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Te de - pre-can - te cor - po rum lu - ces re - ce - dit
im - pro - bi mor - bi fu - gan - tur pri - sti - na
re - de - unt sa - lu - tie mu - ne - ra.

Phrisi febrigue et ulcere
diram redactos ad necem
sacratas morti victimas
eius rapis e faucibus.

Te deprecante tumido
merces abactae flumine
fractae Dei potentia
sursum fluunt retrogradae.

Quum tanta possis sedibus
coeli locatus poscimus
responde votis supplicum
et invocatus subveni.

O una semper Trinitas
o trina semper unitas
a supplicante cantio
aeterna nobis praemia.

Amen.

Te deprecante corporum, L. C. 78, ff. 105r-106v, Catedral de Granada

S. Ioannis cantii. II Vesperis

Referencia texto: Este himno data aproximadamente del siglo XVIII. Podría formar parte del himno *Corpus domas ieiunnis*, que se interpreta en maitines¹³⁰⁸ y *Gentis polonae gloria* en vísperas¹³⁰⁹. Curiosamente, la melodía del himno que nos ocupa aparece en el himno *Gentis polonae gloria*, mismo Libro Coral, ff. 105r-106v.

No se conoce el autor.

Este himno es muy similar a: *Gentis polonae gloria*, L. C. 78, ff. 101r-101v, Catedral de Granada; *Iesu corona virginum*, L. C. 121, ff. 51v-52v, Catedral de Granada; *Te splendor et virtus Patris*, L. C. 103, ff. 41r-41v, Catedral de Granada; *Exultet orbis gaudiis*, L. C. 121, ff. 33v-25r, Catedral de Granada.

Remitimos al análisis de *Gentis polonae gloria*. Transcribimos los demás debido a la diferencia de texto. Difiere en algunos detalles, por ejemplo en el hecho de que en el himno que nos ocupa aparece el *punctum* con doble plica, que hemos obviado con el fin de unificar criterios. En este himno además vemos un caso que debatimos en el apartado teórico, la sucesión de *longas-semibrevis*, que hemos interpretado como *brevis-semibrevis*.

Este himno además es melódicamente similar en el *Intonararium Toletanum a Catherina mirabilis atque Deo*, ITHM 068, IT15: 187, f. 16v¹³¹⁰.

¹³⁰⁸ Cartallici e Sicca, *Nuova poetica cersione deglo inni, sequenze, cantici ed altre divote preci che s'usano nella Chiesa*, Padua: 840, pp. 65-66.

¹³⁰⁹ Ver: Guindos (de), N., 1846, pp. 264-267.

¹³¹⁰ Turner, B., 2011, p. 36.

Te gestientem

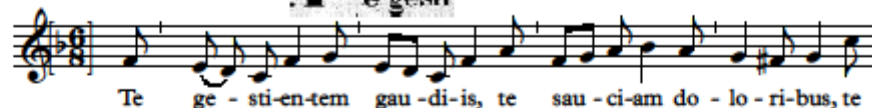
Himno



L. C. 10, pp. 167-168

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle



****Ave, redundans gaudio
dum concipis, dum visitas,
et edis, offers, invenis,
mater beata, filium.**

Ave, dolens et intimo
in corde agonem, verbera,
apinas crucemque filii
perpressa, princeps martyrum.

Ave, in triumphis filii,
in ignibus paracliti,
in regni honore et lumine
regina fulgens gloria.

Venite, gentes, carpite
ex his rosas mysteriis,
et pulchri amoris inclitae
matri coronas nectite.

Iesu, tibi sit gloria,
qui natus es de virgine,
cum Patre et almo Spiritu,
in sempiterna saecula.

Amen.

*A la última *brevis* se le ha añadido un puntillo.

**En el Libro Coral sólo aparece la letra que acompaña al pentagrama.

Te gestientem, L. C. 10, ff. 167-168, Catedral de Granada

In II Vesp. omn. ut in I. praet sequē. Hymn.

Nuestra Señora del Rosario.

Referencia texto: Algunos atribuyen este himno a Eustaquio Sirena (†1768), otros a Agustín Tomás Ricchini (†1779). Es una ovación a la Virgen en torno a los misterios del Rosario. En esta festividad se implora ayuda a María a través del Rosario o corona mariana, aludiendo a los misterios de Cristo con los que Ella estuvo vinculada: encarnación, pasión y resurrección. Dímetros yámbicos¹³¹¹.

Aparece música en la primera estrofa. Consta de cinco estrofas y la doxología típica de los himnos marianos. Clave de *fa* en tercera. Aparece un *si bemol* en la armadura y un *fa sostenido* como nota de paso o de adorno. Las vírgulas parecen señalar el compás, que en este caso daría comienzo en anacrusa. No vemos ligaduras, aparecen *brevis*, *semibrevis* y *mínimas*. El ámbito es de octava. La notación es muy clara, como ocurre en general en el Libro Coral 10 y en particular en la notación medida. Suele aparecer el repertorio en notación medida en un formato más reducido.

Encontramos cuatro entidades melódico-rítmicas: *Te gestientem gaudiis- te sauciam doloribus- te iugi amictam gloria- o virgo mater pangimus*. Estas divisiones coinciden con el texto, no así con las “divisiones del compás”, en el caso de que lo sean. Ello le confiere el carácter anacrúsico del inicio a toda la pieza.

La cadencia final concluye en *fa*. La cuerda de composición es *la*. Modo VI. La primera semicadencia es cerrada, la segunda semicadencia concluye en *sol*, lo que es poco frecuente en este modo, pero sí suele figurar como adorno del *fa*, en este caso la nota que le precede es *fa sostenido*. La tercera semicadencia descansa en *do grave*, habitual en este modo y más provisional que las de *re*. El *ethos* de este modo, *sextus devotus*, es apropiado con respecto al carácter del himno.

¹³¹¹ Arocena, F. M., 2013, pp. 277-278.

Te Ioseph

Himno



L. C. 9, ff. 51v-51r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Te Io-seph ce-le-brent ag-mi-na cae**-li-tum te cunc-ti re - so
nent chri - sti - a - dum cho - ri qui cla - rus me - ri -
tis iunc-tus es in - cli- tae** ca - sto foe**de - re vir - gi - ni.

Almo cum tumidam germine coniugem
admirans, dubio tangeris anxius,
afflatu superi flaminis angelus
conceptum puerum docet.

Tu natum Dominum stringis, ad exteras
Aegypti** profugum tu sequeris plagas;
amissum solymis quaeris et invenis,
miscens gaudia fletibus.

Electos reliquos mors pia consecrat
palmamque emeritos gloria suscipit
tu vivens, superis par, frueris Deo,
mira sorte beator.

Nobis, summa trias, parce precantibus;
da Ioseph meritis sidera scandere,
ut tandem liceat nos tibi perpetim
gratum promere canticum.

Amen.

*Las *brevís* y *longas* se han sustituido por *brevís* y *semibrevís*.

**En el Libro Coral aparecen las palabras: "celitum", "inclyte" y "federe".

***La ligadura *LL* se ha interpretado como *BB*.

Te Ioseph, L. C. 9, ff. 51r-51v, Capilla Real de Granada.

Himnus

RH 20120

Sponsi veatae Mariae virginis. Vesperas

Referencia texto: El carmelita Juan Blanch Mur (†1718) escribió los himnos para el Oficio de esta Solemnidad. Sólo fue aceptado este himno entre los que propuso, la Sagrada Congregación de Ritos prefirió escoger para los otros dos los compuestos por el Cardenal Jerónimo Casanate (†1700)¹.

Metro coriámbrico.

Clave de *do* en cuarta y de *do* en tercera. Hay melodía en la primera estrofa, en total son cinco estrofas.

Sólo una ligadura interrumpe la alternancia de *brevis* y *longas*. Vemos cierta austeridad melódica, la mayoría son grados conjuntos, algún salto de tercera y uno de cuarta. El ámbito es de octava.

Encontramos cuatro entidades melódico-rítmicas: *Te Ioseph celebrent agmina caelitum- te cuncti resonent christiadum chori qui cla-/rus meritis iunctus es inclitae casto foedere virgini*. La división melódica no siempre es acorde al texto, vemos por ejemplo que interrumpe la palabra *clarus*. Las divisiones otorgan el carácter anacrúsico del comienzo. La primera semicadencia y la tercera concluyen en *la*. La segunda semicadencia en *fa*.

El si es *bemol* aunque no aparezca en el manuscrito. La cuerda de composición es *do*. La nota final es *fa*. Modo V.

¹ Arocena, F. M., 2013, p. 196.

Te Ioseph

Himno



L.C. 16, ff. 22v-23r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Te Io-seph ce-le-brent a³- gmi-na coe - li-tum, cunc-ti re-so -nent chri

stia - dum cho - ri, qui cla - rus me - ri - tis, iunc -

tus es in - cly - tae ca - sto foe - de - re vir - gi - ni.

Almo cum tumidam germine coniugem
admirans dubio tangeris anxius
afflatu superi flaminis angelus
conceptum puerum docet.

Tu natum dominum stringis ad exteras
Aegypti profugum tu sequeris plagas
amissum solymis quaeris et invenis
miscens gaudia fletibus.

Electo reliquos mors pia consecrat
palmanque emeritos gloria suscipit
tu vivens superis par frueris Deo
mira sorte beatior.

Nobis summa trias parce precantibus
da Ioseph meritis sidera scandere
ut tandem liceat nos tibi perpetim
gratum promere canticum.

Amen.

*Te Ioseph*¹, L.C. 16, ff. 22v-23r, Capilla Real de Granada

Hys.

Sponsi beatae Mariae virginis. Solemnitas. Vesperas.

RH 20120

Referencia texto: El carmelita Juan Blanch Mur (†1718) escribió los himnos para el Oficio de esta Solemnidad. De los propuestos por él, sólo aceptaron el que nos ocupa. La Sagrada Congregación de Ritos para los otros dos eligió los compuestos por el Cardenal Jerónimo Casanate (†1700). Metro coriámbrico².

Presenta música en la primera estrofa. Consta de cinco estrofas. Clave de *Do* en tercera. El ámbito es de octava.

Vemos siete entidades melódico-rítmicas: *Te Ioseph celebrent- agmina coelitur- te cuncti resonent- christiandum chori- qui clarus meritis- iunctus es inclytæ- casto fuerere virgini.*

Las divisiones melódicas coinciden con el texto.

Aparecen *mínimas* y puntillo. Las tres *semibrevis* de *agmina* se han interpretado como *mínimas*. Las plicas de las *semibrevis* son muy tenues. Este himno presenta más texto de lo habitual. Además de las *mínimas*, las *brevis* y las *semibrevis* no están ordenadas mediante una sucesión regular. Con todo ello, el ritmo resultante es ágil. La nota final es *Sol*, la cadencia final es compuesta redundante. La cuerda de composición es *Re*. Modo VII.

¹ LU p. 355.

² Arocena, F. M., 2013, p. 196.

Te Ioseph

Himno



L. C. 32, ff. 7r-8r
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Te Ioseph ce-le-brent ag-mi-na cae-li-tum, te cunc-ti
re-so-nent chris-ti-an-dum cho-ri, qui cla-rus me-ri-tis
iunc-tus es in-cli-tae* ca-sto foe-de-re vir-gi-ni.

Almo cum tumidam germine coniungem
admirans, dubio tangeris anxius,
afflatu superi flaminis angelus
conceptum puerum docet.

Tu natum dominum stringis, ad exteras
Aegypti profugum tu sequeris plagas;
amissum solymis quaeris et invenis,
miscens gaudia fletibus.

Post mortem reliquos mors pia consecrat
palmamque emeritos gloria suspicit;
tu vivens, superis par, frueris Deo,
mira sorte beator.

Nobis, summa trias, parce precantibus;
da Ioseph meritis sidera scandere,
ut tandem liceat nos tibi perpetim
gratum promere canticum.

Amen.

Este himno es musicalmente muy similar al mismo himno: L. C. 46, ff. 52v-54r y a Sanctorum meritis, L. C. 57, ff. 1r-2r, Catedral de Granada.

*En el Libro Coral aparece "incliya".

Te Ioseph, L. C. 32, ff. 7r-8r, Catedral de Granada

H.

RH 20120

Sponsi veatae Mariae virginis. Vesperas

Referencia texto: El carmelita Juan Blanch Mur (†1718) escribió los himnos para el Oficio de esta Solemnidad. Sólo fue aceptado este himno entre los que propuso, la Sagrada Congregación de Ritos prefirió escoger para los otros dos los compuestos por el Cardenal Jerónimo Casanate (†1700)¹.

Metro coriámbrico.

Es muy similar al mismo himno, L. C. 46, f. 52v, 54r y *Sanctorum meritis*, L. C. 57, ff. 1r-2r, Catedral de Granada, remitimos al análisis de este último. Incluimos la transcripción del himno que nos ocupa dada la diferencia textual, omitimos la transcripción de *Te Ioseph* (L. C. 46) por tratarse del mismo texto y ser muy similar.

¹ Arocena, F. M., 2013, p. 196.

Te lucis ante terminum

Himno

L. C. 66, ff. 52v-53r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

The image shows a musical score for a hymn. It consists of two staves of music in a 3/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, rhythmic style. Below the first staff, the lyrics are: "Te lu - cis an - te ter - mi - num re - rum cre - a - tor po - sci". The second staff continues the melody, and below it, the lyrics are: "- mus ut pro - tu - a cle - men - ti - a sis prae sul et cu - sto - di - a." The music ends with a double bar line.

Te corda nostra somnient,
te per soporem sentiant,
tuanque semper gloriam
vicina luce concinant.

Vitam salubrem tribue,
nostrum calorem refice,
taetram noctis caliginem
tua collustret claritas.

Praesta, Pater omnipotens,
per Iesum Christum Dominum,
qui tecum in perpetuum
regnat cum Sancto Spiritu.

Amen.

Te lucis ante terminum, L. C. 66, ff. 52v-53r, Catedral de Granada

Hymnus

Completas

AH 51,42; RH 201138

Referencia texto: Este himno que data del siglo V o VI es de autor desconocido. Está vinculado con la costumbre monástica de realizar todas las obras bajo la luz del sol¹³¹². El oficio de Completas corresponde al momento final de la jornada, cuando se vislumbra la noche. La versión antigua de este himno se incluye en *La Divina Comedia de Dante*. La segunda estrofa de este himno se tomó de *Christe precamur*, citado por san Cesáreo de Arlés (s. VI) que lo recitaba alternándolo con *Christe qui splendor*. En nuestro Libro Coral la letra deriva de la revisión que tuvo lugar en 1632.

Dímetros yámbicos¹³¹³.

La primera estrofa presenta música. Consta el himno de cuatro estrofas y doxología. La melodía contiene *si bemol* aunque no queda plasmado en la fuente. Rítmicamente no es muy rica salvo por las cuatro *mínimas* seguidas que vemos en dos ocasiones, el resto de la obra transcurre a través de *semibrevis*. Hay ligaduras binarias.

Vemos las siguientes entidades melódico-rítmicas: *Te lucis ante terminum rerum creator poscimus- ut protua clementia- sis praesul et custodia*. Las divisiones no siempre coinciden con el texto. Las semicadencias concluyen en *sol*, *do* y *fa*. La cadencia final, simple por anticipación, concluye en *fa*. También son simples por anticipación la segunda y la tercera semicadencias. Vemos la nota *fa* repetida al unísono con frecuencia, hecho habitual en el modo VI, como también lo es el *do* grave como semicadencia. La cuerda de composición es *la*. Modo VI.

¹³¹² *Regula Benedicto* 41, 8, 9. (Ver: Arocena, F. M., 2013, p. 9).

¹³¹³ Arocena, F. M., 2013, p. 9.


Te lucis ante terminum

Himno

L. C. 121, ff. 11v-11r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle



Te lu - cis an - te ter - mi-num re - rum Cre - a - tor,
po - sci-mus ut pro tu - a cle - men - ti - a sis prae-sul et cu - sto - di - a.

Procul recedant somnia,
et noctium phantasmata,
hostemque nostrum comprime,
ne polluantur corpora.

Praesta, Pater piissime,
Patrique compar unice
cum Spiritu Paraclito
regnans per omne saeculum.

Amen.

Te lucis ante terminum, L. C. 121. Ff. 11v-11r, Catedral de Granada

Hymnus

Completas

AH 51,42; RH 201138

Referencia texto: Este himno que data del siglo V o VI es de autor desconocido. Está vinculado con la costumbre monástica de realizar todas las obras bajo la luz del sol¹. El oficio de Completas corresponde al momento final de la jornada, cuando se vislumbra la noche. La versión antigua de este himno se incluye en *La Divina Comedia de Dante*. La segunda estrofa de este himno se tomó de *Christe precamur*, citado por san Cesáreo de Arlés (s. VI) que lo recitaba alternándolo con *Christe qui splendor*. En nuestro Libro Coral la letra deriva de la revisión que tuvo lugar en 1632.

Dímetros yámbicos².

Presenta música en la primera de sus estrofas. Consta de dos estrofas y doxología.

Vemos cuatro entidades melódico rítmicas: *Te lucis ante terminum- rerum Creator poscimus- ut pro tua clementia sis praesul et custodia*. Las divisiones coinciden con el texto.

El himno se desarrolla mediante la sucesión *brevis-semibrevis*, salvo en la última palabra para preparar el final: “custodia”. El ámbito es de séptima. La primera entidad muestra todo el ámbito para en la segunda volver al *fa* en su semicadencia. La tercera entidad muestra mayor austeridad en cuanto a melodía para en la última entidad de nuevo emplear todo el ámbito, partiendo desde su nota más grave (*do*), ascender a su nota más aguda (*si bemol*) y descendiendo para concluir en *fa*. La primera semicadencia termina en *si bemol*, las demás en *fa*, que también es la nota final. La cuerda de composición es *la*. Modo VI.

¹ *Regula Benedicto* 41, 8, 9. (Ver: Arocena, F. M., 2013, p. 9).

² Arocena, F. M., 2013, p. 9.

Te lucis ante terminum

Himno

L. C. 121, ff. 73r-75v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle



Te lu - cis an - te ter - mi - num, re - rum cre - a - tor,
po - sci - mus ut pro tu - a cle - men ti - a sis prae sul et cu - sto - di - a.

Procul recedant somnia,
e noctium phantasmata,
hostemque nostrum comprime,
ne polluantur corpora.

Praesta, Pater piissime,
Patrique compar unice
cum Spiritu Paraclito
regnans per homne saeculum.

Amen.

Te lucis ante terminum, L. C. 121, ff. 73r-75v, Catedral de Granada

Hymnus

Completas

AH 51,42; RH 201138

Referencia texto: Este himno que data del siglo V o VI es de autor desconocido. Está vinculado con la costumbre monástica de realizar todas las obras bajo la luz del sol¹³¹⁴. El oficio de Completas corresponde al momento final de la jornada, cuando se vislumbra la noche. La versión antigua de este himno se incluye en *La Divina Comedia de Dante*. La segunda estrofa de este himno se tomó de *Christe precamur*, citado por san Cesáreo de Arlés (s. VI) que lo recitaba alternándolo con *Christe qui splendor*. En nuestro Libro Coral la letra deriva de la revisión que tuvo lugar en 1632.

Dímetros yámbicos¹³¹⁵.

Este himno es musicalmente muy similar a: *Iam lucis orto*, L. C. 5, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 35, ff. 1v-2r, (Catedral de Granada); *Nunc sancte*, L. C. 24, ff. 1v-2r, (Catedral de Granada).

Remitimos al análisis de *Iam lucis*, L. C. 5. Transcribimos el himno que nos ocupa dado que poseen distinto texto.

¹³¹⁴ *Regula Benedicto 41*, 8, 9. (Ver: Arocena, F. M., 2013, p. 9).

¹³¹⁵ Arocena, F. M., 2013, p. 9.

Te lucis ante terminum

Himno

L. C. 121, ff. 75r-77v

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Te lu - cis an - te ter - mi-num, re - rum cre - a - tor,
po - sci-mus, ut pro tu-a cle - men - ti - a sis prae-sul et cu - sto - di - a.

The image shows a musical score for a hymn. It consists of two staves of music in G major and 8/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, rhythmic style. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and ends with a double bar line.

Procul recedant somnia,
et noctium phantasmata;
hostemque nostrum comprime,
ne polluantur corpora.

Praesta, Pater piissime,
Patrique compar unice
cum Spiritu Paraclito
regnans per omne saeculum.
Amen.

Te lucis ante terminum, L. C. 121, ff. 75r-77v, Catedral de Granada

Hymnus

Completas

AH 51,42; RH 201138

Referencia texto: Este himno que data del siglo V o VI es de autor desconocido. Está vinculado con la costumbre monástica de realizar todas las obras bajo la luz del sol¹³¹⁶. El oficio de Completas corresponde al momento final de la jornada, cuando se vislumbra la noche. La versión antigua de este himno se incluye en *La Divina Comedia de Dante*. La segunda estrofa de este himno se tomó de *Christe precamur*, citado por san Cesáreo de Arlés (s. VI) que lo recitaba alternándolo con *Christe qui splendor*. En nuestro Libro Coral la letra deriva de la revisión que tuvo lugar en 1632.

Dímetros yámbicos¹³¹⁷.

Este himno es melódicamente muy similar a: *Iam sol recedit*, L. C. 15, ff. 1v-2r, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 21, ff. 4r-4v, (Catedral de Granada); mismo himno, L. C. 61, ff. 1r-1v, (Catedral de Granada). Tomamos el himno *Iam sol recedit*, (L. C. 21) como modelo y remitimos a su análisis. También presentamos la transcripción de *Te lucis* debido a la diferencia textual.

Presenta muchas similitudes con el himno *O beata trinitas*, ITHM 035, IT 15, f. 10¹³¹⁸.

¹³¹⁶ *Regula Benedicto 41*, 8, 9. (Ver: Arocena, F. M., 2013, p. 9).

¹³¹⁷ Arocena, F. M., 2013, p. 9.

