

*LA LIBRERÍA DE CANTO DE ÓRGANO*

*Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento  
en la actividad musical de la catedral de Sevilla*

*JUAN RUIZ JIMÉNEZ*



## NOTAS A LA REEDICIÓN DIGITAL

Al redactar las siguientes anotaciones para la reedición digital de este libro ya se han cumplido cinco años de su primera publicación, la cual ha sido elogiosamente reseñada en varias revistas de prestigio internacional, de lo que se derivó su extensa circulación y el que se agotara en el corto plazo de poco más de un año<sup>1</sup>. La política de la editorial de no reeditar sus títulos, hayan tenido más o menos éxito, la dificultad de migrarlo a otra, como reedición, en estos tiempos de crisis y el auge y posibilidades que ofrece a su difusión, han sido los factores que me han llevado a su lanzamiento digital. En este periodo de tiempo, no han salido a la luz nuevos estudios que modifiquen sustancialmente las ideas expuestas. Los datos derivados de mi propio trabajo de investigación, en los archivos y bibliotecas de referencia consultados para la elaboración de esta monografía, tampoco son lo suficientemente significativos como para poder abordar una segunda edición revisada sustancialmente. En cualquier caso, no quería perder la oportunidad en estas líneas de poder completar la información proporcionada en el epígrafe *Jirones de la memoria: los estragos del tiempo y la desidia* (pp. 34-71) con la identificación del único fragmento de música que había quedado “anónimo”, así como clarificar varios aspectos derivados tanto de la bibliografía publicada en este espacio temporal como de la que estaba en prensa y, tras estos años, todavía lo sigue estando.

El único fragmento de libros de polifonía, nuevamente localizados, que permanecía sin identificar [E-Sc-25, fragmento A], (pp. 68-9, 420) contiene el texto “*referas precamur nostra parentem*”. Hace dos años, revisando los himnos propios de varios santos de Sevilla, tropecé con ese texto que había buscado sin éxito durante la elaboración de este trabajo. Son las últimas palabras de la sexta estrofa del himno de vísperas de San Hermenegildo *Regis indigni generosa proles*. En el libro, ya apuntaba que, por sus características codicológicas, el fragmento recordaba la escritura de los himnos de Alonso Lobo copiados en E-Sc 16. Lo que entonces era una intuición se confirma ahora y se constata que este

---

<sup>1</sup> Michael Noone, *Early Music*, 36 (2008), 114-116; Cristina Urchueguía, *Die Musikforschung*, 61 (2008), 387-389; Carmen Julia Gutiérrez, *Revista de Musicología*, 31 (2008), 647-655; Tess Knighton, *Music and Letters*, 90 (2009), 162-166; Cristina Diego Pacheco, *Revue de Musicologie*, 95 (2009), 551-556.

fragmento procede del *Himnario para los Santos de España y de Sevilla* [E-Sc 16] (pp. 54-60). Estamos frente a la estrofa sexta, *O tuae gentis pater*, de la versión del himno de vísperas de San Hermenegildo compuesto por Alonso Lobo y copiado en 1607. Esta estrofa, con toda probabilidad, fue suprimida en la “restauración” de este volumen llevada a cabo en 1721. Esto implica directamente la eliminación del volumen E-Sc 25 que, en el momento de la redacción del libro, creé para dar cabida a ese fragmento.

Varios colegas, en comunicación personal, me han solicitado que les facilitase una copia de un artículo que cito reiteradamente a lo largo del texto por considerarlo central en la explicación de algunos aspectos abordados en el libro. Se trata del trabajo “Los sonidos de la montaña hueca. Innovación y tradición en las capillas musicales eclesiásticas de la corona de Castilla durante los albores del Renacimiento: el paradigma sevillano”, en *La música en tiempos de Isabel la Católica*, ed. Soterraña Aguirre Rincón (Valladolid: Fundación Siglo, 2007) (en prensa). Por razones totalmente ajenas a mi voluntad, este trabajo, que debía haber sido inicialmente publicado en el año 2005, ha ido postergando año tras año una salida que la editora había comprometido finalmente para 2007. No habiéndose hecho ésta efectiva, el artículo, tras una profunda remodelación, se publicó como: “The Sounds of the Hollow Mountain: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance”, *Early Music History*, 29 (2010).

En la reseña a este libro escrita por Michael Noone, publicada en *Early Music*<sup>2</sup>, el autor apuntaba la dificultad en la identificación de las melodías himnódicas al haber sido éstas citadas con las siglas usadas por Carmen Julia Gutiérrez en su volumen *Monumenta Monodica Medii Aevi X, Hymnen 2: Hymnen aus spanischen Quellen* (Kassel : Bärenreiter-Verlag) otro ejemplo de dilación en la publicación que se prolonga ya muchos años. Para solventar este problema, he publicado en mi página web personal<sup>3</sup>, con la autorización y ayuda de su autora, las melodías y fuentes primarias en las que estas se encuentran, haciéndolas de este modo fácilmente accesibles hasta la publicación de ese indispensable trabajo, todavía inédito.

En sentido contrario, la aparición de nuevos volúmenes de la *New Josquin Edition* han permitido confirmar la hipótesis propuesta de que algunos de los motetes de Josquin, copiados en el volumen E-Sc 1, lo fueron directamente del impreso *Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant sex quinque et quatuor vocum* (Augsburgo: Grimm & Wyrnung, 1520), el cual, procedente de la Biblioteca de Hernando Colón, se había incorporado a la Librería de Canto de Órgano de la catedral hispalense (pp. 178-179).

---

<sup>2</sup> Noone, 115.

<sup>3</sup> <http://www.telefonica.net/web2/ruiizjimenez/>.

En concreto, esto ha sido probado para los tres motetes marianos coincidentes en ambos ejemplares: *Benedicta es, celorum regina; Inviolata, integra et casta y Preter rerum seriem*<sup>4</sup>. Sirva esta acotación a modo de ejemplo de algunos detalles que a lo largo del texto podrían ser matizados sin afectar en esencia al contenido del mismo.

No quisiera terminar estos breves apuntes sin expresar mi agradecimiento a la Biblioteca Virtual de Andalucía y a su director Jesús Jiménez Pelayo por la disponibilidad para alojar en ella esta publicación.

Juan Ruiz Jiménez

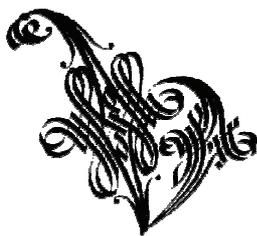
Granada, 22 de diciembre de 2012

---

<sup>4</sup> *New Josquin Edition. Motets on non-biblical texts: De beata Maria virgine I*, ed. Willem Elders. Vol. 23 (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis y American Musicological Society, 2006); *New Josquin Edition. Motets on non-biblical texts: De beata Maria virgine II*, ed. Willem Elders. Vol. 24 (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis y American Musicological Society, 2007).



*LA LIBRERÍA DE CANTO DE ÓRGANO*  
CREACIÓN Y PERVIVENCIA DEL REPERTORIO DEL  
RENACIMIENTO EN LA ACTIVIDAD MUSICAL DE LA  
CATEDRAL DE SEVILLA





*LA LIBRERÍA DE CANTO DE ÓRGANO*  
CREACIÓN Y PERVIVENCIA DEL REPERTORIO DEL  
RENACIMIENTO EN LA ACTIVIDAD MUSICAL DE LA  
CATEDRAL DE SEVILLA

*JUAN RUIZ JIMÉNEZ*

Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.  
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.  
© de los textos: Juan Ruiz Jiménez  
Diseño y maquetación: Samuel Soler Bueno  
I.S.B.N.: 978-84-8226-699-0  
Depósito legal: Gr-803/2007  
Imprime: La Gráfica, S.C.AND. Granada.

*A Francisco, Mila y Samuel*



## AGRADECIMIENTOS

A lo largo del dilatado proceso de búsqueda y localización documental, reflexión, elaboración y publicación de este trabajo, numerosas personas me han prestado su ayuda y apoyo de maneras muy diversas, a las cuales quiero expresar mi más sincero agradecimiento:

Reynaldo Fernández Manzano, director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, que acogió desde un primer momento el proyecto con entusiasmo y ha gestionado diligentemente su publicación. Al personal de este organismo, en especial a Jesús J. Jiménez Pelayo, por su disponibilidad y esfuerzos en la búsqueda de recursos bibliográficos y tecnológicos específicos que facilitarían la ejecución del mismo.

Nuria Casquete de Prado, directora gerente; Isabel González Ferrín, archivera; José Francisco Sáez Guillén, bibliotecario, y al resto del personal de la Institución Colombina que, en todo momento, han intentado favorecer el acceso a los fondos bajo su custodia, en muchas ocasiones más allá de sus estrictas obligaciones. Igualmente, mi agradecimiento por el permiso para la reproducción de las ilustraciones incorporadas en esta publicación.