¹³¹⁸ Turner, B., 2011, p. 29.

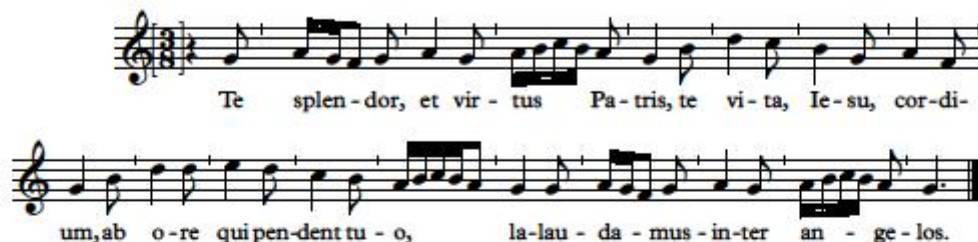
Te splendor et virtus Patris

Himno

L. C. 103, ff. 41v-4r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle



Te splen - dor, et vir - tus Pa - tris, te vi - ta, Ie - su, cor - di -
um, ab o - re qui pen - dent tu - o, la - lau - da - mus - in - ter an - ge - los.

Tibi mille densa millium
ducum corona militat;
sed explicat victor crucem
Michael salutis signifer.

Draconis hic dirum caput
in ima pellit tartara,
ducemque cun rebellibus
coelesti ab arce fulminat.

Contra ducem superbiae
sequamur hunc nos principem,
ut detur ex agni throno
nobis corona gloriae.

Patri simulque Filio,
tibi que sancte Spiritus,
sicut fuit, sit iugiter
saellum per omne gloria.

Amen.

El himno presenta en el Libro Coral música en el comienzo de la segunda estrofa, pero varía notablemente desde la palabra *millium* con valores muy largos aunque con la misma melodía, por lo que entendemos que hay que unificarla musicalmente con la primera estrofa. Es decir, musicalmente son iguales.

Te splendor et virtus Patris, L. C. 103, ff. 41v-41r, Catedral de Granada

H

Fiesta del Arcángel S. Rafael

Referencia texto: Este himno forma parte del Breviario Romano. Es fruto de la Reforma de Urbano VIII, basado en el himno *Tibi, Christe, splendor Patris*, atribuido a Rabanus Maurus. Los correctores sustituyeron el trímetro trocaico por dímetros yámbicos, cosa que Arévalo afirma no entender¹³¹⁹.

Las celebraciones litúrgicas que honran a Rafael son tardías y poco habituales, pero a partir del siglo XV tiene cabida esta fiesta en numerosos Oficios propios diocesanos. Esta fiesta se celebraba en el Oficio hispano con dos himnos: *Tibi, Christe, splendor Patris* (vísperas) y *Christe sanctorum decus angelorum* (laudes)¹³²⁰.

Este himno es muy similar a: *Gentis polonae gloria*, L. C. 78, ff. 101r-101v, (Catedral de Granada); *Te deprecante corporum*, L. C. 78, ff. 105r-106v, (Catedral de Granada); *Iesu corona virginum*, L. C. 121, ff. 51v-52v, (Catedral de Granada); *Exultet orbis gaudiis*, L. C. 121, ff. 33v-25r, (Catedral de Granada).

Remitimos al análisis de *Gentis polonae gloria*. Transcribimos los demás debido a la diferencia de texto.

Este himno es melódicamente similar en el *Intonarium Toletanum a Catherina mirabilis atque Deo*, ITHM 068, IT15: 187, f. 16v¹³²¹.

¹³¹⁹ Gallego Moya, E., 2002, p. 560.

¹³²⁰ *Ídem*.

¹³²¹ Turner, B., 2011, p. 36.

Telluris alme conditor

Himno



L. C. 6, ff. 67v-68r
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Tel - lu - ris al - me con - di - tor, mun - di so - lum qui
se - pa - rans, pul - sis a - quae mo - les - ti - is te - rram de - di - sti im - mo - bi - lem.

Ut germen aptum proferens,
fulvis decora floribus,
fecunda fructu sisteret,
pastumque gratum redderet.

Mentis perustae vulnera
mundae virore gratiae,**
ut facta fletu diluat
motusque pravos atterat.

Iussis tuis obtemperet:
nullis malis approximet:
bonis repleti gaudeat
et mortis ictum nesciat.

Praesta Pater piissime,
Patrique compar unice,
cum Spiritu Paraclito
regnans per mone saeculum.
Amen.

*A la última *brevís* se le ha añadido un puntillo.

**En el Libro Coral aparece "munda".

Telluris alme conditor, L. C. 6, ff. 67v-68r, Catedral de Granada

H.

I y III Martes. Vísperas

AH 51, 36; RH 20168

Himno de vísperas en la feria tercera (martes) *per annum*.

Referencia texto: Este himno es obra de un único autor, que hasta ahora nos es desconocido, aunque algunos especialistas lo atribuyen al Papa san Gregorio Magno (†604). Data del siglo VI o VII. Está relacionado con Génesis 1, 11-13, que evoca la separación del mar y la tierra que se dio en el tercer día de la creación¹. Antes de la reforma de Urbano VIII el himno era *Telluris ingens conditor*.

Dímetros yámbicos con frecuente asonancia².

Música en la primera estrofa, consta de tres estrofas y doxología. Clave de *fa* en tercera. Aparece el 3 como indicador del ritmo. Vemos dos silencios de *semibrevis* en el comienzo que hemos entendido anacrúsico.

Encontramos las entidades melódico-rítmicas: *Telluris alme conditor- mundi solum qui separans,- pulsus aquae molestiis- terram dedisti immobilem*. Estas divisiones coinciden con el texto. Los comienzos de cada entidad reviste el carácter anacrúsico del comienzo.

El himno está basado en la sucesión regular *brevis-semibrevis*, sólo interrumpida casi al final para encajar el texto. Presenciamos cierta austeridad melódica, la melodía se desarrolla mediante grados conjuntos y saltos de tercera.

La única cadencia cerrada es la final. La cuerda de composición es *fa. Modo II*.

Este himno es idéntico al mismo himno, L. C. 58, pp. 71r-71v. Melódicamente es muy similar a: *Immense caeli*, L. C. 6, ff. 41v-42r, Catedral de Granada; mismo himno, L. C. 58, ff. 44r-45r, Catedral de Granada. Transcribimos *Immense caeli* (L. C. 6 dada la diferencia textual y remitimos al análisis del himno que nos ocupa.

Con respecto al *Intonarium Toletanum*, la melodía es la que vemos en *Immense celi conditor*, ITHM 045, IT15: 74, f. 12.

¹ Arocena, F. M., 2013, p. 29.

² *Ídem*.

Tibi Christe

Himno



L. C. 10, p. 180
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Ti-bi Chri-ste splen-dor Pa - tris vi - ta, vir - tus*
cor - di - um: in con - spec - tu an - ge - lo - rum vo - tis, vo - ce, psa - lli - mus:
al - ter nan - tes con - cre - pan - do me - los da - mus vo - ci - bus.

**Collaudamus venerantes
inclitos archangelos,
sed praecipue primatem
caelestis exercitus,
Michaëlem in virtute
conterentem Satanam.

Quo custode procul pelle,
rex Christe piissime,
omne nefas inimici;
mundos corde et corpore
paradiso redde tuo
nos sola clementia.

Gloriam patri melodis
personemus vocibus,
gloriam Christo canamus,
gloriam paraclito,
qui Deus trinus et unus
exstat ante saecula.
Amen.

*En el Libro Coral aparece "Iesu" en lugar de "Virtus".

**En el Libro Coral sólo aparece la letra que acompaña al pentagrama.

Tibi Christe, L.C. 10, p. 180, Catedral de Granada

Hymnus

San Miguel, san Gabriel y san Rafael, arcángeles. Laudes.

AH 50, 207; RH 20455

Sólo aparece la primera estrofa, con música, no presenta el resto del himno.

Referencia texto: Este himno cuyo autor aún no se ha dilucidado fue atribuido erróneamente a Rábano Mauro (†856). Como advierte Elena Gallego Mora¹³²², Arévalo elige esta fiesta, que se celebraba en el Oficio propio hispano con los himnos: *Tibi Christe splendor Patris* (vísperas) y *Christe sanctorum decus Angelorum* (laudes) y muestra sólo el primero.

Es anterior al siglo X. Originalmente fue escrito en dímeters yámbicos con estrofas de cuatro versos, después fue modificado en la reforma urbaniana (s. XVII)¹³²³.

Tetrámetros trocaicos, divididos en versos de ocho y siete sílabas (trocaico alcmanio y trocaico euripideo), formando estrofas de seis versos¹³²⁴.

Clave de *fa* en tercera. Aparece un 2 como indicación de “compás”. Ámbito de séptima. No presenta ligaduras. Rítmicamente es rica, con *brevis*, *semibrevis*, *mínimas* y puntillo. Aparece *si bemol* en la armadura y *do sostenido* como alteración. El formato del pentagrama del himno es menor que el del resto del repertorio, como ocurre con los demás himnos de este Libro Coral. La notación es muy clara, posee separaciones de compás. Ámbito de séptima.

Encontramos las siguientes entidades melódico-rítmicas: *Tibi Christe splendor Patris vi-/ta virtus cordium in conspectu- angelorum votis, voce, psallimus- alternantes concrepando me-los damus vocibus*.

Dos semicadencias concluyen en *fa* y una en *la* (cadencia simple de redundancia elemental). Estas divisiones interrumpen el texto. Comienza el himno otorgando importancia al *la*, haciendo redundancia en él, y después recae en el *la*. La segunda entidad muestra preponderancia del *re* para dirigirse después al *la*. En la tercera entidad la importancia oscila entre las notas *fa* y *do*, y la retomará el *la*. La primera y la tercera entidad son iguales. La última entidad es igual al comienzo de la segunda, se podría decir que esta última entidad es más breve y se dirige a la fórmula cadencial que concluye en *re*. La nota final es *re*. La cuerda de composición es *la*. Modo I.

¹³²² Gallego Mora, E. (ed); Arévalo, F., 2002, p. 560.

¹³²³ Arocena, F. M., 2013, p. 269. Comenta E. Gallego Mora (*ídem*) Arévalo no comprendía que los correctores hubieran sustituido el trímetro trocaico por dímeters yámbicos y asignaron esta composición para la fiesta del arcángel s. Miguel. Guyet hizo una corrección que casi podría considerarse una composición nueva, mantuvo el metro y lo destinó a la fiesta de s. Miguel, como el Breviario romano. Todo ello llevaría a Arévalo a corregir el himno él mismo. Consideró que contenía numerosos errores métricos y algunos casos de *concursum vocalicum*.

¹³²⁴ Arévalo, F., 2002, p. 561.

Tristes erant apostoli

Himno



L. C. 29, ff. 69r-70r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Tri - stes e - rant a-po-sto - li de Chri - sti a-cer - bo
fu - ne - re quem mor - te cru - de - lis - si -
ma ser - - - vi ne - ca - rant im - pi - i.
Ser - mo - ne ve - rax an - ge - lus mu - li - e - ri - bus prae -
- di - xe - rat mox o - re Chri - stus Gau -
di - um gre - - - gi - fe - ret fi - de - li - um.

Ad anxios apostolos
currunt statim dum nuntiae
illae micantis obvia
Christi tenent vestigia.

Galileae ad alta montium
se conferunt apostoli
Iesusque voti compotes
almo beantur lumine.

Ut sis perenne mentibus
paschale Iesu gaudium
a morte dira criminum
vitae renatos libera.

Deo Patri sit gloria
et Filio qui a mortuis
surrexit ac Paraclito
in sempiterna saecula.

Amen.

* En la segunda estrofa nos hemos decantado por seguir el modelo rítmico de la primera, en función de ello, en las sílabas:
"rax" la ligadura *BL* se ha sustituido por *SS*; "rar" la *S* se ha sustituido por *B*.

Tristes erant apostoli, L.C. 29, ff. 69r-70r, Capilla Real de Granada

Hymnus

Commune Apostolorum et Evangelistarum tempore Paschali. Vesperas¹.

RH 20589

Referencia texto: Data aproximadamente del siglo V². Es de autor desconocido. Constituye la segunda parte del himno *Aurora lucis rutilat*³. Dímetros yámbicos.

Presenta música en las dos primeras estrofas. Consta de cinco estrofas y doxología. Clave de *Do* en cuarta y *Fa* en tercera. El ámbito es de séptima.

La mayor parte de la pieza se desarrolla en grados conjuntos, saltos de tercera y tan sólo un salto de cuarta con el que se inicia el himno y que se repite al comienzo: *sol-do*, notas modalmente importantes. La nota final es *Sol*. La cuerda de composición es *Do*. Modo VIII.

Ambas estrofas son melódicamente iguales, y rítmicamente también con alguna pequeña salvedad. En nuestra transcripción nos hemos decantado por seguir el modelo rítmico de la primera estrofa, como indicamos en la nota a pie de página de la transcripción.

Encontramos las siguientes entidades melódico-rítmicas: *Tristes erant apostoli- de Christi acerbo funere- quem norte crudelissima- servi necarant impii*. Las semicadencias son sobre *la*, *re* y *si*. Las divisiones coinciden con el texto. La primera y la tercera división otorgan carácter anacrúsico, no así la segunda división.

Las *vírgulas* no indican silencios, señalan el pulso generalmente, pero no aparecen de forma regular. Encontramos riqueza rítmica con valores que oscilan entre las *brevis*, *semibrevis* y *mínimas*, con más libertad que la que muestran las alternancias regulares.

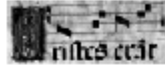
¹ AH 51, 89.

² *Ídem*.

³ Arocena, F. M., 2013, p. 143.

Tristes erant apostolis

Himno



L. C. 46, ff. 1v-2r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Tris - tes e - rant, a - po - sto - li de Chri - sti a - cer -
-bo fu - ne - re quem por - tem cru - de - li - ssi - ma ser -
vi ne - ca - rant im - pi - i.

Semone verax angelus
mulieribus praedixerat
mos ore Christus gaudium
gregi feret fidelium.

Ut fis perenne mentibus
paschale Iesu gaudium
a morte dira criminum
vitae renatos libera.

Ad anxios apostolos
currunt statim dum nuntiae
illae micantis obvia
Christi tenent vestigia.

Deo Patri sit gloria
et Filio, qui a mortuis
surrexit, ac Paraclyto
in sempiterna saecula.

Calileae ad alta montium
se conferunt apostoli
Iesu que votis compotes
almo beantur lumine.

Amen.

* Hemos reducido las *brevés* a *semibrevés*.

Tristes erant apostoli, L. C. 46, ff. 1v-2r, Catedral de Granada

Ad vesp. et Matut. Hym.

Philippi et Iacobi, apostolorum.

RH 20589

Referencia texto: Data aproximadamente del siglo V¹³²⁵. Es de autor desconocido. Constituye la segunda parte del himno *Aurora lucis rutilat*¹³²⁶. Dímetros yámbicos.

Presenta música en la primera estrofa. Consta de cinco estrofas y doxología. Claves de *do* en cuarta y *do* en tercera. Encontramos ligaduras binarias, *mínimas* y *punctum con dos plicas*. Pese a la presencia de *mínimas* el ritmo se basa fundamentalmente en la sucesión de *brevis*. El ámbito es reducido, de sexta.

Presenta cuatro entidades melódicas: *Tristes erant apostoli- de Christi acerbo funere- quem portem crudelissima- servi necarant impii*. Las divisiones melódicas coinciden con el texto. No hay simetría melódica entre los incisos. Las dos primeras semicadencias concluyen en *sol*, la tercera en *re* y la cadencia final en *sol*. La cuerda de composición es *do*. Modo VIII.

Es similar al mismo himno que vemos en uno de los cantorales de la Biblioteca Nacional de España (MPCANT/21, nº de orden 089, ff. 107v-111v). En e cantoral de la BNE aparecen *clivis* en lugar de ligaduras binarias. También coincide con la melodía del himno *Vexilla regis prudeunt*¹³²⁷.

En el *Intonarium Toletanum* la melodía es muy similar a: ITHM 020, IT15: 35, f. 6v¹³²⁸.

¹³²⁵ *Ídem*.

¹³²⁶ Arocena, F. M., 2013, p. 143.

¹³²⁷ MPCANT/21; MPCANT/24; MPCANT/73.

¹³²⁸ "The IT sources also set *Vexilla regis*; BC251 sets only *Tristes erant*". Turner, B., 2011, p. 24.

Ut queant laxis

Himno



L.C. 29, ff. 78r-78v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Ut que-ant la - xis re - so-na-re fi - bris mi - ra**
-ge - sto-rum fa - mu - li tu - o - rum sol - ve po - llu - ti la -
-bi - i re - a - - tum san - cte Io - a - nnes.

Nuntius caelo veniens supremo,
te patri magnum fore nasciturum,
nomen et vitae seriem gerendae
ordine promit.

Ille promissi dubius superni
perdidit promptae modulus loquela;
sed reformasti genitus peremptae
organa vocis.

Ventris obstruso positus cubili
senserat regem thalamo manentem;
hinc parens nati meritis uterque
abdita pandit.

Laudibus cives celebrant superni
te, Deus simplex pariterque trine;
suppilces ac nos veniam precamur:
parce redemptis.
Amen.

Muy similar al himno Antra deserti teneris, L.C. 27, ff. 80r-81r, Capilla Real de Granada.
*La *brevís* se ha interpretado como *semibrevís*.
**Las *semibrevís* se han interpretado como *mínimas*.
***La *plica* es muy tenue.

Ut queant laxis, L.C. 29, ff. 78r-78v, Capilla Real de Granada

Hys

In nativitate S. Ioannis Baptistae. Sollemnitatis. Vesperas.

RH 21039

Referencia texto: Este himno se atribuye a Pablo Diácono (†799), fue muy respetado en la reforma de Urbano VIII. Estrofa sáfica¹.

La música acompaña a la primera estrofa. La primera palabra de la segunda estrofa también posee música, coincide musicalmente con el incipit de la primera. Consta el himno de cinco estrofas. Clave de *Fa* en tercera y *Do* en cuarta (esta última aparece en el pentagrama donde el ámbito es más amplio). Encontramos *minimas* y puntillo.

En este caso la división de entidades melódico-rítmicas es algo diferente con respecto a las que hemos visto en nuestro repertorio. Podríamos dividirlo en dos entidades atendiendo más a la melodía que al ritmo. Podemos considerar *Ut queant* como una introducción, tras la que encontramos las dos entidades: *resonare fibris mira gestorum famuli tuorum- solve polluti labii reatum sancte Ioannes*. Las dos entidades dan comienzo con la fórmula de entonación *re-la*. Ambas entidades están separadas mediante cadencia sobre *re*. La nota final también es *re*. La cuerda de composición es *Fa*. Modo I.

Resulta muy similar al himno *Antra deserti teneris*, L.C. 27, ff. 80r-81r, Capilla Real de Granada. Es muy similar al mismo himno que encontramos en el *Intonarium Toletanum* IHTM 047; IT15: 92, f. 13v².

¹ Arocena, F. M., 2013, p. 218.

² IT 64, 93:22. (Turner, B., 2011, pp. 31, 48).

Veni creator spiritus

Himno



L.C. 7, ff. 78v-79r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Ve - ni cre - a - tor spi - ri - tus men - tes tu - o - rūm vi - si - ta
im ple su - per - na gra - ti - a quae tu cre - a - sti pec - to - ra.

Qui diceris Paraclitus
altissimi donum
fons, vivus, ignis,
charitas et spiritalis unctio.

Tu septiformis munere,
digitus paterne dextere,
tu rite promissum Patris
sermone ditans guttura.

Accende lumen sensibus,
infunde amorem cordibus,
infirma nostri corporis,
virtute firmans perpeti.

Hostem repellas longius
pacemque dones protinus;
ductore sic te previo
vitemus omne noxium.

Per te sciamus da Patrem
noscamus atque Filium,
te utriusque Spiritum
credamus omni tempore.

Amen.

*La *brevé* y la ligadura binaria han sido interpretadas como un tresillo.

**La ligadura *LL* se ha interpretado como *SS*.

***Las dos *brevés* han sido interpretadas como *semibrevés*.

Veni creator Spiritus, L. C. 7, ff. 78v-79r, Capilla Real de Granada

In festo penthecostes. Ad vespas hys

Pentecostés y tiempo de Pascua después de la Ascensión. I y II Vísperas.

AH 50, 193; RH 21204

Referencia texto: Se atribuye a Rábano Mauro (†856). Se emplea en otras festividades litúrgicas además de en la Solemnidad de Pentecostés. F. M. Arocena explica el paralelismo que existe entre las atribuciones del Espíritu Santo y las de la Virgen, hecho que puede apreciarse comparando *Veni creator* con *Ave Maris Stella*¹³²⁹.

Dímetros yámbicos.

Esquema métrico con alguna inexactitud¹³³⁰.

Este himno presenta música en su primera estrofa. Consta de seis estrofas y doxología. La clave es de *do* en tercera, presenta *brevis*, *semibrevis* y *mínimas*, ligaduras binarias.

Encontramos las entidades melódico rítmicas: *Veni creator Spiritus- mentes tuorum visita- imple superna gratia- quae creasti pectora*. Las divisiones coinciden con el texto.

El ámbito es de séptima. Las semicadencias concluyen en *do* y *re*. La semicadencia sobre *re* es importante en el modo VIII. Salvo el inicio del himno y la última entidad, oscila en torno al *do* agudo. El *do* es la cuerda de composición. La nota final es *sol*. Modo VIII.

La primera entidad es melódicamente igual a la que vemos en el Liber Hymnarius¹³³¹, en el que este himno también es del modo VIII.

También es similar al mismo himno que vemos en el *Intonararium Toletanum*, ITHM 030, IT 15: 53, f. 9¹³³².

¹³²⁹ Arocena, F. M., 2013, p. 159.

¹³³⁰ *Ídem*.

¹³³¹ LH p. 90

¹³³² Turner, B., 2011, p. 26.

Verbum supernum prodiens

Himno

L. C. 102, ff. 5r-6v

Catedral de Granada

Trancripción: S. D. García de la Calle



Ver-bum su - per-num pro-di-ens e Pa-tris ae - ter - ni si -
nu qui na-tus or - bi sub ve-nis la-ben-te cur - su tem-po-ris.

Illumina nunc pectora
tuoque amore concrema;
audita per praeconia
sint pulsa tandem lubrica.

Iudexque cum post aderis
rimari facta pectoris,
reddens vicem pro abditis
iustique regnum pro bonis.

Non demum artemur malis
pro qualitate criminis,
sed cum beatis compotes
simus perennes caelites.

Sit, Christe, rex piissime,
tibi Patrique gloria
cum Spiritu Paraclito,
in sempiterna saecula.

Amen.

Verbum supernum, L. C. 102, ff. 5r-6v, Catedral de Granada

H̄ys

Santísimo Cuerpo y Sangre de Cristo. Laudes

AH 50,588; RH 21398

Referencia texto: Este himno se atribuye a Tomás de Aquino (†1274). Versa sobre la transformación del Cuerpo de Cristo en Hostia para abrirnos el camino hacia el Paraíso.

Dímetros yámbicos con rima bisilábica alternada ab ab¹³³³.

El texto responde a la reforma de Urbano VIII.

La música acompaña al texto en la primera estrofa. Encontramos *brevis*, *semibrevis*, *mínimas* y una ligadura binaria. Consta el himno de cuatro estrofas y doxología. Vemos las siguientes entidades melódico rítmicas: *Verbum supernum prodiens e Patris ae-terni sinu qui natus orbi subvenís la-bente cursu temporis*. Las divisiones no coinciden con el texto.

La casi totalidad de la última entidad: *-bente cursu temporis* coincide melódicamente con parte de la primera: *supernum prodiens e*.

Resulta un tanto austera, con un ámbito no muy amplio, de séptima, y grados conjuntos con algún salto de tercera.

En cuanto al modo resulta algo desconcertante. La nota final es *sol*. Coincide melódicamente con el mismo himno en el *Intonarium Toletanum*: ITHM 002 It 15: 2, f. 2. En este caso también concluye en *la*. Sin embargo, esta misma melodía también aparece en el himno *En clara vox*, L. C. 14, ff. 15r-15v, Catedral de Granada, salvo en la nota final, que en este caso es *sol*, con lo que estaríamos en el modo VII u VIII.

¹³³³ Arocena, F. M., 2013, p. 176.

Vexilla regis prodeunt

Himno



L. C. 7, f. 73v

Capilla Real de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Ve-xil - la re - gis pro - de - unt ful-get
cru - cis my - ste - ri - um, qua vi - ta mor - tem
per - tu - lit, et mor - te - vi - tam pro - tu - lit*.

Quae vulnerata lanceae
mucrone dirō criminum
ut nos lavarret sordibus
manavit unda et sanguine.

O crux, ave, spes unica,
hoc passionis tempore
piis adauge gratiam
reisque dele crimina.

Impleta sunt quae concinit
David fideli carmine
dicendo nationibus
regnavit a ligno Deus.

Te, fons salutis, Trinitas,
collaudet omnis Spiritus;
quibus crucis victoriam
largiris, adde praemium.

Arbor decora et fulgida
ornata regis purpura
electa digno stipite
tam sancta membra tangere.

Amen.

*El calderón aparece en el manuscrito.

Vexilla regis prodeunt, L. C. 7, f. 73v, Capilla Real de Granada

Dominica in Passione ad Vesperas. Hys.

Vel ad libitum, secundum veterem editionem vaticana¹³³⁴.

RH 21481

Referencia texto: Es de origen procesional. Compuesto por Venancio Fortunato (†600). Esta composición hace referencia al recibimiento de la Cruz en Poitiers. Este himno glorifica al Crucificado. También se canta en las vísperas de la Exaltación de la Santa Cruz, aunque con el verso 22 algo modificado. Existe otro himno que presenta el mismo primer verso, se encuentra en los manuscritos de las abadías cistercienses del siglo XVI¹³³⁵. Dímetros yámbicos con asonancia.

La primera estrofa aparece con música. Hay siete estrofas. Clave de *fa* en tercera. El ámbito es de octava.

Podemos ver dos entidades melódicas: la primera abarca hasta *mysterium*. Concluye esta primera entidad en *la* con semicadencia simple mediante redundancia elemental.

El carácter rítmico es más propio de un canto recitativo. Las ligaduras señalan las notas que forman parte de una misma sílaba. En un recitativo podríamos darle valor ligero.

Con respecto al empleo de *blancas*, aparece en varias ocasiones¹³³⁶. La vemos al comienzo del himno y en la parte intermedia. Sobre todo al comienzo de la pieza puede servir funcionalmente para sostener la entonación correcta de los cantores, como explica Lorenzo Pongiluppi¹³³⁷. La segunda entidad presenta mayor ligereza rítmica y es de ámbito más reducido que la primera, más grave. No emplea la *blanca* para concluir, pero sí un calderón, elemento que ya se empleaba en el canto recitativo¹³³⁸.

La cuerda de composición es *la*. La nota final es *re*. Modo I.

Es muy similar en el *Intonarium Toletanum* ITMH 012, IT15:15, f. 4v, si bien en esta fuente emplea la versión de este himno según *A I Vesperis dominicae in Palmis de Passione Domini usque ad Nonam V Hebdomadae sanctae inclusive*¹³³⁹.

¹³³⁴ AH 50, 74.

¹³³⁵ Arocena, F. M., 2013, p. 129.

¹³³⁶ Como explicamos con anterioridad, nuestras transcripciones solemos optar por interpretar la *longa* equivalente a dos *brevis*. Recordemos que autores como Pietro Cerone en su *Regole più necessarie per l'introduzione del canto fermo* (1609) distingue la *dupla*, *longa*, *brevis* y *semibrevis* (Cap. IV, p. 11.) explicaba que la *brevis* vale un tiempo, la *dupla* equivale a dos *brevis* y la *longa* a una *brevis* y medio.

¹³³⁷ Pongiluppi, L., 2005, pp. 129-130.

¹³³⁸ Torelli, D., 2005, pp. 448-450.

¹³³⁹ LH, pp. 58-60.

Virginis laudes canimus

Himno



L. C. 28, ff. 39r-39v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Vir - gi-nis lau-des ca-ni-mus pu - di - cae mil - le-quaer - tis
re-di-mi-ta fron-tem du-pli-ces pal-mas me-ru-it re - fe-rre san-gui-ne par-tas.

Texta festina egreditur paterna
nec timet noctem, pavet aut tenebras
praevia sed luce aperit rubeta
coelis ordo.

Intrat et sassu emeritam veloci
iudicis durum stetit ad tribunal
arguens caecas venerare gentes
numina vana.

Dulcibus verbis, studiisque tentat
praetor emollire animum puellae
offerat saltem pia thura divis
Caesari placens.

Illa fallaces renuit loquelas
nulla promissa alliciunt, iniquis
pernegat sensus, velut alta rupes
fluctibus obstat.

Sit decus Patri, genitaeque proli,
et tibi compar utriusque virtus,
Spiritus semper, Deus unus, omnis
temporis aevo.
Amen.

* La ligadura de expresión aparece en el manuscrito.

Virginis laudes canimus, L.C. 28, ff. 39r-39v, Capilla Real de Granada

Hymnus.

Fiesta de Santa Eulalia de Mérida. Virgen y Mártir, Patrona de la diócesis de Oviedo¹³⁴⁰.

Referencia texto: Es el segundo himno que presenta Arévalo para la fiesta de Santa Eulalia, el primero (*Summis Eulaliam tollite laudibus*). Lo toma del Oficio propio hispano, fue aprobado en la Iglesia de Oviedo en el siglo XVII junto con las demás partes de Oficio y se extendió después a las Iglesias de España. Arévalo explicó que le parecía un himno “defectuoso”. Tal vez esta composición incorrecta le supuso una oportunidad de exponer sus teorías y ser un referente. Hace correcciones que atañen a 42 versos de los 64 que consta la composición. Los arreglos se hicieron en función de la adecuación al canto, la rectificación de la prosodia incorrecta o correcciones del latín. Comenta Elena Gallego Moya¹³⁴¹ que algunos arreglos no están del todo justificados.

Estrofas sáficas.

Clave de *fa* en tercera y *fa* en segunda. Aparece la melodía en la primera estrofa. Hay seis estrofas.

Encontramos siete entidades melódico-rítmicas: *Virginis laudes- canimus pudicae- millequae fertis- redimita frontem- duplices palmas- meruit referre- sanguine partas*. Las divisiones coinciden con el texto. Las entidades *Virginis laudes- canimus pudicae* son iguales a las entidades *duplices palmas- meruit referre*. Vemos pues que el primer verso y el tercero tienen la misma melodía, que comienza y acaba en *la*. El segundo verso es más agudo, comienza en *do* y concluye en *la*.

El ritmo es ágil. La ligadura de expresión en la sílaba *fertis* aparece en el manuscrito. El ámbito es de séptima. La nota final es *re*. La cuerda de composición es *la*. Modo I.

Este himno presenta similitudes con *Virginis proles*, L. C. 29, ff. 36r-37v, también de la Capilla Real de Granada. Sin embargo este último es más complejo en cuanto a la división de las entidades melódico-rítmicas.

Es muy similar también al himno *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, Catedral de Granada; *Virginis laudes canimus*, L. C. 37, ff. 86v-87v, Catedral de Granada; *Sacra victorum monumenta fratrum*, L. C. 45, ff. 35v-36v, Catedral de Granada; *Lampades postremo virgini ligatae*, L. C. 37, ff. 115v-117r, Catedral de Granada.

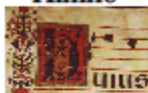
Entre estas melodías podríamos establecer *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, Catedral de Granada, como modelo. *Sacra victorum monumenta fratrum* como “melodía A” y *Lampades postremo virgini ligatae* como “melodía B”.

¹³⁴⁰ Arévalo, F., 2002, pp. 456-457.

¹³⁴¹ *Ídem*, pp. 461-462.

Virginis proles

Himno



L. C. 29, ff. 36r-37r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Musical score for the hymn "Virginis proles". The score is written in a single system with six staves of music. The lyrics are written below the notes. The music is in a 3/4 time signature and features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (marked with double asterisks **) and triplets (marked with a '3') throughout the piece.

Hu-ius ob - ten - tu De - us*al - me no stris par - ce iam cul - pis
vi - ti - a re - mit - tens quo ti - bi pu - ro
re - so - ne - mus al - mum pec - to - ris hym - nus.
Glo - ri - a Pa - tri Ge - ni - to - que pro - li et ti - bi com - par
u - tri - u - sque sem - per Spi - ri - tus al - me *De - us u - nus
om - ni tem - po - re se - cli. A - men.

En el Libro Coral no aparece la primera parte del himno.

*En el Libro Coral aparece "des".

**En el Libro Coral no aparecen como tresillos.

Virginis proles, L. C. 29, ff. 36r-37r, Capilla Real de Granada.

RH 21703¹³⁴²

Referencia texto: De autor desconocido. Data del siglo IX según el LH, Arocena¹³⁴³ menciona que es anterior al s. IX. El himno hace alusión en primer lugar a santa María como Virgen Reina de los Mártires, y después expone su “fragilidad femenina” pero también la fortaleza que le confiere ser mártir. Con ello se conjugan los temas épicos y líricos¹³⁴⁴.

Estrofa sáfica.

Tan sólo aparecen dos estrofas con música, no presenta texto sin música. Vemos clave de *fa* en tercera y *do* en cuarta. El himno consta de cuatro estrofas, sin embargo en el manuscrito sólo vemos la cuarta estrofa y la doxología. En principio no parece que se haya extraviado ningún fragmento de la fuente. Según la numeración no falta ningún folio, si bien el f. 35v sólo contiene dos pentagramas y no hay texto sin música, con lo que queda espacio vacío. Pero es demasiado pequeño para pensar que ahí se pretendiera escribir las estrofas que faltan del himno. Además, la inicial *Huius* está muy decorada, como si diera comienzo con ella. En la *Tabula* leemos: *Ana. que parece h̄yno, que dice Obtebtur (sic)*.

Ambas estrofas son muy similares.

Las dos primeras entidades melódico-rítmicas son más claras: *Huius obtentu Deus alme nostris par-ce iam culpis vitia remittens- quo tibi puro resonemus alnum- pectoris hymnus*. Las divisiones de las entidades no coinciden con el texto, la primera incluso interrumpe la palabra *parce*. La última entidad parece que debiera terminar en *la*, al igual que las anteriores, pero no repite esta nota como en los casos anteriores y además coincide con una ligadura. Con ello concluye en *fa*, algo habitual en las semicadencias del modo I.

La cuerda de composición es *la*. La nota final es *re*.

Los tresillos no aparecen como tales en el manuscrito, si bien gráficamente vemos las tres *semibrevis* dibujadas más juntas que las demás. Tal vez habría que hacer un pequeño énfasis en la primera *semibrevis* del “tresillo” y en la primera *semibrevis* tras éste, pues sigue formando parte de la misma sílaba. De esta manera queda claro el pulso.

Este himno presenta similitudes con *Virginis laudes canimus*, L. C. 28, ff. 39r-39v también de la Capilla Real de Granada. Sin embargo este último es más claro en cuanto

¹³⁴² También podemos localizar el texto en: PsT: 146v; BrT: 281v; AH51: 121. (Ver: Turner, B., 2011, p. 49). Según Arocena (2013, p. 330) y Chevalier: AH51: 137.

¹³⁴³ Arocena, 2013, p. 329.

¹³⁴⁴ *Ídem*.

a la división de las entidades melódico-rítmicas y podríamos decir que se adapta mejor a la notación mensural.

También presenta similitudes melódicas con el himno *Iste confessor domini*, en el Intonarium Toletanum (ITHM 081, IT15: 271, f. 38)¹³⁴⁵.

¹³⁴⁵ Turner, B., 2011, p. 39.

Virginis proles

Himno



L. C. 18, ff. 3r-4r
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Vir - gi - nis pro - es o - pi - fex que ma - tris vir - go quem ge - ssit
pe - pe - rit - que vir - go vir - gi - nis par - tos
ca - ni - mus de - co - ra mor - te tri - um - phos.

Haec enim palmae duplicis beata
sorte, dum gestit fragilem domare
corporis fexum, domuit cruentum
caede tyrannum.

Unde nec mortem nec amica mortis
mille poenarum genera expavescens,
sanguine effulo meruit ferenum
scandere coelum.

Hujus oratu, Deus alme, nobis
debitas poenas scelerum remitte,
ut tibi puro resonemus alnum
pectore carmen.

Sit decus patri genitaeque proli
et tibi, compar utriusque virtus
spiritus semper, Deus unus, omni
temporis aevo.

Amen.

*La melodía es muy parecida a la de los himnos "Virginis laudes canimus", L. C. 37, ff. 86v-87r; "Lampades postremo virgini ligatae", L. C. 37, ff. 115v-117r; "Sacra victorum monumenta fratrum", L. C. 45, ff. 35v-36v.

Virginis proles, L. C. 18, ff. 3r-4r, Catedral de Granada

RH 21703¹³⁴⁶

Referencia texto: De autor desconocido. Data del siglo IX según el LH, Arocena¹³⁴⁷ menciona que es anterior al s. IX. El himno hace alusión en primer lugar a santa María como Virgen Reina de los Mártires, y después expone su “fragilidad femenina” pero también la fortaleza que le confiere ser mártir. Con ello se conjugan los temas épicos y líricos¹³⁴⁸.

Estrofa sáfica.

La música es muy similar a los siguientes himnos del repertorio que nos ocupa: el mismo himno, L. C. 29, ff. 36r-37r, Capilla Real de Granada; *Virginis laudes canimus*, L. C. 37, ff. 86v-87v, Catedral de Granada; *Virginis laudes canimus*, L. C. 37, ff. 86v-87v, Catedral de Granada; *Sacra victorum monumenta fratrum*, L. C. 45, ff. 35v-36v, Catedral de Granada; *Lampades postremo virgini ligatae*, L. C. 37, ff. 115v-117r, Catedral de Granada; *Iste confessor Domini*, L. C. 121, ff. 47v-47r, Catedral de Granada; *O nimis felix*, L. C. 47, ff. 6r-7v, Catedral de Granada; *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, Catedral de Granada; *Caelitum Ioseph*, L. C. 32, ff. 12v-13v, Catedral de Granada.

El mismo himno, en el L. C. 37 de la Capilla Real, presenta algunas diferencias, como las *semibrevis* que hemos considerado conveniente agrupar en un tresillo. Entre estas melodías podríamos establecer *Virginis proles*, L. C. 18, ff. 3r-4r, Catedral de Granada, como modelo. *Sacra victorum monumenta fratrum* como “melodía A” y *Lampades postremo virgini ligatae* como “melodía B”.

Remitimos al análisis de *Virginis proles*, L. C. 29, ff. 36r-37r, Capilla Real de Granada.

¹³⁴⁶ También podemos localizar el texto en: PsT: 146v; BrT: 281v; AH51: 121. (Ver: Turner, B., 2011, p. 49). Según Arocena (2013, p. 330) y Chevalier: AH51: 137.

¹³⁴⁷ Arocena, 2013, p. 329.

¹³⁴⁸ *Ídem*.

Virgo virginum

Himno



L. C. 13, ff. 71v-72r

Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Vir - go vir - gi - num prae - cla - ra, mi - hi iam non
sis a - ma - ra, fac me te - cum plan - ge - re.

*Fac ut portem Christi mortem,
passionis eius sortem,
et plagas recolare.

Fac me plagis vulnerari,
cruce hac inebriari,
ob amorem filii.

Inflammatum et accensum
per te, virgo, sum defensum
in die iudicii.

Fac me cruce custodiri,
morte Christi praemuniri,
conferri gratia.

Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur
paradisi gloria.
Amen.

*El Libro Coral presenta parte de la letra de "Stabat mater" en lugar de la del himno.

Virgo virginum, L. C. 13, ff. 71v-72r, Catedral de Granada

H'.

AH 54, 312; RH 19416

Nuestra Señora de los Dolores. Vísperas.

Referencia texto: Este himno está conformado por las últimas estrofas de *Stabat Mater*¹³⁴⁹. Son versos de carácter piadoso que “invitan a identificarse con la Pasión de Cristo, para participar después con la Virgen, en la Gloria del Paraíso¹³⁵⁰”.

Dímetro trocaico acataléctico (primer y segundo versos) y dímetro trocaico cataléctico (tercer verso)¹³⁵¹.

Melódicamente es igual al himno *Stabat Mater dolorosa*, L. C. 13, ff. 20r-20v, Catedral de Granada. Remitimos al análisis de este último. Es interesante comparar la adaptación del texto y el comprobar que ambos están escritos como himnos.

¹³⁴⁹ Ver con respecto al himno el análisis en nuestro trabajo de *Stabat Mater dolorosa*, L. C. 13, ff. 20r-20v, Catedral de Granada.

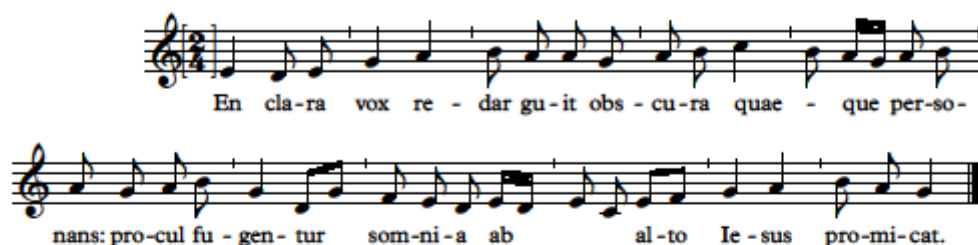
¹³⁵⁰ Arocena, F. M., 2013, p. 265.

¹³⁵¹ *Ídem*.

En clara vox

Himno

Libro Coral 114, ff. 15r- 15v
Catedral de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle



En cla-ra vox re - dar gu-it obs - cu-ra quae - que per-so-
nans: pro-cul fu - gen - tur som-ni-a ab al-to Ie - sus pro-mi-cat.

Mens iam resurgat torpida
non amplius iacens humi
sidus refulget iam novum
u tollat omne noxium.

En agnus ad nos mittitur
laxare gratis debitum
omnes simul cum lacrimis
precemur indulgentiam.

Ut cum secundo fulserit
metuque mundum cinxerit
non pro reatu puniat
sed nos pius tunc protegat.

Virtus honor laus gloria
Deo Patri cum Filio
sancto simul Paraclito
in seculorum saecula.

*El texto es deudor de la reforma de Urbano VIII

Vox clara, L. C. 114, ff. 15r-15v, Catedral de Granada

Hymnus

Adviento. Laudes

AH 51, 48; RH 22199

Referencia texto: Este himno es antiguo, anterior al siglo XI, de autor desconocido. Expresa la inminencia de la llegada de la estrella que anuncia la salvación y advierte que hay que prepararse también para la segunda llegada del Salvador.

Dímetros yámbicos con cierta asonancia¹.

Este himno es musicalmente muy similar a: *Verbum supernum...nec Patris*, L. C. 102, ff. 5r-6v, (Catedral de Granada) y al mismo himno, L. C. 104, ff. 2v-3r (Catedral de Granada). Remitimos al análisis de *Verbum* (L. C. 102). Transcribimos el himno que nos ocupa dada la diferencia de texto.

¹ Arocena, F. M., 2013, p. 93.