Tess Knighton y Luis Robledo por su paciencia frente a mi impaciencia, por haber dedicado su tiempo a la lectura del borrador del texto y por sus sabias puntualizaciones y fructíferas críticas sobre diversos aspectos del contenido y estructura del libro.

Soterraña Aguirre, Juan Carlos Asensio, Andrés Cea, Maricarmen Gómez, Carmen Julia Gutiérrez, Barton Hudson, Bruno Turner y Cristina Urchueguía, a los que he recurrido a la búsqueda de consejo y con los que he discutido cuestiones relacionadas con problemas o ideas concretas abordados a lo largo de este estudio.

M<sup>a</sup> Antonia Carmona, José M<sup>a</sup> Domínguez, Eva Estévez, Jane Hardie, Javier Marín, Miguel Ángel Marín, M<sup>a</sup> Ángeles Martín, Pablo Rodríguez, Álvaro Torrente, Grayson Wagstaff y a otros colegas, que la siempre traicionera memoria pueda haber relegado al subconsciente, los cuales me han facilitado materiales, documentales o bibliográficos, necesarios para su ejecución.

Samuel Soler Bueno, artífice de toda la labor de maquetación, siempre ardua y en ocasiones desagradecida, por su comprensión y tolerancia a la hora de rehacer parte del trabajo realizado, como consecuencia de los inevitables cambios de última hora.

Finalmente, porque a ellos es a quien más debo, mi gratitud y cariño a Francisco, Mila y Samuel, a quienes va dedicado este libro, “mecenas” y amigos que han soportado estoicamente todas y cada una de las fases de su proceso y me han apoyado, incondicionalmente, en los momentos más difíciles.



# ÍNDICE DE CONTENIDOS

Lista de ilustraciones	xiii
Lista de tablas	xv
Lista de abreviaturas	xvi
Criterios de edición e indexación	xvii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO PRIMERO: EL CONTINENTE Y EL CONTENIDO	5
• Una historia itinerante: la ubicación de las bibliotecas	5
• El patrocinio musical privado: espacios devocionales	13
• Los inventarios	21
• Jirones de la memoria: los estragos del tiempo y la desidia	34
CAPÍTULO SEGUNDO: LA PRODUCCIÓN AUTÓCTONA	73
• ¿Aborígen o extranjero?: los primeros testimonios	73
• La generación de Peñalosa	81
• Entre la tradición hispalense y el rezado romano: el impacto Francisco Guerrero	99
• El ocaso de una era: Alonso Lobo de Borja	134
CAPÍTULO TERCERO: EL REPERTORIO FORÁNEO	143
• Las vías de penetración del repertorio	143
• Recepción del repertorio de maestros españoles	149
Las primeras generaciones	149
Morales <i>hispalensis</i>	155
Navarro <i>hispalensis</i>	161
Tomás Luis de Victoria	163
Otros compositores españoles	167
• Recepción del repertorio internacional	169
El repertorio franco-flamenco	169
El repertorio italiano	190
El repertorio portugués	199
• Las huellas de la Biblioteca Colombina	204

CAPÍTULO CUARTO: PÉRDIDAS, REENCUENTROS Y CLÁSICOS	223
• La evolución del repertorio	223
• La creación de un canon musical de origen nacional	229
Las misas	232
El servicio de las Horas	239
Liturgia de la Semana Santa	262
Liturgia de difuntos	276
Motetes y géneros afines	294
• Los sedimentos de la producción musical internacional	301
• A modo de epílogo: la mirada al pasado	313
APÉNDICES:	317
• Transcripción, parcial o completa, de los inventarios estudiados	317
• Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y la capilla de música	363
• Descripción, reconstrucción y contenido del <i>libro de polifonía</i> <i>nº 2</i> [E-Sc 2]	391
• Fragmentos musicales de libros mutilados y perdidos	403
Bibliografía	421
Índices	437