Capítulo 6: Transcripción de secuencias y tropos

| Catedral de Granada | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| Secuencia | Cantoral |
| Stabat mater. | Libro Coral 13, F20r, 4-15-3. |
| Veni sancte spiritus/ Et emitte. | Libro Coral 68, F IX.lir. 11/18. |
| Victime Paschali laudes. | Libro Coral 68, F. lxm.v. 11/18. |
| Victime Paschali laudes. | Libro Coral 63, F 6v. 2-16-2. |

| Capilla Real | |
|---------------------------------|-----------------------------|
| Secuencia | Cantoral |
| Lauda Sion salvatorem | Libro Coral 34, ff. 89v-93r |
| Lauda Sion salvatoris | Libro Coral 34, ff. 84v-86v |
| Stabat mater dolorosa | Libro Coral 32, ff. 81v-84r |
| Summe rex glorie | Libro Coral 17, ff. 5r-17r |
| Veni sancte spiritus/ et emitte | Libro Coral 20, ff. 63r-65v |
| Victime paschali laudes | Libro Coral 33, ff. 49v-51r |

| Capilla Real | |
|--------------------------------|------------------------------|
| Tropo | Cantoral |
| Ave Dei genitrix et immaculata | Libro Coral 17, ff. 83r-84r |
| Christe Deus decus | Libro Coral 17, ff. 24r-26r. |

| Capilla Real | |
|-------------------------------|------------------------------|
| Tropo | Cantoral |
| Christe patris genite | Libro Coral 17, ff. 22r-24r |
| Clangat cetus | Libro Coral 17, ff. 52v-54v. |
| Clanglat hodie vox nostra | Libro Coral 17, ff. 58r-59v |
| Conditor kyrie omnium | Libro Coral 17, ff. 26r-28r |
| Cunctipotens genitor Deus | Libro Coral 17, ff. 1v-3r |
| Divinum mysterium | Libro Coral 17, ff. 63r-66v |
| Iesu redemptor | Libro Coral 17, 20r-22r |
| Kyrie fons bonitatis | Libro Coral 17, ff. 10v-13r |
| Kyrie summe rex gloriae | Libro Coral 17, ff. 15r-17r |
| O pater inense | Libro Coral 17, f. 18r-19v |
| Osanna salvifica tuum plasma | Libro Coral 17, ff. 67v-69v |
| Ossanna salvifica orex | Libro Coral 17, ff. 55v-57r |
| Ossanna salvifica tuum plasma | Libro Coral 17, ff. 80v-82r |
| Plebs tibi mente pia | Libro Coral 17, ff. 61r-62r |
| Rector cosmi pie | Libro Coral 17, ff. 6r-7v |
| Rex magne domine | Libro Coral 17, ff. 13r-15r |
| Rex virginum amator Deus | Libro Coral 17, ff. 80v-82r |
| Spiritus et alme | Libro Coral 17, 32r-34v |
| Summae Deus qui cuncta creas | Libro Coral 17, ff. 3r-4v |
| Te laudant agmina iugiter | Libro Coral 17, 86r-88r |

Lauda Sion salvatorem

Secuencia



L.C. 34, ff. 89v-93r

Capilla Real de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Lau - da Si - on sal - va - to - rem, lau - da du - cem
et pa - sto - rem, in hy - mnys et ** can - ti - cis.
Quan - tum po - tes tan - tum au - de, qui - a ma - ior
om - ni lau - de, nec lau - da - re suf - fi - cis.
Lau - dis the - ma * spe - ci - a - lis, pa - nis vi - vus,
et vi - ta - lis ho - di - e pro - po - ni - tur.
Quem in sa - crae men - sa ce - nae tur - bae fra - trum
du - o - de - nae da - tum non am - bi - gi - tur.
Sit laus ple - na sit so - no - ra, sit iu - cun - da,
sit de - co - ra men - tis iu - bi - la - ti - o.

*Lauda Sion salvatorem*¹, L. C. 34, ff. 89v-93r, Capilla Real de Granada

In festo Corporis Christi. Sequentia.

BMV 15130

La música aparece en las ocho estrofas. Incluye *Amén* y *Aleluya*.

Referencia texto: El Papa Urbano VIII le confió la composición de esta secuencia a Santo Tomás de Aquino, hacia 1263².

Clave de *Fa* en cuarta, y *Fa* en tercera para abarcar un ámbito más agudo. Cada estrofa presenta tres entidades melódico rítmicas:

La primera estrofa: *Lauda Sion salvatorem-lauda duces et pastores-in hymnis et canticis.*

La segunda estrofa: *Quantum potes tantum aude- quia maior omni laude- nec laudare sufficis.*

Tercera estrofa: *Laudis tema specialis- panis vivus et vitalis- hodie proponitur.*

Cuarta estrofa: *Quem in sacrae mensae cenae- turbae fratrum duodenae- datum non ambigitur.*

Quinta estrofa: *Sit laus plena sit sonora- sit iucunda sit decora- mentis iubilatio.*

Sexta estrofa: *Dies enim sollemnis agitur-in qua mensae prima recolitur- huius institutio.*

Séptima estrofa: *In hac mensa novis regis- novum pascha novae legis- phase vetus terminat.*

Octava estrofa: *Vetustatem novitas- umbra fugat veritas- noctem lux eiminat.*

Estas divisiones generalmente coinciden con el texto.

Todas las estrofas tienen como nota final *Rē*. Las cinco primeras estrofas terminan con la misma cadencia. Las estrofas presentan el mismo esquema rítmico y melódico de dos en dos, es decir, son iguales la primera y la segunda; la tercera y la cuarta; la séptima y la octava. La sexta difiere un poco de la quinta estrofa, ambas presentan el mismo comienzo pero varían desde la segunda mitad del tercer "compás", vuelven a ser iguales a partir del noveno "compás". El esquema rítmico es sencillo, las *minimas* sólo hacen aparición en la fórmula cadencial. El ámbito de las dos primeras estrofas es una séptima, el de la tercera-sexta es una novena y el de las dos últimas una octava. Modo I. En la fuente sólo aparece el *si b* en la palabra *qua* (sexta estrofa). No lo anota en el

¹ LU p. 945.

² Leclercq, H., *La secuencia*, Cuadernos Phase, n° 146, Centro de Pastoral Litúrgica, Barcelona: 2004, p. 35.

Lauda Sion salvatoris

Secuencia



L. C. 34, ff. 84v-86v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Lau - da Si - on sal - va - to - ris Ie - su no - men,
et a - mo - ris, to - to cor - dis iu - bi - lo.
No - men san - ctum nos a - ma - re de - cet sem - per,
et lau - da - re abs - que men - tis iu - bi - lo.
Ie - su no - men po - te - sat - tis, at - que e - ter - nae
ma - ies - ta - tis: su - mmi pa - tris bra - chi - um.
In Ae - gy - pto fe - cit sig - na Ie - su no - men:
et ma - lig - na per - di - dit pro - dig - gi - a.
Ie - su ve - ni no - men dul - ce, et cor no - strum
tu - de mul - ce no - bi - le sig - na - cu - lum.

*Las *semibreves* se han interpretado como *minimas*.
Se han colocado los corchetes debajo del *hemol* porque el sistema no ha permitido rodearlo.

Lauda Sion salvatoris, L. C. 34, ff. 84v-86v, Capilla Real de Granada

Se q¹.

Nomen Iesu

BMV 15131

La música aparece en las cinco estrofas. Incluye *Amén* y *Aleluya*, cuya copia fotográfica incluimos en el análisis debido a la falta de espacio en la transcripción.

La mayoría de los grados son conjuntos. Encontramos algunos saltos de tercera, a excepción de uno de cuarta y otro de quinta. El ámbito es de octava. Las estrofas no son iguales sobre todo melódicamente, pero mantienen elementos en común. La primera estrofa y la cuarta tienen el mismo esquema melódico y rítmico en el último compás. Igual ocurre con los dos últimos compases de la tercera y la quinta estrofa.

Presentan una sucesión regular de *brevis* y *semibrevis*, regularidad sólo interrumpida por *semibrevis*, que hemos interpretado como *minimas*.

El copista confiere una entidad distinta a las palabras *Amen* y *Alleluia*.

La melodía de la obra es acorde a la acentuación textual. Invita a cantarse con ligereza, propia del júbilo que expresa a secuencia.

Cada una de las estrofas podría dividirse en tres entidades, cada una comprende dos “compases”, que concluyen en semicadencias simples por redundancia elemental. Estas divisiones coinciden con el texto y con el “compás”. Las cadencias que dan fin a cada estrofa, incluyendo la cadencia final, terminan en *re*. Una semicadencia termina en *re*, tres en *fa* y seis en *la*. El *re* además funciona como una especie de tónica-octava en el agudo. La cuerda compositiva es *la*. *Fa* también es una nota importante. El *si* es *bemol* aunque no aparece en el manuscrito.



¹El sistema no nos permite colocar los puntos sobre la “q”.

Stabat mater dolorosa

Secuencia



L. C. 32, ff. 81v-84r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa iux - ta cru - cem
la - cry - mo - sa dum pen - de - bat fi - li - us.
O quam tri - stis et a - fflic - ta fu - it il - la
be - ne - dic - ta ma - ter u - ni - ge - ni - ti.
Qui est ho - mo qui non fle - ret Chri - sti ma - trem
si vi - de - ret in tan - to sup - pli - ci - o.
Pro pec - ca - tis su - ae* gen - tis vi - dit Ie - sum
in tor - men - tis et fla - gel - lis sub - di - tum.
E - ia ma - ter fons a - mo - ris me sen - ti - re
vim do - lo - ris fac ut te - cum iu - ge - am.

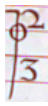
Stabat mater dolorosa, L. C. 32, Capilla Real de Granada, ff. 81v-84r.

Según la *Tabula* (f. 1r) a partir del f. 80 se encuentra la *Missa completa de los Dolores*.

Fiesta de los Siete Dolores de la Virgen María.

Referencia texto: Tradicionalmente se atribuye esta secuencia a Jacopone de Todi (Jacopone dei Benedetti, 1230/1236-1306). Cabe la posibilidad de que el autor fuera algún franciscano anterior a él, incluso se menciona concretamente a san Buenaventura. En principio no era una secuencia, sino una pieza que aparece en los libros de Horas y en los devocionarios. Benedicto XIII la incluyó en el Misal en 727, al determinar que se celebrara la fiesta de los Siete Dolores de la Virgen María en toda la Iglesia¹.

A música aparece en las diez estrofas. El copista no confiere entidad distinta a la

palabra *Amén*. Aparece el compás . Presenta una sucesión regular de *brevis* y *semibrevis*. El ámbito es de novena. La mayor parte de la melodía se desarrolla por grados conjuntos, con algunos saltos de tercera generalmente. La melodía se corresponde con la acentuación textual. Encontramos tres entidades melódico rítmicas en cada estrofa:

Primera estrofa: *Stabat Mater dolorosa- iuxta crucem lacrimosa- dum pendebat filius.*

Segunda estrofa: *O quam tristis et afflicta- fuit illa benedicta- mater unigeniti.*

Tercera estrofa: *Qui est homo qui non fleret- Christi matrem si videret- in tanto supplicio.*

Cuarta estrofa: *Pro peccatis suae gentis- vidit Iesum in tormentis- et flagellis subditum.*

Quinta estrofa: *Eia mater fons amoris me sentiré vim doloris fac ut tecum iugeam.*

Sexta estrofa: *Sancta Mater istud agas cricifixi fige plagas cordi meo vallide.*

Séptima estrofa: *Fac me vere tecum fere crucifixo condoleré donec ego vixero.*

Octava estrofa: *Virgo virginum praeclara- mihi iam non sis amara fa me tecum plangere.*

Novena estrofa: *Fac me plagis vulnerari- cruce hac inebriari- et cruore filii.*

Décima estrofa: *Quando corpus morietur- fac ut animae donetur- paradisi gloria.*

¹ Leclerq, H., *La secuencia*, Cuadernos Phase, n° 146, Centro de Pastoral Litúrgica, Barcelona: 2004, p. 41.

Stabat mater dolorosa, L. C. 104, Catedral de Granada, ff. 84v-87r.

Fiesta de los Siete Dolores de la Virgen María.

Referencia texto: Tradicionalmente se atribuye esta secuencia a Jacopone de Todi (Jacopone dei Benedetti, 1230/1236-1306). Cabe la posibilidad de que el autor fuera algún franciscano anterior a él, incluso se menciona concretamente a san Buenaventura. En principio no era una secuencia, sino una pieza que aparece en los libros de Horas y en los devocionarios. Benedicto XIII la incluyó en el Misal en 727, al determinar que se celebrara la fiesta de los Siete Dolores de la Virgen María en toda la Iglesia¹.

Presenta las seis estrofas con música. El *si bemol* no consta en la fuente. Aparecen *brevis*, *semibrevis*, *puntillo*. No hay ligaduras.

En cada estrofa vemos tres entidades melódico rítmicas:

Stabat mater dolorosa- iuxta crucem lacrimosa- dum pendeat filius.

Cuius animam gementem- contristatam et dotentem- per transivit gladius.

O quam tristis et afflicta- fuit illa benedicta- mater unigeniti.

Quae merebat et dolebat- et tremebat cum videbat- nati poenas inclyti.

Qui est homo qui non fleret- Christi matrem si videret- in tanto suplicio.

Quando corpus morietur- fac ut animae donetur- paradisi gloria.

Melódicamente es muy similar a la secuencia *Lauda Sion*, L. C. 34, ff. 89v-93r y la misma secuencia y Libro Coral, ff. 84v-86v. Tienen casi todas sus estrofas en común, existen algunas diferencias derivadas fundamentalmente de la adaptación al texto. *Stabat* tiene en común con *Lauda Sión* (L. C. 34, ff. 89v-93r) las dos primeras estrofas, la quinta y la sexta de *Stabat* coincide con la tercera y quinta de *Lauda* respectivamente. *Stabat* tiene en común con *Lauda Sión* (Libro Coral, ff. 84v-86v): coinciden sus terceras estrofas, la quinta de *Stabat* (su última estrofa) con la octava de *Lauda* (y también última).

La cuerda de composición es *fa*, la nota final es *re*, estamos ante el modo II. Remitimos a los análisis de las secuencias citadas dada su similitud. Incluimos la transcripción de la secuencia que nos ocupa en deferencia a la diferencia textual.

¹ Leclerq, H., *La secuencia*, Cuadernos Phase, nº 146, Centro de Pastoral Litúrgica, Barcelona: 2004, p. 41.

Stabat mater dolorosa

Secuencia

L. C. 104, ff. 84v-87v
Catedral de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa iux - ta cru - cem
la - cri - mo - sa, dum pen - de - bat fi - li - us.
Cu - ius a - ni - mam ge - men - tem, con - tris - ta - tam
et do - ten - tem, per tran - si - vit gla - di - us.
O quam tris - tis et - af - flic - ta, fu - it il - la
be - ne - dic - ta, ma - ter u - ni - ge - ni - ti.
Quae mae - re - bat et do - le - bat, et tre - me - bat
cum vi - de - bat, na - ti poe - nas in - cly - ti.
Quis est ho - mo qui non fle - ret, Chris - ti ma - trem
si vi - de - ret, in tan - to su - pli - ci - o.

Victimae paschali laudes

Secuencia



L. C. 33, ff. 49v-51v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Vic - ti - me pa - scha - li lau -
des in - mo - lent chri - sti - a - ni.
Ag - nus re - de - mit o - ves Chri - stus in - no - cens
pa - tri re - con - ci - li - a - bit pec - ca - to - res.
Mors et vi - ta du - el - lo con - fli - xe - re mi -
ran - do dux vi - tae mor - tu - us reg - nat vi - vus.
Dic no - bis *Ma - ri - a quid vi - di - sti in vi - a.
Se - pul - crum Chri - sti vi - ven - tis
et glo - ri - am vi - di re - sur - gen - tis.
An - ge - li - cos te - stes su - da - ri - um et ve - stes.

Victimae paschali laudes, L.C. 33, ff. 49v-51r, Capilla Real de Granada

Prosa

Domingo de Pascua de Resurrección.

Referencia texto: Escrita por Wipo de Burgundia (†1048). Es una de las cuatro secuencias que el Concilio de Trento conservó en la liturgia¹. Estos versos presentan distinta longitud, lo que indica que no forman aún las estrofas propias de la poesía rítmica².

Presenta música en todas sus estrofas. Consta de ocho estrofas. Clave de *fa* en tercera, *do* en tercera, *do* en cuarta y *fa* en cuarta. Incluye *Amén*, pero no *Aleluya* como en el LU.

La primera estrofa es la única que no se repite. La segunda estrofa y la tercera son iguales melódica y rítmicamente. Ocurre lo mismo entre la cuarta y la sexta; la quinta y la séptima. La octava estrofa tiene el mismo comienzo que la segunda y la tercera estrofas. Todas concluyen en *re*.

Encontramos varias entidades melódicas:

Primera estrofa: *Victimae paschali laudes- inmolent christiani*.

Segunda estrofa: *Agnus redemit oves- Christus innocens Patri- reconciliabit peccatores*.

Tercera estrofa: *Mors et vita duello- conflixere mirando- dux vitae mortuus regnat vivus*.

Cuarta estrofa: *Dic nobis Maria- quid vidisti in via*.

Quinta estrofa: *Sepulchrum Christi viventis- et gloriam vidi resurgentis*.

Sexta estrofa: *Angelicos testes- sudarium et vestes*.

Séptima estrofa: *Surrexit Christus spes mea- praecedet suos in Galileam*.

Octava estrofa: *Scimus Christe surrexisse- a mortuis vere- tu nobis victor rex miserere*.

Rítmicamente podríamos decir que tiene carácter recitativo. Según ello la secuencia está integrada por *punctum*, de valor ligero, y se podría interpretar con un episema al final de cada verso. Podríamos colocar un pequeño inciso donde concluyen las entidades.

¹ LU p. 780 (aunque melódicamente no coincide en su totalidad); GTe f. 159r.

² Hoppin, R. H., 2000, p. 179.

Ave Dei genitrix

Tropo



L. C. 17, ff. 83r-84r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

A - ve De - i ge - ni - trix et in - ma - cu - la - ta.

Vir - go ce - li gau - di - um to - ti* mun - do na - ta.

Ad sa - lu - tem om - ni - um in ex --xem - plum da - ta.

Dig - na - re me lau - da - re te vir - go sa - cra - ta.

Ma - ri - a mi - se - ri - a per te ter - mi - na - tur.

Et mi - se - ri - cor - di - a per te re - vo - ca - tur.

Per te na - vi - gan - ti - bus stel - la ma - ris da - tur.

Lu - men vi - a pan - di - tur por - tes de - mo - strat.

In ex - - cel - - sis.

*En el Libro Coral aparece "isti" en lugar de "toti".

**Pese a que la ligadura es muy tenue se ha interpretado como SS, aunque atendiendo al contexto convendrían BB.

Clangat cetus

Tropo



L. C. 17, ff. 52v-54v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Can - glat ce - tus i - ste le -
- tus glo - ri - o - sa car - mi - na.
An - ge - lo - rum su - per - no - vum
que de - can - tant ag - mi - na.
Fe - lix fe - stum fe - lix di - es in qua da - tur
om - ni mun - do gau - di - um et mag - na qui - es.
Fe - lix par - tus fe - lix na - tus ad sal - van - dum om - ne
ge - nus est a pa - tre no - bis da - tus.
O plas - ma - tor pa - ter pi - e mit - te fi - li -
um Ma - ri - e ut pri - me - ve ma - tris

Canglat hodie vox nostra

Tropo



L. C. 17, ff. 58r-59v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Can - glat ho - di - e vox no - stra me - lo - dum sin - pho - ni - a.

In - stant an - nu - a iam qui - a pre - clar sol - temp - ni - a.

Per - so - net nunc tin - nu - la ar - mo -

ni - e or - ga - na mu - si - o - rum cho - re - a.

Bo - no - rum quem dul - ci - a al - ter -

na - tim con - cre - pent nec non mo - du - lam - ni - a.

Di - a pa - son al - tis - so - na pe - ru cum dis - cli - mi -

- na te - tra - cor - dis fi - gu rant al - ta con - ce - dens el - mi -

na.

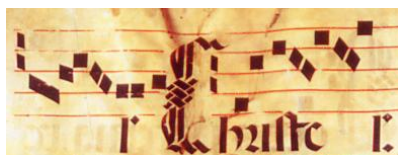
In ex - - - cel - - - sis.

Christe Deus decus, L. C. 17, ff. 24r-26r, Capilla Real de Granada

Christe Deus decus in aevo cum Patre foves cuncta eleyson.



Angeli quem supplices trementes adorant eleyson.



Nobis ómnibus iunctis sanctis limphaticis eleyson.



Christe Deus decus

Tropo



L. C. 17, ff. 24r-26r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Chri - ste de - us de - cus in a - e - vo
cum pa - tre fo - ves, cunc - ta e - le - y - son*.
An - ge - li quem sup - pli - ces
tre - men - tes a - do - rant e - - le - y - son.
No - bis om - ni - bus iunc - tis sanc - tis
lim - pha - ti - cis e - ley - son.

Conditor Kyrie omnium, L. C. 17, ff. 26r-28r, Capilla Real de Granada

Conditor kyrie ómnium ymas creaturarum eleyson.



Christe Patris unice natus de virgine nobis eleyson.



Spiritus alme tua nos replens gratia eleyson.



Conditor Kyrie omnium

Tropo



L. C. 17, ff. 26r-28r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Con - di - tor ky - ri - e om - ni - um
y - mas cre - a - tu - ra - rum e - le - y - son.
Chri - ste pa - tris u - ni - ce na - tus
de vir - gi - ne no - bis el - le - y - son.
Spi - ri - tus al - me - tu - a nos re - plens gra - ti - a e - le - y - son.

*Un pliegue en el manuscrito no permite ver si la ligadura tiene plica.

Cunctipotens genitor Deus, L. C. 17, ff. 1v-3r, Capilla Real de Granada

Cunctipotens genitor Deus omni creator eleyson.



Christe Dei splendor virtus Patrisque sophia eleyson.



Amborum sacrum spiramen nexus amorque.



Cunctipotens genitor Deus

Tropo



L. C. 17, ff. 1v-3r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Cunc-ti - po-tens ge - ni - tor De - us om - ni cre - a - tor.

Chri - ste de - i splen - dor vir-tus pa-tris - que so - phi - a.

Am - bo - rum sa - crum spi - ra - men ne - xus a - mor-que.

* La ligadura *BL* se ha interpretado como *SS*, aunque dado el contexto tal vez sería más plausible *BB*.

Iesu redemptor omnium

Tropo



L.C. 17, ff. 20r-22r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Ie - su re - demp - tor om - ni - um tu the - os *

- y - mon no - stri pi - e e - le - y - son.



Chri - ste tu - e - re hunc gre - gem emp - tum

san - gui - ne tu - o e - ter - ne e - le - y - son.



Ky - ri - e so - ther a - gi - e sup - pli - ces te

Kyrie summe rex gloriae, L. C. 17, ff. 15r-17r, Capilla Real de Granada

Kyrie summe rex glorie sideram regens arcem potentes eleyson.



Christe veteris macule purgatory adde verbigena eleyson.



Kyrie. Sancte Spiritus vivifices aspirans supplici tue promptus familie eleyson.



Kyrie summe rex gloriae

Tropo

L. C. 17, ff. 15r-17r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Ky - ri - e sum - me rex glo ri - - e si - de - re -
am re - gens ar - cem po - ten - ter e - le - ** y - son.
Chri - ste ve - te - ri ma - cua - le pur - ga -
tor ad - de *** ver - bi - ge - na e - le - y - son.
Ky - ri - e. Sanc - te Spi - ri - tus vi - vi - fi - ces a -
spi - rans sup - pli - ci tu - e prom - ptus fa - mi - li - e e - le - y - son.

*Las dos *brevés* se han interpretado como una *longa* dado que forman parte de la misma sílaba.

**La ligadura *LL* se ha interpretado como *BB*.

***En el Libro Coral aparece "ade".

Osanna salvifica orex angelorum

Tropo

L.C. 17, ff. 55v-57r

Capilla Real de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle



O - san - na*sal - vi - fi - ca o - rex an - ge - lo - rum.
Spes pro - fi - ci - en - ci - um sa - lus per - fec - to - rum.
In hu - ius*so - lem - ni - o de su - dan - tem cho - rum.
Cle - men - ter cons - ti - tu - e sub spe sal - van - do - rum.
Er - ran - tes rec - ti - fi - ca rec - tos fac cons - tan - tes.
Hu - ius* sanc - ti pre - ci - bus sal - va - te la - u - dan - tes.
In mun - di nau - - - fra - gi -
o re - ge na - vi - gan - - - tes.
De mer - gan - tur fluc - ti - bus te glo - ri - fi - can - tes.
In ex - cel - - - -

Osanna salvifica tuum plasma

Tropo



L. C. 17, ff. 67v-69v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

O - san - na sal - vi - fi - ca tu - um plas -
ma qui cre - a - sti si - mul om - ni - a.
Te - met laus de - cet ho - nor et glo -
ri - a rex ae - ter - ne in se - cu - la.
Qui de pa - tris gre - mi - o ge - ni - tus ad - ve - ni - sti sum - mo.
Re - di - me - re per - di - tum ho - mi - nem san - gui - ne pro - pri - o.
Quem de - ce - pe - rat lu - ci - fer frau - de ne - quam
cal - li - di - ssi - me ser - pen - ti - no co - niu - gis den - te.
Quem ex - pul - se - rat pro - pe - re hoc in ne - xo cri -
mi - ne pa - ra - di - si car - di - ne at - que li - mi - te.

Plebs tibi mente pia

Tropo



L. C. 17, ff. 61r-62r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

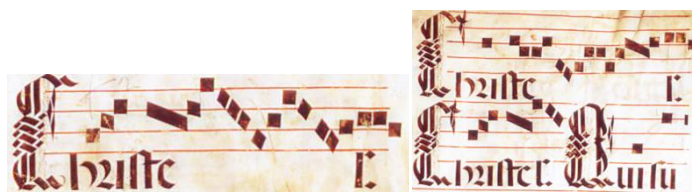
Plebs ti - bi men - te* pi - a ge - ni - tor
dic - tan - te so - phi - a** iu - bi - let o - san - na***.
Lau - di - bus in - ten - ta****ti - bi plebs quo - que
Chri - ste re - demp - ta i - te - ret o - san - na***.
Car - mi - nis in me - ta sis*****spi - ri - tus
ut ti - bi lae - ta*****tri - pli - cet o - san - na***.
Sanc - - - - tus. Sanc -
- - - - tus. Sanc - - - - tus.
Do - mi - nus De - us sa - - - - ba - oth.
Ple - ni sunt ce - li et te - rra glo - ri - a tu -

Rector cosmi pie, L. C. 17, ff. 6r-7v, Capilla Real de Granada

Rector cosmi pie devotis nobis subveni eleyson.



Orbis redemptor cruore proprio miseris eleyson.



Qui supera et ínfera sancto foves numine eleyson.



Rector cosmi pie

Tropo



L. C. 17, ff. 6r-7v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Rec - tor cos - mi pi - e de - vo - tis no -
bis sub - ve - ni *e - - - le - y - son.
Or - bis re - demp - tor cru - o - re pro - pi -
o mi - se - ris e - - - le - y - son.
Qui su - pe - ra et in - fe - ra sanc - to
fo - ves nu - mi - ne e - - le - y - son.



Spiritus et alme, L. C. 17, ff. 32r-34v, Capilla Real de Granada

Spiritus et alme orphanorum paraclite.



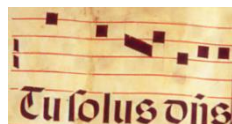
Primo genitus Mariae virginis matris.



Ad Mariae gloriam.



Mariam sanctificans.



Spiritus et alme

Tropo



L. C. 17, ff. 32r-34v
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Spi - ri - tus et al - - me
or - pha - - no - rum pa - ra - - cli - te.
Do - mi - ne De - us a - gnus
De - i fi - li - us Pa - tris.
Pri - mo - ge - ni - tus Ma ri - ae vir - gi - nis ma - tris.
Qui to - llis pe - cca - ta mun - di mi - se - re - re
no - bis. Qui to - llis pe - cca - ta mu - ndi
su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - - nem no - stram.
Ad Ma - ri - ae glo - ri - - am.
Qui se - des ad de - xte - ram Pa - tris mi - se - re -

Summae Deus qui cuncta creas

Tropo



L. C. 17, ff. 3r-4v

Capilla Real de Granada

Transcripción: S. D. García de la Calle

Sum - me De - us* qui cun - cta cre -
as e** - - - - le - y - son.
Tu Chri - ste pa - - tris spe - cu -
lum e** - - le - y - son.
Qui pro - ce - dis ab u - tro - que fla -
- men e** - - - - le - y - son.

*En el Libro Coral "Deus" aparece en minúsculas.

**La interpretación de las ligaduras de la palabra "eysen" es orientativa.

***Se han interpretado las tres *sonibvesis* como un tresillo.

Summae Deus qui cuncta creas, L. C. 17, ff. 3r-4v, Capilla Real de Granada

Summe Deus qui cuncta creas eleyson.



Tu Christe Patris speculum eleyson.



Qui procedis ab utroque flamen eleyson.



Te laudant agmina iugiter

Tropo



L. C: 17, ff. 86r-88r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Te lau - dant ag - mi - na iu - gi - ter cae* - li - ca.
Sol lu - na si - de - ra hu - mus et Ma - ri - a*.
Su - pe - ra et in - fi - ma qui re - gis tu -
a po - ten - ti - a no - stra di - lu - e con - ta - gi - a.
O De - i* cle - men - ti - a re - fo - ve nos
tu - a gra - ti - a re - di - mis mor - te quos pro - pri - a.
Pan - de su - per - na rex no - bis al - me spes qui
es no - stra sa - lus ae - ter - na* pax - que ve - ra.
O quam be - a - ta est cae - li* vi - ta qua si -
ne me - ta fru - i - tur cunc - ta per sae - cu - la*.

Rex magen domine

Tropo



L. C. 17, ff. 13r-15r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Rex magen domine quem
sanc - ti a - do - rant sem - per e - ley - son.
O a - gi - e in - fi - ni - te - que iu - dex
no ster no - stras pre - ces su - sci - pe e - ley - son.
Con - so - la - tor qui es fla - men quo - que
al - me vi - vi - vi - fi - ce e - le - y - son.

*La ligadura LL se ha interpretado como BB.

Rex virginum amator, L. C. 17, ff. 80v-82r, Capilla Real de Granada

Rex virginum amator Deus Marie decus eleyson.



Christe Deus de Patre homo natus Maria mater eleyson.



O Paraclite obumbrans corpus Mariae eleyson.



Rex virginum amator

Tropo



L. C. 17, ff. 80v-82r
Capilla Real de Granada
Transcripción: S. D. García de la Calle

Rex vir - gi - num a - ma - tor De - us Ma - ri - e* de -
- ** cus e - - - - - le - ** - y - son.



Chri - ste De - us*** de Pa - *** tre ho - mo na - tus**** Ma -
ri - a ma - ter e - - - - - le ** - y - son.



O Pa - ra - cli - te o - bum - brans cor - pus
Ma - ri - ae e - - - - - ***** le - y - son.

CONCLUSIONES

Desde los albores de nuestro trabajo, hemos puesto de manifiesto que los Libros Corales gregorianos de la Catedral de Granada y de la Capilla Real de Granada aún esperaban ser rescatados de su letargo, pues hasta el momento han sido prácticamente ignorados. Ello implica obviar una parte de nuestro pasado musical, erigido a partir del siglo XVI, momento entendido como crucial para la cristiandad y ligado de manera indisoluble con el Reino de Granada.

Es por ello que resulta ineludible ubicar el repertorio gregoriano de los Libros Corales en un contexto constitucional y codicológico más amplio, estudiando la organización y funcionamiento de la vida musical de la Catedral de Granada (cargos eclesiásticos, Patronato Real, economía, el rito jeronimiano, la Capilla de música, los maestros de capilla...) y de la Capilla Real (capellanes cantores, maestros de capilla, canto gregoriano...). Ello se ha hecho recopilando el corpus bibliográfico que aglutina lo más destacado investigando al respecto hasta nuestros días, un conocimiento fundamental para comprender la práctica de la música litúrgica en dos de las más notorias instituciones eclesiásticas de nuestra geografía. Este repaso minucioso de la historia musical de las dos instituciones siempre ha girado en torno a los Libros Corales como fuente primaria principal.

Hemos comprobado lo que anunciábamos al comienzo, que los estudios realizados hasta el momento no abarcan el estudio del repertorio musical, y en algunos casos incluso menosprecia la investigación de parte del repertorio de Canto Llano.

Y es que, como hemos constatado, el estudio de los Libros Corales se ha infravalorado alegando que se aleja de los manuscritos primitivos. Los prejuicios ante los que se ha tenido que enfrentar la notación medida en el ámbito musicológico conllevan a errores de catalogación, de datación y diversas inexactitudes.

Muchos son los aspectos que convergen en la interpretación del repertorio, complejo también debido a la falta incluso de coherencia o de consenso que mostraron los teóricos del momento. Para poder dilucidar pues cómo pudo llevarse a cabo esa práctica musical, la tarea investigadora cubre varios campos, que suscita una influencia multidisciplinar que hemos procurado cubrir. Algunos aspectos como los relacionados con la enseñanza o las diversas reformas que han afectado al repertorio que nos ocupa, están acompañados de la documentación referida expresamente a las instituciones que trabajamos.

En pos de recuperar este legado obviado, nos hemos encomendado a la paciente y ardua labor de recopilar, clasificar y transcribir el repertorio seleccionado. Nos hemos ceñido fundamentalmente al repertorio de clara intención mensuralista, particularmente los himnos, tropsos y secuencias, esperamos en un próximo trabajo abarcar también el Kyriale. Dado que no existe una catalogación de los Libros Corales, cuando nos

aventuramos en la búsqueda no podíamos tener certeza alguna de que lograríamos nuestro objetivo, pero encontramos un repertorio amplio de riqueza notable, sobre todo en torno a los himnos y tropos.

El estudio codicológico desempeñado en las transcripciones nos ha permitido indagar aspectos como la función y valor del punto con dos plicas. Lo hemos visto indicando el acento de las palabras con dificultad en la pronunciación proponiendo para solventarla una licuescencia. Las hemos encontrado de dos formas: ascendente y descendente. No hemos considerado que esta figura equivale a dos compases, sino que indican dos notas de igual duración. La encontramos en: *Lampades postremo virgini ligatae* (L. C. 37, ff. 115v-117r, Catedral); *Iesu redemptor* (L. C. 20, ff. 31r-32r, Catedral); *Martyr Dei Venantius* (L. C. 12, ff. 7r-8r, Catedral); *Lustra sex* (L. C. 43, ff. 17r-18r, Catedral); *Te Ioseph* (L. C. 32, ff. 7r-8r, Catedral) o *Tristes erant apostolis* (L. C. 46, ff. 1v-2r, Catedral).

En el caso de la “lengüeta”, no podemos afirmar con contundencia su valor, pero nos lo hemos decantado por lo general por considerarlo como equivalente a dos notas en lugar de una.

Vemos que la *brevis* y la *semibrevis* tienen un valor más determinado. También hemos constatado que las *vírgulas* indican normalmente la separación entre palabras o en ocasiones entre sílabas cuando nos encontramos ante ligaduras. Más tambaleante nos ha parecido el valor de la *longa*. Recordemos que pese a que los tratadistas solían estar de acuerdo en que todas las figuras tenían igual valor, autores como Guillermo de Puig ofrecían una versión diferente, acorde a una interpretación mensuralista de la notación. En el *Intonarum Toletanum* encontramos por ejemplo el empleo de notas de valor más largo sólo con el objeto de enfatizar un acento silábico, o de prolongar la sílaba. En cualquier caso, los teóricos de los siglos XV-XVIII no especificaban el valor exacto de cada figura. A ello se añade la inexactitud que en muchas ocasiones presentan los copistas.

Hemos ido confrontando nuestra investigación con lo revelado por el proyecto pionero: *Rhythmic And Proportional Hidden or Actual Elements of plainchant*¹³⁵², (Raphael) que vio la luz en 2002.

Uno de esos aspectos se refiere a la alternancia de *brevis-longa* que hemos visto en numerosas ocasiones en nuestro repertorio. El ritmo que propone esta sucesión que pone de manifiesto la imposición de la gramática a la interpretación del canto gregoriano en el siglo XVI. No obstante, muchos investigadores sopesan la posibilidad de que los himnos ambrosianos fueran cantados mediante la alternancia de notas *brevis* y *longas*, en perfecta sintonía con el ritmo yámbico. En el Trecento encontramos numerosos manuscritos que muestran un tipo de notación específicamente proporcional, que presenta esta alternancia.

¹³⁵² http://www.cantusfractus.org/raph_1/progetto.htm (Última consulta: 13/05/2017).

También hemos comparado el estudio de ciertos patrones con lo investigado por el mencionado proyecto *Raphael*, como el de las cinco *mínimas* seguidas y las diversas posibilidades de transcripción. En este caso concreto se sugiere sustituirlo por la habitual sucesión *brevis-semibrevis*, aunque en nuestras transcripciones no hayamos tomado ese camino.

Especial atención hemos tenido con las apreciaciones sobre el posible valor de la *longa*, que ya anunciábamos en líneas anteriores. En muchas ocasiones a lo largo de nuestra labor de transcripción ha existido la duda de si nos encontrábamos ante una *longa* o una *brevis*. Bien porque la *plica* resultara muy tenue o por el contexto. Normalmente hemos transcrito la *longa* como equivalente a dos *brevis*. En cualquier caso, ya advertimos que en la notación mensural, la apariencia externa y por tanto el nombre de las figuras podía ser constante o inalterable, sin embargo su significado se prestaba a ser cambiante. Incluso como comentaba Cerone, lo que parece una *longa* podría no serlo. Hemos comprobado que en ocasiones cuando la *longa* aparece al principio, en la sección interna o al final del canto, su función es indicar una prolongación de la duración de la primera nota, la penúltima y la última, con el fin de sostener la entonación correcta de los cantores.

También han hecho aparición las “dobles notas”, en muchas ocasiones en piezas que no destacan por una mensurabilidad muy señalada, coincidiendo con lo interpretado en el proyecto *Raphael* (concretamente J. Bersagel), que al menos muestran una intención de articulación rítmica. Tratadistas como Spañón las incluyeron en sus tratados.

En algunas de las obras que nos ocupan hemos encontrado *mínimas*. Aunque no se emplearan de forma habitual, su valor es en la mayoría de los casos muy claro. En la segunda mitad del siglo XVI no será extraño encontrar la tendencia de abandonar la ligadura e introducir la *mínima* en un contexto donde predominan las *brevis* y las *semibrevis*.

En nuestro caso, la interpretación del puntillo no ha presentado mayor controversia. Tampoco lo ha hecho el calderón, que pese al manual de Giuseppe Frezza dalle Grotte explica a propósito del calderón sobre la *brevis* que su intencionalidad no es rítmica y no busca pues prolongar la duración, sino que indica una alteración melódica del sonido, en nuestro caso sería más bien un signo diacrítico acorde a lo expuesto por Giovanni Guidetti en su obra *Directorium chori* (1582).

Con respecto a las ligaduras, hemos ido señalando en nuestras transcripciones las posibles alteraciones de su interpretación convencional según el contexto rítmico o la pronunciación. Algunas han resultado un tanto complejas en su interpretación dado que no son franconianas. Hemos señalado que algunas de ellas son similares a otras fuentes, como en el caso del antifonario-gradual español (siglo XVIII) que encontramos en la biblioteca de Laurence Feininger.

Con respecto a los melismas, hemos comprobado que no existe convención fija para la escritura de ellos. En general, hemos visto que ciertos elementos del canto gregoriano no presentan un significado concreto en un sentido absoluto.

Hemos sugerido un compás para cada pieza, después de haber ofrecido una indagación previa sobre el concepto de pulso y lo que sobre él se entendía según los tratadistas.

En general, los Libros Corales mantienen la tradición, por ejemplo en el tratamiento de las cadencias. Es una notación que no muestra generalmente muchos cambios desde el siglo XIII aproximadamente. Con respecto a la modalidad, como anunciaba Francisco Javier Lara Lara, tal vez no añadan un dato nuevo, pero atestiguan la evolución que parece derivar de la tradición aquitana.

En nuestros análisis hemos investigado además las relaciones motivicas y distinguido las diferentes entidades melódico rítmicas, corroborado el carácter conclusivo de las cadencias finales que reposan en la tónica del modo, nos hemos cerciorado del estilo silábico o neumático que presenta el repertorio, hemos atendido al ámbito (que no suele ser muy amplio), el modo (que por ejemplo podría incluirse en el estudio de la evolución modal de las fuentes ibéricas) y señalando el *si bemol*, distinguiendo si constaba o no en la fuente; entre otras cosas.

Sería menester continuar la labor de investigación, por ejemplo analizar con exhaustividad los tropos, con lo que la indagación literaria conlleva. Habríamos de completar el estudio con una catalogación que recogiera en gráficos lo investigado en los análisis. A ello añadiríamos la elaboración de un calendario litúrgico, siempre interesante.

Hemos dado a conocer un repertorio con la intención tanto de que sea interpretado nuevamente como de que pueda emplearse en próximas investigaciones, a tenor de ello hacemos hincapié a lo largo de nuestro trabajo en la importancia de comparar el repertorio para lograr una investigación esclarecedora. Además de analizar el repertorio comparándolo con las fuentes de la Edición Vaticana y la de Solesmes para comprobar la fidelidad de nuestro repertorio con la tradición “universal” del canto gregoriano, cabe investigar cuáles son las aportaciones del repertorio que nos ocupa y las influencias con otros lugares. Ello concuerda con la crítica musicológica reciente, que aboga por investigar la analogía de las diferentes versiones de una composición.

Anexo

Unas palabras con objeto de aspirar a la mención internacional

Les études réalisées jusqu'à présent ne contiennent pas l'étude du répertoire musical et mépriser l'étude de son interprétation pendant les siècles où ils furent écrits; spécialement l'interprétation mesurée d'une partie du répertoire du Plain-chant. On peut exceptuer l'article dédié qui se centre sur le "Cantoral 18" de l'archive de la Chapelle Royale de Grenade. La thèse d'Angustias Álvarez Castillo étudie concrètement l'aspect artistique concernant les miniatures, laisse de côté la partie musicale. La thèse de Pilar Ramos López n'est pas reationée avec le Plain-chant. En ce qui concerne au sufet des catalogues de José López Calo, ce répertoire n'y est pas compris jusque l'étude de ce dernier n'a pas été faite.

L'étude des Livres Choraux a été sous-estimée en disant qu'elle s'éloignait des manuscrits primitifs. On affirme cela sans savoir étudié en profondeur les Livres Choraux. Les études sur le patrimoine musical ecclésiastiques sont rares, la plupart se limitent à de simples catalogues ou à de simple description. Tout cela aboutit à des affirmations contradictoires. Il est donc fondamental de s'approcher des Livres Choraux en tant que sources primaires et effectuer la transcription du repertoire. Ainsi on pourra faire une catalogation sérieuse et précise du point de vue musical, vérifier quelle était la pratique de la tradition musicale de la Chapelle Royale et de la Cathédrale de Grenade et quelles influences elle maintenant avec la tradition musicale d'autres endroits. Nous pourrions ainsi découvrir ce patrimoine et de revaloriser comme il se doit¹³⁵³.

¹³⁵³ Merci Denise Marie Paulette de la Calle Lévis.

PRIMEROS PASOS PARA COMPARAR CON REPERTORIO DE PORTUGAL

En nuestra intención de investigar en un futuro nuestro repertorio con el de otros lugares para esclarecer cuestiones importantes, ponemos nuestra vista en Portugal. Ello se debe a mi estancia investigadora, pero también a la mera conveniencia de esta pesquisa.