## LISTA DE ILUSTRACIONES

1.	Planta de la catedral de Sevilla.	33
2.	Letra capital del <i>tenor</i> . E-Sc 2, fol. cxi <sup>v</sup> .	41
3.	<i>Misa de réquiem</i> . Francisco Guerrero. E-Sc 13.	52
4.	Himno <i>Regis indigni</i> . Alonso Lobo. E-Sc 16, fols. 8v-9r.	56
5.	Himno <i>Defensor alme Hispaniae</i> . Alonso Lobo. E-Sc 16, fols. 14v-15r.	57
6.	Himno <i>Jesus dulcis memoria</i> . Francisco de Santiago. E-Sc 16, fols. 17v-18r.	58
7.	Conductus <i>Iudit audacter prelians</i> (anónimo). A.C.S., sección II, libro 711 (guarda).	74
8.	Himno <i>Gloria laus</i> (anónimo). E-Sc 59-4-7.	76
9.	Obra instrumental. Alonso Lobo. E-Sc 17, fols. 14v-15r.	106
10.	Himno <i>O lux beata Trinitas</i> . Rodrigo de Ceballos. E-Sc 2, fols. lxxix <sup>v</sup> -lxxx <sup>r</sup> .	114
11.	Himno <i>Quicumque Christum</i> . Juan Navarro. E-Sc 2, fols. xcix <sup>v</sup> -c <sup>r</sup> .	162
12.	Motete <i>Audi dulcis amica mea</i> . Orlande de Lassus. E-Sc 4, fols. xl <sup>v</sup> -xli <sup>r</sup> .	189
13.	Motete <i>O Jesu mi dulcissime</i> . Manuel Correa del Campo. E-Sc 4, fols. xliii <sup>v</sup> -xliiii <sup>r</sup> .	227
14.	<i>Credo romano</i> . Alonso Lobo. E-Sc Archivo de música, sig. 54-2-1.	238
15.	Himno <i>Pange lingua</i> . Francisco Guerrero. E-Sc Archivo de música, sig. 51-1-1.	253
16.	<i>Misa de réquiem</i> . Francisco Guerrero. E-Sc Archivo de música, sig. 117-2-1.	292
17.	Motete <i>Iste sanctus</i> . Francisco Guerrero. E-Sc Archivo de música, sig. 110-1-23.	298
18.	Himno <i>Pange lingua</i> . Juan de Urreda. E-Sc Archivo de música, sig. 114-15-1.	305
19.	E-Sc 2, fragmentos 1, 5 y 10. Libro coral nº 14 (guarda delantera).	403
20.	E-Sc 2, fragmentos 2, 6, 7 y 12. Libro coral nº 35 (guarda trasera).	404
21.	E-Sc 2, fragmentos 3, 8 y 11. Libro coral nº 35 (guarda delantera).	405
22.	E-Sc 2, fragmentos 4 y 9. Libro coral nº 14 (guarda trasera).	406
23.	E-Sc 2, fragmento 13. Libro coral nº 93 (guarda delantera).	407
24.	E-Sc 21, fragmento A. Libro coral nº 98 (guarda trasera).	408
25.	E-Sc 21, fragmento B. Libro coral nº 98 (guarda trasera).	409
26.	E-Sc 21, fragmento C. Libro coral nº 98 (guarda delantera).	410
27.	E-Sc 21, fragmento D. Libro coral nº 98 (guarda delantera).	411
28.	E-Sc 21, fragmento E. Libro coral nº 98 (guarda delantera).	412

29.	E-Sc 21, fragmento F. Libro coral nº 98 (guarda trasera).	413
30.	E-Sc 22, fragmento A. Libro coral nº 11 (guarda delantera).	414
31.	E-Sc 22, fragmento B. Libro coral nº 96 (guarda trasera).	414
32.	E-Sc 22, fragmento C. Libro coral nº 96 (guarda trasera).	414
33.	E-Sc 22, fragmento D. Libro coral nº 96 (guarda trasera).	414
34.	E-Sc 23, fragmento A. Libro coral nº 80 (guarda trasera).	415
35.	E-Sc 23, fragmento B. Libro coral nº 80 (guarda delantera).	415
36.	E-Sc 23, fragmento C. Libro Blanco de la catedral (guarda delantera).	416
37.	E-Sc 23, fragmento D. Libro coral nº 26B (guarda trasera).	417
38.	E-Sc 23, fragmento E. Libro coral nº 26B (guarda delantera).	417
39.	E-Sc 23, fragmento F. E-Sc 2 (guarda trasera).	417
40.	E-Sc 24, fragmento A. Libro coral pequeño nº 1B (guarda delantera).	418
41.	E-Sc 24, fragmento B. Libro coral pequeño nº 1B (guarda trasera).	418
42.	<i>Missa Della batalla escoutez</i> . Francisco Guerrero. Fragmento A. Libro coral pequeño nº 45A (guarda delantera).	419
43.	<i>Missa Della batalla escoutez</i> . Francisco Guerrero. Fragmento B y C. Libro coral pequeño nº 45B (guarda delantera).	419
44.	E-Sc 25, fragmento A. Libro coral pequeño nº 17 (guarda trasera).	420