Encontramos documentación del siglo XV que relatan varios ejemplos de intercambio de música entre la Corte portuguesa y otras Cortes ibéricas. Este intercambio continuó a lo largo de los reinados de D. Manuel I y D. João III, instado en parte por los matrimonios entre las casas reales. Por ejemplo, las princesas de las coronas española y portuguesa se acompañaban de sus músicos privados cuando se trasladaban al país donde se casaban. Otro ejemplo significativo es el caso de Gonzalo de Baena y su familia¹³⁵⁴. Podemos también mencionar un manuscrito conservado en el Palácio Ducal de los duques de Braganza en Vila Viçosa¹³⁵⁵. Vemos una tercera copia de los *Psalmi, hymni ac magnificat* de Navarro, y copias de los *Magnificat* de Aguilera de Heredia. El manuscrito que incluye las citadas obras de Navarro, también conserva salmo de compositores radicados en Andalucía, como Santos de Aliseda, Rodrigo de Ceballos o Francisco Guerrero¹³⁵⁶. Asimismo, encontramos a numerosos músicos portugueses que trabajaron en España, tal es el caso de Manuel Leitão de Avilez o del poeta y músico Gregório Silvestre (†1570), que fue organista en la catedral de Granada¹³⁵⁷.

Estamos viendo que aún quedan muchos estudios por realizar en ámbito español. No obstante, apuntamos aquí que dado el intenso e interesante intercambio musical que se dio, la investigación musical en estos ámbitos no debería excluir a Portugal: esperamos que vayan apareciendo “(...) más estudios de las culturas musicales históricas que traten los países de la Península Ibérica juntos, sin excluir a Portugal”¹³⁵⁸.

En este menester, proponemos una bibliografía adecuada para comenzar:

Azebedo Santos, M. J., “Las tendencias gráficas en los manuscritos litúrgico-musicales de Portugal, (siglos. X-XII)”, en *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Susana Zakpe (ed.), Fundación BBVA, Bilbao: 2007, pp. 113-126.

¹³⁵⁴ Rees, O., 2004, pp. 457ss.

¹³⁵⁵ Es un buen ejemplo de la influencia de la polifonía española en Portugal. Su *capela* ducal estaba salvaguardada por los duques D. Teodósio II (1568-1630) y D. João (1604-1656). Fue de tal notoriedad que llegó a rivalizar con una capilla real. (Ver: Rees, O., 2004, pp. 475-477).

¹³⁵⁶ Rees, O., 2004, pp. 475-477.

¹³⁵⁷ *Ídem*, p. 485.

¹³⁵⁸ Rees, O., 2004, p. 487.

- Brown, Michelle P., *Understanding Illuminated Manuscripts, a guide to technical terms*, The J. Paul Getty Museum I association with The British Library, 1994.
- Cabral, Rui, “Os cantus firmi das missas de Requiem da Escola de Manuel Mendes: aspectos de estrutura musical e de filiação nas fontes portuguesas de música litúrgica”, *Revista Portuguesa de Musicologia* 6, Lisboa, 1996, pp. 83-98.
- Corbin, Solange, *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Âge (1100-1385)*, Les Belles Lettres, París, 1952.
- Colette, Marie-Noël, “La notation du demi-ton dans le manuscrit Paris, B. N. lat. 1139 et dans quelques manuscrits du Sud de la France”, in: *La tradizione dei tropi liturgici. Atti dei convegni sui tropi liturgici Parigi (1985)*, Perugia (1987), Claudio Leonardi-Enrico Menestò (ed.), Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’alto Meiodoevo, 1990, pp. 297-311.
- D’Alvarenga, João Pedro, *Estudos de Musicologia*, Edições Colibri, Centro de História da Arte, Universidade de Évora, 2002.
- D’Alvarenga, João Pedro, “Breves notas sobre a representação do meio-tom nos manuscritos litúrgicos medievais portugueses, ou o mito da <<notação portuguesa>>”, in: *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal*, pp. 202-219.
- de Brito, Manuel; Cymbron, Luisa, *História da música portuguesa*, Universidade Aberta, Lisboa: 1992.
- Ferreira, Manuel Pedro, “Solange Corbin et le debuts de la musicologie médiévale, en *Presses Universitaires de Rennes*, 2015.
- Ferreira, Manuel Pedro, “Mateus de Aranda: o Tractado de cãto llano (1533)”, en *Revista Portuguesa de Musicologia*, nºs 14-15, Lisboa, pp. 131-186.
- Ferreira, Manuel Pedro. *Antologia de Música en Portugal na Idade Média e no Renascimento*, vol. I, CESEM, Lisboa, 2008.
- Ferreira, Manuel Pedro, “José Paulo da Costa Antunes, <<Soli Deo Gloria>>. Um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã”, en *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 13, 2003, pp. 244-246. (Reseña bibliográfica).
- Ferreira, Manuel Pedro, “A propósito da Idade Média”, en *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 9, 1999, pp. 153-164. (Reseña bibliográfica).
- Ferreira, Manuel Pedro, “O estudo da música medieval em Portugal no seu contexto interdisciplinar (1940-2010)”, Forthcoming. ¿? Según [www.academia.edu/2380622/O estudo da música no seu contexto interdisciplinar 1940-2010_ Es la versión portuguesa del artículo: “Medieval Music in Portugal Within its Interdisciplinary Context \(1940-2010\)](http://www.academia.edu/2380622/O_estudo_da_música_no_seu_contexto_interdisciplinar_1940-2010_Es_la_versión_portuguesa_del_artículo_“Medieval_Music_in_Portugal_Within_its_Interdisciplinary_Context_(1940-2010)”), Versão portuguesa do artigo “Medieval Music in Portugal Within its Interdisciplinary Context (1940-2010), in José Mattoso (dir.), *The Historiography of Medieval Portugal (c. 1950-2010)*, Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, 2011, pp. 111-29.
- Ferreira Marques de Queirós, Abílio, *Missal Medieval da sé de Coimbra*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Tese de Mestrado em Ciências Musicais, Coimbra, 1993.

- Ferreira, Manuel Pedro, “Da música na história de Portugal”, en *Revista Portuguesa de Musicologia*, n^{os} 4-5, Lisboa, 1994-95, pp. 167-216.
- Ferreira, Manuel Pedro; Rodríguez Ana María S. A., *A Catedral de Braga. Arte, Liturgia e Música dos fins do século XI à época tridentina*, Artedasmusas, CESEM, Lisboa, 2009.
- Ferreira, Mons. J. Augusto, “Estudos histórico-litúrgicos. Os ritos particulares das igrejas de Braga e Toledo”, Coimbra Editora, 1924.
- Ferretti, Dom Paolo, *Esthétique Grégorienne ou Traité des Formes Musicales du Chant Grégorien*, Solesmes, 1938.
- Huglo, Michel, *Les Tonaires, Inventaire, Analyse, Comparaison*, Société Française de Musicologie Paris, 1971.
- Jordan, Wesley David, “An Introductory Description and Commentary Concerning the Identification of Four Twelfthcentury Músico-Liturgical Manuscripts from the Cistercian Monastery of Las Huelgas, Burgos”, en *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 2, 1992. PONER LAS PÁGINAS.
- Magalhães, Eduardo; *Os livros de Cantochão dos séculos XVI-XVII do Museu Alberto Sampaio*, Faculdade de Letras, Coimbra, 2001.
- Mattoso, José, “Medieval Studies in Portugal: an Overview” en *The Historiography of Medieval Portugal (c. 1950-2010)*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2011, pp. 11-24.
- Pedrosa Cardoso, José Maria, “A singularidade dos Passionários impressos em Portugal no século XVI”, en *Revista Portuguesa de Musicologia*, n^o 12, Lisboa, 2002, pp. 35-66.
- Sharrer, Harley L., “A Late Fifteenth-Century Portuguese Plainchant Treatise”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, n^{os}14-15, Lisboa, 2004-2005, pp. 101-130.
- Rocha, Pedro Romano, “L’Office divin au Moyen Âge dans l’église de Braga: Originalité et dépendances d’une liturgie particulière au Moyen Âge”. Paris, Fundação Calouste Gulbekian, 1980.
- VVAA. *Harmonias do Céu da terra: A música nos manuscritos de Guimarães (séculos XII-XVI)*, CESEM, Lisboa, 2012.
- ¿?VVAA o: Pedrosa Cardoso, José María; dÓrey Manoel, Francisco; Vassallo e Silva, Nuno (coord.), *Fundo Musical, século XVI ao século XIX*, Coleção Património artístico, Histórico e Cultural da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Volume II, Arquivo Histórico/Biblioteca Museu de São Roque, 1995.

Buscar:

<https://alpha.sib.uc.pt/?q=content/os-livros-de-cantoch%C3%A3o-dos-s%C3%A9culos-xvi-e-xvii-do-museu-alberto-sampaio>

- Alegria, José Augusto, *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação C. Gulbekian, 1973.
- Alegria, José Augusto, *A música litúrgica e as interferências populares (Aplicação ao caso português)*, Lisboa, revista “Lumen”, 1958.
- Alegria, José Augusto, *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal: (da Reconquista aos fins do século XVI)*, Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1985.
- Anselmo, António Joaquim, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa Biblioteca Nacional, 1926, nº1036.
- Cardoso, José María Pedrosa, “O Canto litúrgico da Paixão em Portugal no século XVI e XVII”, *Veredas*, 3-II, Dezembro de 2000, pp. 451
- Cruz, Maria Antonieta de Lima, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Editorial Dois Continentes, 1955.
- D’Alvarenga, J. P., “Diversidade e reforma litúrgica em Portugal no século XVI” in *Polifonia portuguesa sacra tar-do-quinhentista*, Dissertação de Doutoramento, Universidade de Évora, 2005.
- de Freitas Branco, João, *História da música portuguesa*, Publicações Europa-América, Lisboa.
- de Lima Cruz, Maria Antonieta, *História da música portuguesa*, Dois Continentes, Lisboa, 1955.
- da Costa Antunes, José Paulo, <<*Soli Deo Gloria*>>. *Um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã*, Porto, Universidade Católica Portuguesa/Fundação Eng^o António de Almeida, 1996. (Aunque las críticas en la Revista portuguesa de musicología no son muy buenas. Tal vez baste con la reseña de Manuel P.
- Ferreira, Manuel Pedro; João Pedro d’Alvarenga, *Monodia Sacra Medieval: Colóquio Internacional*.
- Moreira Acevedo, Carlos. *História religiosa de Portugal*, 2vols., Círculo de lectores, Lisboa, 2000.
- (No pone autor), *História da Música (Síntesis da Cultura Portuguesa)*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91-Portugal/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- Stevenson, Cf. Robert, “Portuguese Musical Contacts Abroad (to 1500)” in *Iberian Musical Outreach Before Encounter with the New World; Inter-American Music Review VIII*, 2, (Los Angeles, Spring-Summer 1987).
- Stevenson, Cf. Robert; “Josquin in the Music of Spain and Portugal”, in *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Conference, New York, 1971*, Londres, Oxford University Press, 1977.

ÍNDICE DE FIGURAS E IMÁGENES

Himno *Aeterne rerum conditor*, Oristano, Archivio della Cattedrale, ms. P. XIII, c. 25r, 8-9, 215n, 217n, 222, 24-525; y transcripción. (Gozzi, 2005, p. 8. Referencia del manuscrito: *Il canto fratto. L'alto gregoriano... [op. cit.]*, p. 552). P. 202.

Inicio de la secuencia *Ave vivens hostia*, del Gradual *Giunta*, 1572; y transcripción. (Gozzi, M., 2005, p. 14). P. 206.

Himno *Huius obtentu*, códice Cremona, Archivio Storico Diocesano, códice XII (N), 12, 526, 529, cc. 129-130; y transcripción. (Gozzi, 2005, pp. 526-527. Referencia del manuscrito: *Il canto fratto. L'alto gregoriano... [op. cit.]*, p. 550). P. 207.

Tonus Evangelii in agendis mortuorum, procede del *Cantus monastici*, Venecia, Giunta, 1523. (Weincke, P. 2005, p. 411). P. 210.

Calderón en la obra *Directorium chori* (1582), de Giovanni Guidetti. (Torelli, D., 2005, p. 448). P. 211.

(Figura 27). Credo *S. Benedicti* (23) códice MOsp Z., c. 39r. (Pongiluppi, L., 2005, p. 140). P. 212.

(Figura 28). Credo *Theutonicum* (39) códice MOsp A, c. 31v. (Pongiluppi, L., 2005, p. 140). P. 212.

(Figura 29). Credo *Sanctae Barbarae* (22) códice MOsp Z, c. 33r. (Pongiluppi, L., 2005, p. 140). P. 212.

Trento, Biblioteca musical L Feininger, FC 2, c. 25r. (Ruini, C., 2005, p. 188). P. 213.

Trento, Biblioteca musical L Feininger, FC 34, p. 208. (Ruini, C., 2005, p. 189). P. 214.

Dos fragmentos del tratado de Frezza Dalle Grotte, G., *Il cantore ecclesiastico. Breve, facile ed esatta noticia del Canto Fermo...*, Padova, Stamperia del Seminario, p. 39. (Rusconi, 2005, p. 501. Referencia de la obra: *Il canto fratto. L'altro gregoriano... [op. cit.]* p. 563). P. 215.

Dos ejemplos del tratado de Paris de Grassis, *De tonis, sive tenoribus orationum et aliorum ómnium quae intra totum annum solemniter cantanda sunt*, 1505?, f. 86v. (Borders, J., 2005, p. 398). P. 217.

Attollite portas, Sevilla, Archivo Capitular de la Catedral, Ms. 56-1-16, (*Misal del Cardenal Mendoza*), 30n, 314n, 318n. (González-Barrionuevo, H., 2005, p. 282. Referencia del manuscrito: *Il canto fratto. L'altro gregoriano... [op. cit.]* p. 554). P. 218.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, *Liber hymnarius cum invitatoriis et aliquibus responsoriis*, Solesmes: 1983.
- Acevedo (de), M., *Vida del taumaturgo portugués San Antonio de Padua*, Imprenta Real, Madrid: 1790.
- Agulló y Cobo, M., “Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII (continuación)”, en *Anuario Musical*, XXV, 1970, pp. 105-124.
- Álvarez Castillo, M^a A., *El archivo de la Capilla Real de Granada*, Tesina (sin publicar), Universidad de Granada: 1973.
- _____, *La miniatura de los Corales de la catedral de Granada: estudio y catalogación*, Tesis doctoral sin publicar, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Granada: 1979.
- _____, “Introducción al estudio de la miniatura de los libros corales de la Capilla Real de Granada”, en *Estudios sobre literatura y arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, Granada: 1979, pp. 43-50.
- _____, “Los Libros Litúrgicos: Los Cantorales”, en *El Libro de la Catedral de Granada*, Vol. II, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada: 2005, pp. 884-961.
- _____, “Los artesanos del libro en la Catedral granadina: la encuadernación de los Libros de Coro”, en *Estudios en homenaje al profesor José Szmolka Clares*, Universidad de Granada, Granada: 2005, pp. 171-186.
- Álvarez-Martínez, M^a del R., “La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente”*, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985, Edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Vol. I, pp. 49-61.
- Anglés, H.; Subirá, J., *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, II. Impresos*, Barcelona (CSIC), 1949.
- _____, “El «Pange Lingua» de Johannes Urreda, maestro de capilla del rey Fernando el Católico”, en *Anuario Musical*, vol. VII, CSIC, vol. VII, Barcelona: 1952, pp. 193-199.
- _____, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio*, Tomo III, Primera parte, Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central, Barcelona: 1958.

- _____, “Die sequenz und die verbeta im mittelalterlichen spanien”, en Storia e Letteratura, raccolta di studi e testi, 131, *Scripta Musicologica*, Tomo I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma: 1975, pp. 43-55.
- _____, “Marie dans le chant liturgique et dans la poésie lyrique chantée du moyen age”, en Storia e Letteratura, raccolta di studi e testi, 131, *Scripta Musicologica*, Tomo I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma: 1975, pp. 323-344.
- _____, “La notación musical española de la segunda mitad del siglo XV. Un tratado desconocido de Guillermo de Podio”, en en Storia e Letteratura, raccolta di studi e testi, 133, *Scripta Musicologica*, Tomo I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma: 1976, pp. 1143-1213.
- _____, “Problemas que plantea el canto gregoriano en su historia y en su valor oracional y artístico musical”, en Storia e Letteratura, raccolta di studi e testi, 131, *Scripta Musicologica*, Tomo I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma: 1975, pp. 3-20.
- _____, Anglés, H., “Eine Sequenzsammlung mit Mensuralnotation und volkstümlichen Melodien (Paris, B. N. lat. 1343)”, en López-Calo J. (ed.) *Scripta musicologica Hygini Anglés*, Tomo II, edizioni di storia e letteratura, Roma: 1975-1976, pp. 375-386.
- _____, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Instituto Español de Musicología, C.S.I.C., Barcelona: 1960.
- Antolínez de Burgos, J., *Historia Eclesiástica de Granada*, Universidad de Granada, Granada: 1996.
- Arocena, Félix María; *Los himnos de la tradición*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid: 2013.
- Arroyal Espigares, P., *El archivo de la Capilla Real de Granada*, Memoria de licenciatura, (sin editar), UGR: 1973.
- Artero, J., “Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII”, en *Anuario Musical*, II, 1947, pp. 191-202.
- Asensio, J. C., *El canto gregoriano*, Alianza Música, Madrid: 2003.
- _____, “El Canto Llano en la España del siglo XVI. De olvidos y protagonismos”, 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*, ICCMU, Madrid: 2004, Capítulo 9, pp. 253-283.

- Baena Herrera, J. M., *Escolanía “niños cantores” de la catedral de Guadix: 50 años de historia musical*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 2005.
- Barasch, M., *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial, 2006.
- Baroffio, G.; Ju Kim, E., “La tradizione francescano-veneta del Credo in canto fratto”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 85-120.
- Baroffio, G., Sodi, M., *Graduale de tempore. Iuxta ritum sacrosanctae romanae ecclesiae*, Editio Princeps (1614), Ed. Giacomo Baroffio-Manlio-Sodi, Librería Editrice Vaticana, Città del Vaticano: 2001.
- Baron, J. H., “Spanish solo song in non-Spanish sources, 1599-1640”, en *Journal of the American Musicological Society*, XXX, 1977, pp. 20-42.
- _____, “Spanish solo song in the second half of the seventeenth century”, en *De musica hispana et aliis. Homenaje al Prof. Dr. José López Calo, S. J.*, Vol. I, pp. 431-450, Santiago de Compostela: Universidad: 1990.
- Bastús, J., *Las festividades del cristianismo*, Segunda Edición, (Aprobada por la autoridad eclesiástica), Juan Bastino e hijos Editores, Barcelona: 1872.
- Bécquart, P., “Au sujet de Matheo Romero (Rosmarin). Les notes biographiques de Barbieri de la Bibliothèque Nationale à Madrid”, en *Anuario Musical*, XXV, 1970, pp. 97-104.
- Bell, N., “Between mensural and non-mensural notation in sequences in the fourteenth century”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 347-357.
- Benedicto XVI, *Sacramentum caritatis: Exhortación apostólica sobre la Eucaristía, fuente y culmen de la vida y la misión de la Iglesia*, Palabra, Madrid: 2007.
- Bent, M., “Some Criteria for Establishing Relationships between Sources of Late Medieval Polyphony”, *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, ed. I. Fenlon, Cambridge: 1981.
- Bergsagel, J., “Some early examples of rhythmic notation in plainchant sources”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 359-368.
- Bernardó, M., “Sobre el origen y la procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media”, *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional*

de Musicología: Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones, Madrid 3-10 abril 1992, en *Revista de Musicología*, vol. 16, Nº 4, 1993, pp. 2335-2353.

_____, “Adaptación y cambios en repertorios de himnos durante los siglos XV y XVI: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano. Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 239-279.

Bermúdez de Pedraza, F., *Historia Eclesiástica de Granada*, Universidad de Granada, Granada: 1989.

Besutti, P., “Il Credo *Cardinalis* nei testimoni di area lombarda: ipercorrettismo o diverse tradizioni?”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 69-84.

Bihan, J., “Le mouvement grégorien en Europe Occidentale”, en *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en “La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957: Paris, pp. 101-112.

Bjork, David A. *The Aquitanian Kyrie Repertory of the Tenth and Eleventh Centuries*, Ashgate, Burlington, USA: 2003.

Blanco Sarto P., *La Teología de Joseph Ratzinger: Una Introducción*, Ediciones Palabra, Madrid: 2011.

Blume, C.; Dreves, G. M., *Analecta hymnica Medii Aevi*, vol. 27, *Hymnodia Gotica Die Mozarabischen Hymnen des alt-spanischen Ritus* (Leipzig 1897; Fráncfort del Meno 1887 [=1961]).

Boorman, S., “Limitations and Extensions of Filiation Thecnique”, *Music in Med Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts*, ed. I. FENLON, Cambridge, 1981, pp. 319-346-

_____, “The Uses of Filiation in Early Music”, *TEXT: Transactions of the Society for Textual Scholarship 1*, ed. D. C. GREETHAM y W. SPEED HILL, Nueva York, 1984, pp. 167-184.

Borders, J., “Rythmic performance of *accentus* in early sixteenth-century Rome”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 385-405.

Boutroux, E., *La Psychologie du Mysticisme*, Bolletin de l’Institut Psychologique, Paris: 1902.

- Boynton, Susan; “Orality, Literacy, and the Early Notation of the Office Hymns”, *Journal of the American Musicological Society*, 2003, vol. 56, nº1.
- Brandão, J.; Brandão, R., *Vida de Santos: Virgem Maria (Mãe de Deus), Santa Isabel (Rainha de Portugal)*, I volume, ed. Livraria Portuense de Lopes & C. a., Porto: 1891.
- Brown, M. P., *Understanding Illuminated Manuscripts. A Guide to technical terms*, The J. Paul Getty Museum I association with The British Library, 1994.
- Calzada (de la), J., *Gramatical construcción de los himnos eclesiásticos: dividida en siete libros por el orden del Breviario Romano*, Imprenta de don Andrés Ramírez, Madrid: 1778.
- Cardine, Eugène, *Primer año de canto gregoriano*, Abadía de Santa Cruz Valle de los Caídos, Madrid: 1994.
- _____, *Semiología gregoriana*, Abadía de Silos, 2005.
- Carpallo Bautista, A., *Análisis documental de la encuadernación española. Tesis*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid: 2001.
- Cartallici e Sicca, *Nuova poetica versione degli inni, sequenze, cantici ed altre divote preci che s'usano nella Chiesa*, Padua: 1840.
- Casares Hervás, M. *Memoria de los archivos diocesanos*, separata de “B. O. Arzobispado, 5-1964”, Granada.
- _____, *Archivo catedral: inventario general*, Caja de Ahorros de Granada, 1965: Granada.
- Casares Rodicio, E., *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid: 1999.
- _____; Alonso González, C., *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, Oviedo: 1995.
- Castagna, P., “Prescripciones tridentinas para la utilización del *estilo antiguo* y del *estilo moderno* en la música religiosa católica (1570-1903)”, en *Primer Congreso Internacional de Musicología*, Instituto Internacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires: 19-22 de octubre de 2000, pp. 1-27.
- Castañeda, V., “Notas referentes a los precios de las encuadernaciones en España (siglos XVI-XIX)”, en *Boletín de bibliotecas y bibliografía*, Tomo I, nº 2, 1934, pp. 157-164.
- Castellanos de Losada, B. S., *Biografía eclesiástica completa*, Tomo XXII, Imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentenegro, Madrid: 1864.

- Castro, C., “Los textos hispánicos *in diem circumcisionis Domini*” en *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Susana Zakpe (ed.), Fundación BBVA, Bilbao: 2007, pp. 127-140.
- Castro, E., “Los tropos de la misa en los costumarios catalanes más antiguos”, en *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.*, Vol. I, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pp. 55-89.
- Catalán de Ocón, F., *Constituciones que, en virtud de real orden hizo el reverendo en Christo obispo de Urgel, don Francisco Catalán de Ocón, para el buen gobierno de la Capilla Real de Granada. Y aprobó el señor Rey Don Fernando Sexto, Por Cédula Real de once de julio de mil setecientos cinquenta y ocho*, Antonio Pérez de Soto, Madrid: 1762.
- Cervino y Muga, J., *Exposición y declaración o traducción literal magistral en lengua castellana de los hymnos del Breviario Romano*, Oficina del impresor Francisco Delgado, Logroño: 1757.
- Clementis VIII; Urbani VIII; Leoni XIII; S. Pío V, *Breviarium romanum ex dectrto sacrosancti Concilii Tridentini*, Editio prima post typicam, Pars Aestiva, S. Sedis Apost. et S. Rit. Cong. Typographic, Batisbornae, Neo Eboraci et Cincinnatii: 1887.
- Colleg, M. L., *Breviario del Fedele*, Stamperia di Pietro Barbiè, Carmagnola: 1816.
- Collet, H., *Le mysticisme musical espagnol au XVI^{eme} siècle*, F. Alcan, París: 1913.
- Combe, P., “La réforme du chant et des livres du chant grégorien à l’abbaye de Solesmes (1833-1883)”, en *Etudes grégoriennes*, 6, 1963, pp. 185-234.
- Chevalier, U., *Repertorium Hymnologicum*, vol. I-V (Lovaina 1855-1862).
- Christoforidis, M., Ruiz Jiménez, J., “Manuscrito 975 de la biblioteca de Manuel de Falla: una nueva fuente polifónica del siglo XVI”, en *Revista de Musicología*, XVII, 1-2, 1994, pp. 205-236.
- Coratelo y Mori, E., *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, 2 vols., Visor Libros, Madrid: 2004.
- Custodio Vega, Fray A., *De la Santa Iglesia Apostólica de Iliberis (Granada)*, tomos LIII y LIV, España Sagrada, Real Academia de la Historia, Ed. Maetre Norte, Madrid: 1961.
- Dadelsen, G. von, “Über den Wert musikalischer Textkritik”, *Quellenstudien zur Musik*, ed. K. DORFMÜLLER, Wolfgang Schmieder zum 70, Frankfurt–Londres–Nueva York, 1972, pp. 41-47.

- De Brito, M. C., “Renascença, maneirismo, barroco: O problema da periodização histórica na música portuguesa dos séculos XVI e XVII”, en *De Música Hispana et Aliis. Miscelânea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J.*, Vol. I, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pp. 539-554.
- Desclée, *Cantus Selecti. Ex libris vaticanus et solesmensibus. Excerpti. (Editio rhythmicis signi ornata)*, Solesmis, Tournai: 1949.
- Domínguez, M., *Arte métrica latina: dispuesta con método, sencillez y claridad*, Imprenta de Nicanor Fernández Fernández, Zamora: 1854.
- Dreves, G. M., *Analecta hymnica Medii Aevi*, 50 vols., (Fráncfort M. 1887 [=1961]).
- Díaz Sánchez, F., *Guía de la Villa y Archivo de Simancas*, (Madrid: 1885), ed. Maxtor, Valladolid: 2010.
- Escudero, M^a P., *Fernand Estevan. Reglas de canto plano è de contrapunto è de canto de órgano*, ed. Alpuerto, Madrid: 1984.
- Esquivel, J., *A Master of Sacred Music During the Spanish Golden Age*, The Boydell Press, USA: 2010.
- Estrada, F. J., “Pronunciación de los textos latinos puestos en música. Estudio práctico para la interpretación de la música española”, *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Diputación de Zaragoza, vol. 24, n^o1, 2008, pp. 59-96.
- Ezquerro Esteban, A., *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón-con violines y/u órgano-, de La Seo y el Pilar de Zaragoza)*, C.S.I.C., Institución «Milà i Fontanals», Departamento de Musicología, Barcelona: 2004.
- Facchin, F., “Un essemplio tardivo di canto fratto? I gesuiti e la musica nelle missioni rurali”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 171-184.
- Farnés Juliá, S., *Biblioteca de paleografía y diplomática: (adquisiciones desde 1974)*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona: 2001.
- Faustino Arévalo, S. J. *Los himnos de la hymnodia hispánica*, Universidad de Alicante, Alicante: 2002.
- Feder, G., *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt: 1987.

- Fernández de la Cuesta, I. *Los tratados de canto llano de Spañon, Martínez de Bizcargui y Molina*, Joyas Bibliográficas, Madrid: 1978.
- _____, *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media*, Ópera Omnia, Madrid: 1980.
- _____, “El canto llano de los libros corales”, en *Cantorales. Libros de música litúrgica en la BNE. Catálogo de la exposición del 19 de septiembre de 2014 al 18 de enero de 2015*, Primusic, Madrid: 2014, pp. 31-42.
- Fernández, F., *Fray Hernando de Talavera. Confesor de los Reyes Católicos y primer arzobispo de Granada*, Biblioteca Nueva, Madrid: 1942.
- Fernandez Palmeral, R., *Reseña histórica de Torrox*, Amazon, 2016.
- Ferreira, M. P., “Spania versus Spain in the *Cantigas de Santa María*”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente”*, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985, Edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Vol. I, pp. 109-111.
- _____, “Mateus de Aranda: o Tractado de cãto llano (1533)”, en *Revista Portuguesa de Musicologia*, n^{os} 14-15, Lisboa, pp. 131-186.
- _____, “Emulation and Hybridisation in Iberia: A Medieval Background”, en *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*, Manuel Pedro Ferreira (ed), Iberian Early Music Studies 2, Edition Reichenberger, Kassel: 2016, pp. 3-17.
- Ferretti, Dom P., *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant gregorien*, Solesmes: 1938.
- Fiorentino, G., “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento”, en *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemáticas en el Renacimiento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Separata, 2014.
- Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid: 2002.
- Gabrielli, G., “Il manoscritto 327de la Fundación Biblioteca de San Bernardino de Trento”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 93-120.
- Gallego y Burín, A., *La Capilla Real de Granada. Estudio histórico y guía descriptiva de éste templo*, Granada: 1931, edición facsímil de Editorial Comares de Granada: 1992.

- Gallego Moya, E., *Los himnos de la "himnodia hispánica". Faustino Arévalo, S. J.*, Publicaciones Universidad de Alicante, Salamanca: 2002.
- Gallo, F. A., *El Medioevo*, Historia de la Música, 3, Segunda parte, Turner Música, Madrid: 1987.
- García, R. L., "Libro de Coro: un documento musical", en *Cantorales. Libros de música litúrgica en la BNE. Catálogo de la exposición del 19 de septiembre de 2014 al 18 de enero de 2015*, Primusic, Madrid: 2014, pp. 65-90.
- García de la Calle, S. D., "Cristianismo y judaísmo en la vida de Abdías, el prosélito normando, a través de la profecía de Joel, en *Ilu, revista de Ciencia de las Religiones*, vol. 17, Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, Madrid: 2012, pp. 41-57.
- García-Gallo de Diego, A., "El Concilio de Coyanza: contribución al estudio del Derecho Canónico español en la Alta Edad Media", en [*Anuario de historia del derecho español*](#), nº 20, Madrid: 1950, pp. 275-633.
- García García, J. A., *Valentín Ruiz Aznar (1902-1972). Semblanza biográfica, estudio estético y catálogo cronológico*, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias, Granada: 1982.
- García, J. A., "Manuel de Falla y la música eclesiástica", en *Tesoro Sacro Musical*, IV, octubre-diciembre 1976, pp. 99-106.
- García Oro, J., *La Iglesia en el Reino de Granada durante el siglo XVI*, Ave María, Granada: 2004.
- García Sánchez, A., *El archivo de la Capilla Real de Granada: catalogación e introducción histórica a través de sus documentos*, Tesis sin publicar, UGR: 1978.
- García Valverde, M^a Luisa; *Los problemas económicos de la Iglesia en el siglo XIX. El clero parroquial de Granada (1840-1900)*, Universidad de Granada, Granada: 1983.
- _____, "El archivo", en *El Libro de la Catedral de Granada*, Vol. II, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada: 2005, pp. 965-983.
- Gajard, J. *Notions sur la rythmique grégorienne*, Société de Saint Jean L'Évangéliste, Desclée & Cie, Paris, Tournai, Rome: 1944.
- _____, "La valeur artistique et religieuse toujours actuelle du chant grégorien", en *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en "La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957: Paris, pp. 83-99.

- Gila Medina, L., *El libro de la Catedral de Granada*, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada: 2005.
- Gómez, M^a del C., “Sobre el papel de España en la música europea del siglo XIV y primer tercio del siglo XV”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente”*, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985, Edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Vol. I, pp. 45-47.
- Gómez Moreno, M., *Guía de Granada*, Universidad de Granada, Granada: 1892.
- Gómez Muntané, M. C., “Prehistoria de la enseñanza musical en las universidades españolas”, en *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.*, Vol. I, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 77-89.
- _____, *La música medieval en España*, Edition Reichenberger, Kassel: 2001.
- Gonsálvez Lara, J. C., “El proyecto de catalogación y estudio de cantorales de a BNE”, en *Cantorales. Libros de música litúrgica en la BNE. Catálogo de la exposición del 19 de septiembre de 2014 al 18 de enero de 2015*, Primusic, Madrid: 2014, pp. 15-30.
- González Barrionuevo, H., *Los seises de Sevilla*, Editorial Castillejo, Sevilla: 1992.
- _____, “El «pes initio debilis» en las principales familias neumáticas gregorianas”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente”*, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985, Edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Vol. I, pp. 69-74.
- _____, “Una grafía particular del porrectus en la rotación «mozárabe» de tipo vertical”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente”*, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985, Edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Vol. I, pp. 75-90.
- _____, *Ritmo e interpretación del canto gregoriano. Estudio musicológico*, Editorial Alpuerto, Madrid: 1998.
- _____, “El canto llano mensural de la Catedral de Sevilla dentro del contexto español”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 281-319.

- González Cruz, D., *Virgenes, Reinas y Santas. Modelos de mujer en el mundo hispano*, Universidad de Huelva, Huelva: 2016.
- González Martínez, J., *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*, Junta de Andalucía Consejería de Cultura, Granada: 2005.
- González Valle, J. V., *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España. Estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del "cantus passionis" en las catedrales de Aragón y Castilla*, Monumentos de la Música Española, vol. XLIX, CSIC, Barcelona: 1992.
- _____, "Relación música/texto en el canto gregoriano y en la polifonía y el concepto humanista de ritmo musical", en *Anuario Musical*, 55, 2000, pp. 9-18.
- _____, "El *compás* como término musical en España. Origen y evolución desde finales del siglo XV y primera mitad del siglo XVI", en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XXII, 2006, pp. 191-252.
- _____, "Reflexiones sobre la procedencia y evolución del *ritmo* en la monodia litúrgica y polifonía medieval (I)", en *Anuario Musical*, 62, enero-diciembre 2007, pp. 39-74.
- Goñi Gaztambide, J., "La Santa Sede y la Reconquista del Reino de Granada (1479-1492)", en *Hispania Sacra*, 13, Madrid: 1960, pp. 143-174.
- Gozzi, M., "Il canto fratto: prima classificazione dei fenomeni e primi esiti del progetto RAPHAEL", en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 7-58.
- _____, "Esempi di canto fratto italiano: il CD audio allegato", en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 507-546.
- Gracia Gimeno, J. A., "Cien años después de *Tra le sollecitudini: el canto del pueblo*", en *VIII Jornadas de Canto Gregoriano. Canto Gregoriano en Aragón: de códices e iglesias medievales y de los hombres que la vivificaron y las habitaron*, Institución «Fernando el Católico», C.S.I.C., Zaragoza: 10-16 de noviembre de 2003, pp. 35-50.
- Graduale de Tempore. Iuxta Ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. Editio Princeps. (1614)*. A cura di Baroffio, G., Sodi, M., Librería Editrice Vaticana. Città del Vaticano: 2001.
- Gutiérrez, C. J., "Procedimientos de creación y adaptación en los himnos litúrgicos medievales en España: la composición de un repertorio", en *Revista de Musicología*, Vol. XXVII, nº2, Madrid: 2004, pp. 825-839.

- Hardie, J., “Wanted, one *Maestro de Capilla*. A Sixteenth-Century Job Description”, en *Encomium Musicae. Essays in honor of Robert J. Snow*, Festschrift series, nº17, Pendragon Press, Hillsdale, NY, 2002, pp. 285-304.
- Heredia Barnuevo, N. de, *Mistico ramillete historico, chronologico, panegirico, texido de las tres fragrantas flores... Ambrosio de Granada, segundo Isidoro de Sevilla y segundo Ildefonso de España ; Synopsis chronologica y authentica de... Don Pedro de Castro Cabeza de Vaca y Quiñones...*, Imprenta Real, Granada: 1741.
- Henares Cuellar, I., “La Granada renacentista”, en *Descubrir el Arte*, nº15, mayo 2000, Arlanza Ediciones S. A., Madrid, pp. 58-65.
- Hermann Adalbert, D., *Thesaurus Hymnologicus*, J. T. Loeschke, Lipsiae: 1855.
- Hernández Fuentes, M.A., *En defensa de los sagrados intereses. Historia religiosa de la diócesis de Zamora durante su restauración (1875-1914)*, Universidad de Salamanca, Salamanca: 2016.
- Hesbert, R. J., *Corpus antiphonarium Officii-Invitatoria et antiphonae*, Editio critica, Roma: 1968.
- Hilarión, E., *Lira sacro-hispana; gran colección de obras de música religiosa; compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos, publicación que se hace bajo la protección de S.M. la reina D^a Isabel II, (Q.D.G) y dirigida por D. Hilarión Eslava, maestro de su Real Capilla*, M. Martín Salazar, Madrid: 1852-1860.
- Hoppin, R. H., *La música medieval*, Akal, Madrid: 2000.
- Husmann, H., “Ecce puerpera genuit, Zur Geschichte der teiltextierten Sequenzen”, en *Festschrift Heinrich Besseler*, Leipzig: 1961, pp. 59-65.
- Iversen, G., “*Osanna vox laudibilia*. Vocabulario y formas compositivas de los tropos en el sanctus en los manuscritos litúrgicos-musicales de la Península Ibérica”, en *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Susana Zakpe (ed.), Fundación BBVA, Bilbao: 2007, pp. 141-158.
- Jarque, J. E., “El cántico nuevo. La música en la Iglesia”, en *La voz del canto en la liturgia*, Cuadernos Phase, 136, Centro de Pastoral Litúrgica, 2003, pp. 5-22.
- Jungmann, J., *The Place of Christ in Liturgical Prayer*, Nueva York: 1965.
- Kartsovnik, V., “Lamentations or Parisian Celestines: an unusual fifteenth century chant notation”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano*, *Atti del convegno*

internazionale di studi, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 369-383.

Kennedy, G. A., *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Croom Helm, Londres: 1980.

Kim, H. A., "Proportional notation in John Merbecke's *The booke of Common praier noted* (1550)", en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 415-429.

Knighton, T., "Ritual and regulations: The organization of the Castilian royal chapel during the reign of the Catholic Monarchs", en *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J.*, Vol. I, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pp. 291-320.

_____, "Through a Glass Darkly: Music and Mysticism in Golden Age Spain", en *A New Companion to Hispanic Mysticism*, Brill, Boston: 2010, pp. 411-436.

Kreitner, K., "The Church Music of Fifteenth-Century Spain: A Handlist", en *Encomium Musicae. Essays in honor of Robert J. Snow*, Festschrift series, nº17, Pendragon Press, Hillsdale, NY, 2002, pp. 191-208.

_____, *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, The Boydell Press, New York: 2004.

Lara Lara, Francisco Javier; "Estructuras modales en el Códice Calixtino", en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, Actas del Simposio organizado por la Fundación Pedro Barré de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-23 de septiembre de 1999, edición a cargo de José López-Caló y Carlos Villanueva, publicado en 2001, pp. 273-307.

_____, "Los teóricos españoles y la interpretación medida del canto llano", *Separata de Nasarre, XX*, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Diputación de Zaragoza: 2004.

_____, *El canto llano en la catedral de Córdoba. Los Libros Corales de la Misa*, Universidad de Granada, Granada: 2004.

_____, "Los Libros de Coro y la música gregoriana en los archivos de la Iglesia: fidelidad y tradición", en *Memoria Ecclesiae XXXI*, Separata, Asociación de archiveros de la Iglesia en España, Oviedo: 2008.

_____, "Fidelidad y tradición en los Libros Corales de la Capilla Real de Granada: La Misa de la Dedicación de la Iglesia", en *El Patrimonio Musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Universidad de Granada, Granada: 2008, pp. 89-109.

- Leclerq, H., *La secuencia*, Cuadernos Phase, nº 146, Centro de Pastoral Litúrgica, Barcelona: 2004.
- Leister, P.; Rieger, A., “La recepción del *Quijote* en *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla (1923)”, en *Actas V*, Centro Virtual Cervantes, 1999, pp. 793-806.
- León Tello, F. J., *Estudios de historia de la teoría musical*, CSIC, Madrid: 1964.
- Levi, K., “Old-hispanic chant in its european context”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente”*, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985, Edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Vol. I, pp. 3-14.
- Liber Hymnarius cum invitatoriis & aliquibus responsoriis*, Tomus alter, Desclée, Solesmes: 1983.
- Liber Usualis*, Desclée, Paris, Roma: 1954.
- Lloréns Cisteró, J. M., “La música española en la segunda mitad del siglo XVI: polifonía, música instrumental, tratadistas”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente”*, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985, Edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Vol. I, pp. 189-288.
- _____, “Prestancia del canto gregoriano en la Capilla Palatina de los Papas”, en *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.*, Vol. I, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pp. 145-161.
- _____, Müller Lancé, K. H., *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Volumen XII. Himnos de Vísperas*, CSIC, Barcelona: 2002.
- López, M., *Cátedras de Teología, Cánones y Sagrada Escritura de la antigua Universidad de Granada anejas a prebendas eclesiásticas (1526-1776)*, Archivo Teológico Granadino, Granada: 1987.
- López-Calo, J., “El archivo de música de la Capilla Real de Granada”, en *Anuario Musical*, vol. 13, 1958, pp. 103-128.
- _____, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 Tomos, Fundación Rodríguez Acosta, Granada: 1963.
- _____, *Jornadas metodológicas de catalogación de fondos musicales de la Iglesia Católica de Andalucía*, celebradas los días 18 y 19 de noviembre de 1988 en Granada, Ave María, Granada: 1989.

- _____, “El archivo de música de la Capilla Real de Granada”, en *Anuario Musical*, vol. 26, 1971.
- _____, “El archivo de música de la Capilla Real de Granada”, en *Anuario Musical*, vol. 27, 1972.
- _____, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*, 3 vols., Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 1991.
- _____, *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, 2vols., Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 1993.
- _____, *La música en las catedrales españolas*, ICCMU, Madrid: 2012.
- _____, *Documentario musical de la Capilla Real de Granada*, 2 Vols., Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 2005.
- López Fernández, M., *La aplicación del “Motu Proprio” sobre música sagrada de Pío XII en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): Gestión institucional y conflictos identitarios*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Programa de Doctorado en Arte, Granada: 2014.
- López Elum, *Interpretando la música medieval. Las Cantigas de Santa María*, Universitat de València, Valencia: 2010.
- Lorente, A., “El Por Qué de la Música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672”, *Textos Universitarios*, José Vicente González Valle Ed., CSIC, 2002.
- Luisi, F., “Introduzione”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 1-6.
- Marco, T., *Spanish Music in the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts: 1993.
- Maessen, G., *Calculemus et cantemus, Towards a Reconstruction of mozarabic chant*, American Book Center, Amsterdam: 2005.
- Maillet, F., “La Fédération Internationale des Petits Chanteurs”, en *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en “La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957: Paris, pp. 273-275.
- Manganelli, M., “I Cistercensi e il canto fratto: un piccolo libro di Messe diffuso nell’ordine di san Bernardo dal XVII al XVIII secolo”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 153-170.