## LISTA DE TABLAS

1.	Libros de polifonía de la catedral de Sevilla.	39
2.	Precio de varios elementos constitutivos del libro manuscrito.	43
3.	Evolución de la colección de libros de polifonía de la catedral de Sevilla.	63
4.	Historia de la Librería de Canto de Órgano de la catedral de Sevilla.	70
5.	Contenido analítico de E-TZ 2-3 y libro nº 3.227 <i>Registrum B</i> .	95
6.	Noticias sobre libros para ministriles.	102
7.	Cronología de la producción musical religiosa de Francisco Guerrero.	132
8.	Ediciones de Tomás Luis de Victoria recibidas por el cabildo hispalense.	166
9.	Contenido del <i>Liber selectarum</i> [1520 <sup>4</sup> ].	180
10.	Misas de Palestrina en la catedral de Sevilla.	194
11.	Ediciones portuguesas en la Librería de Música hispalense.	204
12.	<i>Cancionero de la Colombina</i> [E-Sc 7-1-28].	212
13.	<i>Libro de salves y motetes</i> [E-Sc 5-5-20].	213
14.	Misas de Josquin en las catedrales de Sevilla y Toledo.	218
15.	La hora de Vísperas en la catedral de Sevilla.	258
16.	Estructura de los Maitines del Oficio de difuntos.	282
17.	Estructura de la misa de réquiem.	284
18.	Ítems polifónicos del Oficio de difuntos en la catedral de Sevilla.	290
19.	La <i>Misa de réquiem</i> de Guerrero en las fuentes musicales sevillanas.	291
20.	Composición del <i>Libro de Vísperas</i> de la catedral de Sevilla [E-Sc 2].	396
21.	Contenido del <i>Libro de Vísperas</i> E-Sc 2.	398
22.	El <i>Libro de Vísperas</i> E-Sc 2 y el <i>Liber vesperarum</i> (1584).	400

## LISTA DE ABREVIATURAS

A	<i>Altus</i>
A.C.	Actas Capitulares
A.C.S.	Archivo de la catedral de Sevilla
B	<i>Bassus</i>
bc.	bajo continuo
B.C.C.	Biblioteca Capitular y Colombina
ca.	circa
cm	centímetros
Catálogo (1994)	<i>Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla</i>
d.	después de
DMEH	<i>Diccionario de la música española e hispanoamericana</i>
frag.	fragmento
fol.	folio
inv.	inventario
NG	<i>The new Grove dictionary of music and musicians</i>
manusc.	manuscrito
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i>
mm	milímetros
mrs.	maravedís
pág.	página
p.	página
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales</i>
T	<i>Tenor</i>
Ti	Tiple
perg.	pergamino
S	<i>Superius</i>
s.	siglo
s. f.	sin fecha
s. l.	sin lugar
s. n.	<i>sine nomine</i>
sig.	signatura
ss.	siguientes
<i>vid. vide</i>	véase

## CRITERIOS DE EDICIÓN E INDEXACIÓN

### CRITERIOS DE EDICIÓN

En la transcripción de documentos originales se han modernizado la puntuación, las mayúsculas y los acentos. Asimismo, se ha actualizado el empleo de la h, las alternancias u/v, y/i, b/v, g/j, c/q, x/j, s/z/ç, s/x y las dobles consonantes. Todas las demás variantes que puedan implicar distinta fonética o lectura se han conservado. Igualmente, he mantenido, ocasionalmente, la grafía original de nombres o apellidos que puedan contribuir a proporcionarnos información sobre la identidad de algún personaje o sobre la posible filiación de fuentes musicales, así como la de los incipits literarios de canciones con textos en romance que puedan orientar sobre su pronunciación. Lo que figura entre corchetes [ ] ha sido añadido para aclarar el significado del texto o completarlo, si este se había perdido por deterioro de la fuente, cuando esto ha sido posible. Se han desarrollado todas las abreviaturas, exceptuando las formas más comunes de tratamiento.