- Martín Céspedes, M. A., “Las intervenciones en el siglo XX”, *El Libro de la Catedral de Granada*, Vol. II, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada: 2005, pp. 239-262.
- Marín López, R., *Los Libros de Reales Cédulas de la Curia Eclesiástica de Granada: estudio, regestas e índices*, Proyecto Sur, Granada: 1995.
- _____, *El cabildo de la Catedral de Granada en el siglo XVI*, Universidad de Granada, Granada: 1998.
- Marín Martínez, T., *Paleografía y diplomática*, 2 Vols., Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid: 1991.
- Martín Martín, E., *Guía de arquitectura de Granada*, Junta de Andalucía, Granada: 1998.
- Martín Moreno, A., *Historia de la música andaluza*, Biblioteca de la cultura andaluza, Granada: 1985.
- _____, “Paseos por Granada, música y músicos granadinos”, en *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, La General, Granada: 1992, pp. 123-154.
- _____, “Cinco siglos de historia musical”, en *El Libro de la Catedral de Granada*, Vol. II, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada: 2005, pp. 811-857.
- Martínez Díez, G., “García-Gallo y el Concilio de Coyanza. Una monografía ejemplar”, en *Cuadernos de Historia del Derecho*, Universidad Complutense de Madrid, nº 18, 2011, pp. 93-113.
- Martínez Gázquez, J.; Florio, R., *Antología del Latín Cristiano y Medieval. Introducción y textos*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina: 2006.
- Martínez-Göllner, M. L., “Mode and change of mode in the 13th-century motet”, en *Anuario Musical*, nº 52, 1997, pp. 3-14.
- Martínez González, F., ““Rafael Salguero Rodríguez, maestro de capilla de las catedrales de Málaga y Granada”, en *Hoquet*, Conservatorio Superior de Málaga, I, 2001.
- Martínez Medina, F. J., “Las teorías religiosas del poder político en la España de los Reyes Católicos”, en *Oficio de la Toma de Granada*, Diputación de Granada, Granada: 2003.
- _____; Biersak, M., *Fray Hernando de Talavera. Primer arzobispo de Granada. Hombre de Iglesia, Estado y Letras*, Universidad de Granada, Granada: 2011.
- Mastroianni, F., “Alcuni manoscritti con canto fratto della Biblioteca della Porziuncola di Assisi”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, *Atti del convegno*

- internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 203-212.
- Mazuela-Anguita, A., *La educación musical en España en el siglo XVI: a través del «Arte de canto llano» (Sevilla, 1530), de Juan Martínez*, en *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemáticas en el Renacimiento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Separata, 2014.
- Mearns, J., *Early latin hymnaries. An index of hymns in hymnaries before 1100 with an appendix for later sources*, University Press, Cambridge: 2012.
- Medina, A., “Virtudes, vicios y teoría del canto en la época del Maestro Mateo”, en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, Actas del Simposio organizado por la Fundación Pedro Barré de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-23 de septiembre de 1999, edición a cargo de José López-Calo y Carlos Villanueva, publicado en 2001, pp. 73-93.
- Mele, G., “Due Credo inediti, Sardo e Maltés, in una fonte con canto fratto del secolo XVIII”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 213-238.
- Menzel Sansó, C., “Canto fratto nei libri liturgici della cattedrale di Maiorca”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 321-338.
- Mitjana, R., *Don Fernando de las Infantas: teólogo y músico*, Centro de Estudios Históricos, Madrid: 1918.
- Mone, F. J., *Laetinische Hymnen des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung: 1855, 143, n° 732.
- Monserrate, Andrés de., *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*, en casa de Pedro Patricio Mey, Valencia: 1614.
- Monson, C. A., “The Council of Trent Revisited”, en *Journal of the American Musicological Society*, LLV/1, 2002, pp. 1-37.
- Moral, T., “Un hispanista benedictino: Dom Mario Ferrotin (1855-1914)”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CLXXII, n° III, Madrid: septiembre-diciembre 1975, pp. 575-646.
- Morales Abril, O., “Presencia de música y músicos portugueses en el virreinato de la Nueva España y la provincia de Guatemala, siglos XVI-XVII”, en *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*, Manuel Pedro Ferreira (ed),

- Iberian Early Music Studies 2, Edition Reichenberger, Kassel: 2016, pp. 265-293.
- Morilleau, X., “Valeur pastorale du chant grégorien à la lumière des enseignements pontificaux”, en *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en “La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957: Paris, pp. 75-81.
- Mundó, A., “El proper-troper Monserrat 73”, en *Liturgica III*, 1966, pp. 101-142.
- Nasarre, P., *Escuela música según la práctica moderna, (1723-1724)*, Herederos de Diego Larumbe, Edición Facsímil: Institución Fernando el Católico, CSIC, Zaragoza: 1980.
- _____, *Fragmentos músicos repartidos en quatro tratados en que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto, y Composición*, Vol. I, Facsímil de la Edición de 1700, CSIC, Zaragoza, 1988.
- Nelson, B., “Urrede’s Legacy and Hymns for *Corpus Christi* in Portuguese Sources: Aspects of Musical Transmission and Influence”, en *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*, Manuel Pedro Ferreira (ed), Iberian Early Music Studies 2, Edition Reichenberger, Kassel: 2016, pp. 89-116.
- Nelson, K. E., “Duration and the plica. Plainchant in Spain during the fifteenth century and the first half of the sixteenth century”, en *Revista de Musicología*, nº4, Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología “Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones”, Madrid, 3-10/IV/1992.
- Norberg, D., “Problèmes métriques dans les sequences, les offices et les tropes”, en *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques. Recueil d’études réunies par Wulf Arl et Gunilla Björkvall*, Corpus Troporum, Tomo XXXVI, Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Latina Stockholmiensia, Stockholm, Suiza: 1993, pp. 361-367.
- Ortiz Molina, M. A., *Antonio Caballero, maestro de capilla de la Capilla Real de Granada, 1757 a 1822*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Granada: 1997.
- Otaola González, P., *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: del libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*, Edition Reichenberger, Kassel: 2000.
- Paiano, M., *Liturgia e società nel Novecento. Percorsi del movimento litúrgico di fronte ai processi di secolarizzazione*, Edizione di Storia e Letteratura, Roma: 2000, pp. 31-32.

- Peinado, A., *Obra coral religiosa*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 2010.
- Pérez Berná, J., *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)*, Tese de Doutoramento, Departamento de Historia del Arte, Área de Música, Universidad de Santiago de Compostela: 2007.
- Pérez de Mancilla, V. J., “Andalucía en la música de las iglesias”, en *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla: 2014, pp. 31-58.
- Pérez de Urbel, J., “Origen de los himnos mozárabes”, en *Bulletin Hispanique*, Vol. XXVIII, nº3, 1926, pp. 209-245.
- Pío XII, *Musicae Sacrae Disciplina. Carta encíclica sobre la música sagrada*, Librería Editrice Vaticana, Roma: 1955.
- _____, “Lettre encyclique de S. S. Pie XII sur la Musique Sacrée”, en *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en “La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957: Paris, pp. 9-25.
- Piqué Collado, J., *Teología y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacralidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Shömberg, Messiaen)*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma: 2006.
- Pita Andrade, M., “La arquitectura y la decoración del templo”, en *El Libro de la Capilla Real*, Ediciones Miguel Sánchez, Granada: 1994, pp. 49-67.
- Policarpo Cruz Cabrera, J., “La Catedral durante los siglos XVIII y XIX: Ornato, función y decoro”, en *El Libro de la Catedral de Granada*, Vol. II, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada: 2005, pp. 209-238.
- Pongiluppi, L., “Canto fratto nei codici del monastero benedettino di San Pietro di Modena: aspetti della notazione”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 121-152.

- Prado, G., *Historia del rito mozárabe y toledano*, Abadía de Santo Domingo de Silos, Burgos: 1928.
- _____, “El kyrial español”, en *Analecta Sacra Tarraconense XIV*, 1941-1942, pp. 43-63, 97-198.
- Prensa Villegas, L., “El códice: un mundo de sabiduría en manos del copista”, en *VIII Jornadas de Canto Gregoriano. Canto Gregoriano en Aragón: de códices e iglesias medievales y de los hombres que la vivificaron y las habitaron*, Institución «Fernando el Católico», C.S.I.C., Zaragoza: 10-16 de noviembre de 2003, pp. 11-34.
- Prosper Guéranguer, *The liturgical year. Time after Pentecost*, vol. III, 2ª ed., Dublín: 1800.
- Prudentius Clemens, A., *Hymnorum Cathemerinn Liber*, C. Manilius, Universidad de Gante, 1548.
- Ramos López, Pilar; “La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758”, en *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.*, Vol. I, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pp. 669-689.
- _____, *La Música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, 2 vols., Diputación Provincial de Granada, Granada: 1994.
- _____, “López-Calo, José: Catálogo del Archivo de la Capilla Real de Granada”, (Reseña), en *Trans. Revista transcultural de música*, SIBE, Sociedad de Etnomusicología, 1996.
- Ratzinger, J., *La festa della fede. Saggi di escatología litúrgica*, Jaca Book, Milán: 1984.
- Rees, O., “Relaciones musicales entre España y Portugal”, 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*, ICCMU, Madrid: 2004, Capítulo 14, pp. 455-483.
- Reyes Ruiz, M., “Quinientos años de historia”, en *El Libro de la Capilla Real*, Ediciones Miguel Sánchez, Granada: 1994, pp. 35-37.
- Riaño, J. F., *Critical & Bibliographical notes on Early Spanish Music*, University of Michigan, London: 1887.

- Rico Verdú, J., *La Retórica española en los siglos XVI y XVII*, CSIC, Madrid: 1973.
- Ricossa, L., “I cantoral mozarabici e il ritmo gregoriano”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp.339-345.
- Rivas Carrera, P., “Universidad”, en *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, La General, Granada: 1992, pp. 513-531.
- Robledo, L., “Inventario de las obras del siglo XVIII conservadas en la Catedral de Granada el año 1800”, en *Revista de Musicología*, III, 1-2, pp. 285-292.
- _____; Bordas Ibáñez, C.; Carreras López, J. J.; *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Fundación Caja Madrid, Madrid: 2000.
- _____, “El lugar de la música en la educación del príncipe humanista”, en *Música y literatura en la España de la Edad Media y de Renacimiento. Mesa redonda (15-16 de junio de 1998). Actas recogidas y presentadas por Virginie Dumanoir*, Colección de la Casa de Velázquez, vol. 81, Madrid: 2003, pp. 1-19.
- _____, “Pensamiento musical y teoría de la música”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, Tomo 3, Fondo de Cultura Económica, Madrid: 2016, pp. 433-617.
- Rodríguez, P. L., “*Ad maiorem Dei gloriam (aut regis)*: la música en latín y el órgano”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, Tomo 3, Fondo de Cultura Económica, Madrid: 2016, pp. 85-188.
- Rodríguez, C. J., “Música y poesía en los archivos de León”, en *Studi Gregoriani X*, 1994, pp. 5-39.
- Rodríguez de Castro, J., *Biblioteca Española: que contiene la noticia de los escritores gentiles españoles. Y la de los Christianos hasta fines del siglo XIII de la Iglesia*, Tomo II, Imprenta Real de la Gazeta, Madrid: 1786.
- Rodríguez Palacios, R., “Valentín Ruiz Aznar: El hombre y la obra”, en *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLVI, 2003, pp. 79-122.
- Roesner, E., “The Problem of Chronology in the Transmission of Organum Duplum”, *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, ed. I. Fenlon, Cambridge, 1981, pp. 393-398.
- Ronsenthal, E. E., *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el renacimiento español*, Universidad de Granada, Granada: 1990.
- Romita, F., “Les Principes de la législation de la Musique Sacrée” en *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en “La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957: Paris, pp. 45-53.

- Roussel, G., “Le rôle exemplaire des maîtrises de cathédrale”, en *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en “La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957: Paris, pp. 263-266.
- Ruini, C., “Esempi di notazione mensurale nei codici liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger di Trento”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 185-202.
- Ruiz Jiménez, J., “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento «extravagante» y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad”, en *Anuario Musical*, nº 52, 1997, pp. 39-59.
- _____, “Patronazgo en la Capilla Real de Granada durante el siglo XVI. 1. Los músicos prebendados”, en *Encomium Musicae. Essays in honor of Robert J. Snow*, Festschrift series, nº17, Pendragon Press, Hillsdale, NY, 2002, pp. 341-364.
- _____, “Música sacra: el esplendor de la tradición”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los reyes católicos a Felipe II*, vol. 2, Fondo de Cultura Económica, Madrid: 2012, pp. 292-395.
- _____, “El mecenazgo librario de los Reyes Católicos: un Psalterium-Himnarium para el monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 28, ICCMU, Madrid: 2015, pp. 37-70.
- _____, “Himnario de la catedral de Sevilla versus *Intonarium Toletanum* (Alcalá de Henares, 1515), en *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*, Manuel Pedro Ferreira (ed), Iberian Early Music Studies 2, Edition Reichenberger, Kassel: 2016, pp. 117-164.
- Ruiz Torres, Santiago; *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid: 2013.
- Rusconi, A., “Il ritmo del canto gregoriano nei trattati italiani del Seicento e del Settecento”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 493-505.
- (de) Salvo Fattor, S., “Annotazioni sulla tradizione a stampa dei Credo in canto fratto nei testimoni della Biblioteca musicale L. Feininger di Trento”, en *Il canto fratto. L’altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d’Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 431-445.
- Sanhuesa Fonseca, M., *Artes del Canto Llano en las Órdenes Religiosas del siglo XVIII*, en “Ilu. Revista de las Ciencias de las Religiones, nº4, Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, Madrid: 1999, pp. 257-278.

- _____, “Dos anónimos de canto llano en la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid, en *Revista de Musicología*, vol. 23, 2000, pp. 221-236.
- Scotti, A., *Influssi transalpini sulla pratica liturgico-musicale del Patriarcato di Aquileia nel Medio Evo: Studi sui tropi dei responsori*, Tesis doctoral, Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, 2002.
- Serrano Velasco, A.; Saucó Escudero, M^a Pilar.; Martín Sanz, J.; Abad Amor, C.; *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Sociedad Española de Musicología, Madrid: 1980.
- Siemens Hernández, L., “Contribución a la bibliografía de las fuentes de la cuestión Valls”, en *Anuario Musical* 31, 1976, pp. 175-223.
- Sierra Pérez, J., “Los Libros Corales”, en *Cantorales. Libros de música litúrgica en la BNE. Catálogo de la exposición del 19 de septiembre de 2014 al 18 de enero de 2015*, Primusic, Madrid: 2014, pp. 43-64.
- Snow, R., J., *Obras completas de Rodrigo de Ceballos: Misas*, Vol. III, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.
- Soler García, J. M., *El compositor villenense Ambrosio Cotes*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006
- Stevenson, R., Stevenson, R., *Juan Bermudo*, University of California, Los Ángeles: 1960.
- _____, “Spanish musical impact beyond the Pyrenees (1250-1500)”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente”*, 29 de octubre- 5 de noviembre de 1985, Edición a cargo de Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Vol. I, pp. 115-164.
- Subirá, J., *Historia de la música española e hispano-americana*, Salvat, Barcelona: 1953.
- Suñol, G., *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Desclée, París, Tournai, Roma: 1935.
- Szmulka Clares, J., “La singularidad religiosa de la Alhambra”, en *Iglesia y sociedad en el Reino de Granada (ss. XVI-XVIII)*, Universidad de Granada, Granada: 2003.
- Tello Ruiz-Pérez, A. *Transferencias del canto medieval: los tropos del “ordinarium missae” en los manuscritos españoles*, Universidad Complutense de Madrid: 2006.
- _____, “El significado de tropo desde la concepción de género en el mundo medieval”, en *Revista de Musicología*, XXIX, 1 (2006), pp. 45-58.

- _____, “Europa en el camino hacia Toledo. Una representación de los repertorios de tropos y secuencias toledanos”, en *In a Musicological Gift: Libro homenaje for Janet Morlet Hardie, Kathleen Nelson and Maricarmen Gómez (eds.) Musicological Studies (CI)*. The Institute of Medieval Music, Lions Bay, BC (Canadá), pp. 325-254.
- _____, “Center and Periphery Again: Could Spain be Considered an Independent Tradition or New Composition?”, en *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*, Manuel Pedro Ferreira (ed), Iberian Early Music Studies 2, Edition Reichenberger, Kassel: 2016, pp. 21-30.
- Tejerizo Robles, H. *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada: 500 letrillas cantadas la noche de Navidad: (1673 a 1830)*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura: Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla: 1989.
- _____, “La música”, en *El Libro de la Capilla Real*, Ediciones Miguel Sánchez, Granada: 1994, pp. 241-247.
- _____, *Villancicos para los maitines de navidad en la Catedral de Granada. Estudio y edición crítica de las 273 letrillas cantadas de 1652-1787*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 2014.
- Torelli, D., “Notazioni ritmiche e canto fratto nelle edizioni non liturgiche tra Cinquecento e Seicento”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 447-492.
- Torrente, A., “Música de plata en un siglo de oro”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, Tomo 3, Fondo de Cultura Económica, Madrid: 2016, pp. 29-83.
- _____, “El villancico religioso”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, Tomo 3, Fondo de Cultura Económica, Madrid: 2016, pp. 433-530.
- Treitler, L., “Written Music and Oral Music: Improvisation in Medieval Performance”, en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, Actas del Simposio organizado por la Fundación Pedro Barré de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-23 de septiembre de 1999, edición a cargo de José López-Calo y Carlos Villanueva, publicado en 2001, pp. 113-134.
- Turner, B., *Five Spanish Liturgical Hymns complete with their mensural chants as set by Francisco de Peñalosa and Johannes Wreede/Juan de Urreda*, Series A: Spanish Church Music, N°90, Vanderbeek & Imrie Ltd, 1996.

- _____, *Toledo Hymns. The Melodies of the Office Hymns of the "Intonarum Toletanum" of 1515. A Commentary and Edition*, Hispaniae Cantica Sacra, 4, Sussex, England: 2011.
- Valladar y Serrano, F. de P., *La Real Capilla de Granada. Estudio crítico-histórico*, Granada, Tip. Hospital de Santa Ana, 1892.
- Vega García-Ferrer, M. J., *Isabel la Católica y Granada. La Mis y el Oficio de Fray Hernando de Talavera*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 2004.
- _____, *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada*, Universidad de Granada, Granada: 2005.
- _____, *Los cantorales de canto llano en la catedral de Málaga*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada: 2007.
- _____, *Fray Hernando de Talavera y Granada*, Universidad de Granada, Granada: 2007.
- _____, "Los cantorales de gregoriano en la Catedral de Málaga", en *El Patrimonio Musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, Universidad de Granada, Granada: 2008.
- Valladar, F. de P., *Apuntes para la "Historia de la música en Granada" desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, Tipografía comercial, Granada: 1922.
- Viret, J., *Le Chant Gregorien, L'Age D'homme*, Chaumont: 1986.
- Virgili Blanquet, A., "Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del "Motu Proprio" en España", en *Revista de Musicología*, vol. 27, nº1, (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional "El motu proprio de San Pío X y la música (1903-2003)"), 2004, pp. 23-42.
- Vones, L., "La sustitución de la liturgia hispana por el rito romano en los reinos de la Península Ibérica", en *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Susana Zakpe (ed.), Fundación BBVA, Bilbao: 2007, pp. 43-60.
- VVAA. *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005.
- _____. *Oficio de la Toma de Granada*, Diputación de Granada: 2003.
- _____. *Fray Hernando de Talavera. V centenario (1507-2007)*, Arzobispado de Granada: 2008.
- _____. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., Stanley Sadie ed., Londres, Macmillan: 1980.

- _____. *La Musique Sacrée au III^{ème} Congrès International de Musique Sacrée de Paris*, en “La revue musicale, Editions Richards-Masse, Juillet 1957: Paris.
- _____. *Guía eclesiástica del arzobispado de Granada: 1885*, Imprenta Ventura de Sabatel, Granada: 1885.
- _____. “¿Se puede legislar el arte?, reflexiones en torno al *Motu Proprio* de san Pío X (mesa redonda)”, en *Revista de Musicología*, Vol. 27, nº1, (Ejemplar dedicado a: Actas del Simposio Internacional "El motu proprio de San Pío X y la música (1903-2003)"), 2004, pp. 467-480.
- _____. *Monumentos de la Música Española*, Tomo XXXVI, CSIC, Barcelona: 1978.
- Wagstaff, G., “El impacto del Concilio de Trento”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los reyes católicos a Felipe II*, vol. 2, Fondo de Cultura Económica, Madrid: 2012, pp. 398-462.
- Walkley, C., *Juan Esquivel: A Master of Sacred Music During The Spanish Golden Age*, Boydell & Brewer, Rochester, USA: 2010.
- Washington Irving, *Crónica de la Conquista de Granada*, Biblioteca de escritores y temas granadinos, Granada: 1987.
- Weincke, P., “Rhythmic elements in liturgical recitatives as found in the Cantorale literatura 1500-1600 in the Biblioteca Vaticana”, en *Il canto fratto. L'altro gregoriano, Atti del convegno internazionale di studi*, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003; Torre d'Orfeo Editrice, Roma: 2005, pp. 407-414.
- Werner, E., *The sacred Bridge*, Colombia University Press, New york: 1959.
- Zapke, Susana; “Introducción”, en *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Susana Zakpe (ed.), Fundación BBVA, Bilbao: 2007, pp. 23-40.