### CRITERIOS DE INDEXACIÓN

Se ha indexado únicamente el cuerpo del texto, incluida la introducción, pero no lo apéndices.

Se han incorporado sólo aquellas fuentes citadas en el texto: monódicas, manuscritas e impresas; polifónicas, manuscritas encuadernadas en libros de coro e impresas, y tratados teóricos, manuscritos e impresos.

Las fuentes musicales manuscritas se han indexado siguiendo un criterio alfabético de localización geográfica y de signatura, acorde con la normativa RISM. Se proporciona la sigla equivalente dada por *Census-catalogue*, siempre que el volumen esté descrito en él, y el nombre del mismo, si este ha sido ampliamente difundido.

Las fuentes musicales impresas, dedicadas a un sólo compositor, se han ordenado por orden alfabético de autores y ediciones. Se incluye lugar de publicación, impresor y fecha; para evitar cualquier tipo de ambigüedad en su identificación, se facilita su sigla RISM en la serie A/I. Los impresos con diversos compositores se han organizado cronológicamente según la sigla RISM B/I. Aquellos que no han sido recogidos en estas publicaciones y sí que lo están en B/XV se adicionan de la referencia correspondiente. Para los impresos italianos del siglo XVI, que constituyen el grupo más importante, facilito

el código de la base de datos EDIT 16 (CNCE), dada su comodidad de acceso. Al conjunto de impresos de música instrumental les he añadido la referencia asignada por Howard Mayer Brown en su libro *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography* (1965) (B), ya que esta ha sido también citada extensamente.

Las obras musicales polifónicas han sido ordenadas alfabéticamente por la primera letra de su título y por compositores. En la primera ordenación, los autores se han dispuesto también secuencialmente, por orden alfabético, en el caso de que sea necesario por citarse dos obras del mismo título y de compositores distintos. Sólo se indica el número de voces de la composición como elemento distintivo de otra del mismo nombre y autor.

Los índices onomástico y toponímico no presentan especiales características. Se han indexado las variantes de nombres siempre que puedan llevar a confusión, remitiendo a la entrada principal. Los espacios físicos o instituciones se han incorporado en la entrada de la ciudad correspondiente.

## INTRODUCCIÓN

La catedral de Sevilla ha sido desde el siglo XIX un referente para el estudio y la edición del rico patrimonio musical conservado en sus archivos documentales y librarios. Maestros de capilla y organistas, imbuidos del espíritu cecilianista e impulsores del *Motu proprio*, fueron pioneros en rescatar y publicar ediciones modernas de composiciones de algunos de sus antecesores en el cargo, así como los autores de trabajos de investigación musicológica en los que reivindicaban la importancia del pasado musical de la institución a la que servían. Hilarión Eslava, Evaristo García Torres, Vicente Ripollés, Eduardo Torres y Juan Bautista Elústiza Ganchegui serán los artífices de esa recuperación histórica que se imbricará en la corriente nacionalista impulsora de una tradición revitalizadora del propio proceso creativo de sus contemporáneos. Simultáneamente, los fondos que constituían la Biblioteca Colombina, fusionada a la Biblioteca Capitular y atesorada por el cabildo sevillano desde el siglo XVI, volverán a ser objeto de interés cultural y crematístico, lo cual será el desencadenante de sus últimos expolios, denunciados a nivel internacional por el americanista Henry Harrise, en 1885. En su documentada acusación, precisa detalles de uno de los envíos a París, con objetos robados, en el que se encontraban: “cuarenta opúsculos envueltos en papeles de música”. La magnitud del escándalo fue tal que hizo intervenir a las Cortes y al Senado. Desafortunadamente, la colección de impresos musicales que formaban parte de la biblioteca, posiblemente la mayor colección privada de su tiempo, es muy probable que hiciera años que había sido drásticamente esquilhada. Ambos factores, un pasado musical brillante y una biblioteca excepcional, que todavía conserva raros impresos e importantes manuscritos como el *Cancionero de la Colombina* [E-Sc 7-1-28] o el *Chansonnier français* [E-Sc 5-1-43], han favorecido el que sus fondos musicales, documentales y bibliográficos hayan sido objeto de estudio recurrente por parte de musicólogos nacionales y extranjeros.

El objetivo de este trabajo, cuya originalidad radica en el planteamiento y en la perspectiva adoptada, se ha ido delimitando a lo largo de los años de investigación en el Archivo de la catedral de Sevilla. Gradualmente, el foco de interés se ha desplazado hacia el proceso de creación e historia de la “Librería de Canto de Órgano”, denominación con la que se conocía a la colección de libros de polifonía encuadernados. El análisis de su contenido e interacción con la liturgia, en el marco de la actividad musical desarrollada en la institución hispalense, nos permitirá comprender el proceso por el cual unas obras son depuradas al tiempo que otras se canonizan para integrarse en el corpus musical generado por las nuevas corrientes estéticas y cómo, unas y otras, se insertan en un ceremonial permeable a las innovaciones.

El primer capítulo muestra la significativa incidencia del proceso de transformación de la Fábrica de la catedral en la producción y conservación de sus fondos musicales. En ese devenir histórico, se producirá un cambio en el paisaje sonoro catedralicio que multiplicará sus espacios rituales, a los cuales habrá que proveer de los libros necesarios para llevar a cabo las mandas resultantes de las dotaciones votivas. Las vertientes litúrgica y devocional serán impulsadas por el patrocinio privado que, especialmente a partir del siglo XVII, favorecerá su desarrollo escenográfico potenciando los aspectos visuales y sonoros del ceremonial, del cual se derivará la copia de libros de música y la génesis de un corpus musical efímero destinado a su solemnización.

El análisis de los inventarios históricos, redactados para el control y custodia de los libros de polifonía, me ha permitido rastrear su historia, teñida de pérdidas, renovaciones y sustituciones. Estos inventarios han sido transcritos en el primero de los apéndices y se acompañan de una serie de tablas, confeccionadas a partir de los mismos, que permiten el seguimiento de los avatares de la colección. Se ha realizado un estudio del origen, datación y estado de conservación de los códices polifónicos actualmente existentes y se han catalogado y fotografiado los nuevos fragmentos localizados e identificados de libros consumidos por el tiempo y la desidia. He dedicado una especial atención al *Libro de polifonía n.º 2* [E-Sc 2] que contiene el ciclo himnódico vigente en la institución hispalense hasta el siglo XIX. Este volumen nos proporciona composiciones inéditas de Francisco Guerrero, Rodrigo de Ceballos y Juan Navarro que contribuyen a aumentar el catálogo de las obras conocidas de estos autores. En el apéndice número tres, se completa el estudio codicológico de este volumen y se comparan las versiones de los himnos que contiene con las que serían

posteriormente publicadas en el *Liber vesperarum* (Roma, 1584), para establecer hasta que punto fueron transformadas en su conformación postridentina.

En el segundo capítulo, se presenta la producción autóctona de la catedral. La práctica de la polifonía debió comenzar poco después de la restauración de la sede hispalense, en 1248. La naturaleza anónima y el carácter de *única* de los primeros fragmentos abren la incógnita ¿aborigen o extranjero?, de difícil respuesta. Desde la segunda mitad del siglo XV, encontramos a la catedral de Sevilla como un centro productor y exportador de repertorio y prácticas musicales, fenómeno este que alcanzará sus cotas más elevadas durante el siglo XVI, al constituirse como modelo litúrgico de las diócesis instauradas en el Nuevo Mundo. En ese panorama, a lo largo de la segunda mitad de la centuria, la obra de Francisco Guerrero se convierte en el principal icono musical para esta institución. Paulatinamente, sus composiciones irán instalándose y arraigándose en la liturgia hispalense, hasta llegar a hacerse presente en todos y cada uno de los géneros musicales inherentes a la diversidad del ritual catedralicio, tras la oportuna adaptación a los nuevos dictados contrarreformistas, de los que son ejemplos notables su ciclo himnódico y su misa de réquiem. La producción musical de Guerrero, a partir de la década de 1570, abrirá las puertas a las sonoridades del Barroco. Su magisterio tendrá continuidad en Alonso Lobo, su discípulo, pero será el carmelita portugués Francisco de Santiago el que asentará definitivamente la *seconda practica* a través de sus piezas destinadas a la solemnización de las principales festividades celebradas en la catedral. De forma paralela, en el ocaso del Renacimiento, se consolida el proceso de selección de una serie de obras del corpus musical generado en el siglo XVI, las cuales se copiarán en nuevos formatos para garantizar su pervivencia, cuestión de la que nos ocuparemos por extenso en el último capítulo.

El capítulo tercero se inicia con el análisis de los mecanismos de recepción del repertorio musical importado, eje vertebrador del mismo. Básicamente, se divide en dos grandes epígrafes centrados en la producción nacional y foránea, subdivididos en secciones dedicadas a compositores, especialmente significativos desde el punto de vista de su peso específico en la Librería de Música de la Catedral, o a las principales zonas geográficas de producción, para el caso del repertorio extranjero. El libro impreso será el vehículo primordial, aunque no el único, de llegada de la literatura musical procedente del exterior, pero una vez que ciertas composiciones sean insertadas en el tejido sonoro de

la catedral, misas, motetes, magníficats, e incluso ciertos himnos de estos compositores se integrarán en los costosos libros de polifonía en convivencia con las piezas seleccionadas de los maestros locales, para constituirse en el canon musical de la catedral de Sevilla. A modo de coda, he querido concluir este capítulo dedicando un apartado específico al impacto que supuso la llegada de los fondos musicales de la Biblioteca Colombina a la catedral de Sevilla. Su huella se diversificó en dos aspectos fundamentales: la incorporación de nuevas composiciones, a través del uso directo de impresos o manuscritos, o incluso de la copia de piezas en otras fuentes manuscritas, y la utilización de la colección con fines didácticos y para el estudio.

En el último capítulo, abandonamos el marco cronológico en el que se había generado este repertorio, para indagar sobre los mecanismos que originarán y favorecerán su vigencia, en algún caso concreto a lo largo de más de trescientos años. Para facilitar el seguimiento de la complejidad de las prácticas musicales estudiadas, he decidido reagruparlas por géneros y funcionalidades litúrgicas. Las claves que explicarán el proceso por el cual unas obras se instalan cómodamente en el repertorio vivo de la catedral, mientras que otras desaparecen, estarán en los soportes, la accesibilidad a nuevas fuentes de copia y, sobre todo, en la evolución del ceremonial. El ceremonial no es inmutable, como se ha querido ver en múltiples ocasiones, sino que está en constante transformación y será el que abrirá las puertas a la convivencia de las nuevas composiciones con el repertorio acrisolado por la tradición que, en ocasiones, deberá sufrir una adaptación, más o menos drástica, a la estética barroca, que se convertirá en el garante su prevalencia. Nuestra frontera temporal se situará, con límites imprecisos, a mediados del siglo XIX cuando, por distintos motivos, se inicie la recuperación del patrimonio histórico musical autóctono, a la que hacía alusión a principio de esta introducción, y se produzca la revalorización de la polifonía clásica que reintroducirá nuevas obras de viejos compositores que no han sido contempladas porque habrían desvirtuado la propia esencia de este trabajo.

A lo largo del periodo de recopilación documental, de reflexión y elaboración del libro, otras vías y nuevas perspectivas sobre la actividad musical en esta importante institución eclesíástica se han abierto, relacionadas con la transformación del espacio arquitectónico, el patrocinio privado y la interpretación del repertorio, las cuales confío poder explorar en sucesivas publicaciones.

## CAPÍTULO PRIMERO: EL CONTINENTE Y EL CONTENIDO

### UNA HISTORIA ITINERANTE: LA UBICACIÓN DE LAS BIBLIOTECAS

Durante casi doscientos años, el recinto de la catedral será la antigua mezquita *al-Moharren* que había sido inaugurada el 30 de abril de 1182 y convertida en sede arzobispal el 23 de noviembre de 1248. A lo largo de ese espacio de tiempo, la catedral fue sometida a numerosas reformas, para adaptar el edificio a los requerimientos de la nueva liturgia. A partir de 1433, debido al deterioro de la fábrica original, el cabildo decide emprender la tarea de la construcción de un gigantesco templo gótico que finalizaría en octubre de 1506<sup>1</sup>. Con diversas vicisitudes, en el siglo XVI, se adicionarán nuevas dependencias y se alterarán otras, ya dentro de los gustos clásicos que irán del plateresco al manierismo y entre las que destacan la Capilla Real y la remodelación de la Giralda<sup>2</sup>. Elementos y estancias barrocas, neoclásicas y neogóticas se interpolarán para dar forma al conjunto actual<sup>3</sup>. Todas estas transformaciones, especialmente las de gran envergadura, acaecidas durante los siglos XV y XVI, influirán de forma decisiva en la mutación de los espacios sonoros de la catedral que deberá adaptar sus efectivos musicales para lograr satisfacer las exigencias de representación de uno de los cabildos más poderosos de la corona de Castilla.

---

<sup>1</sup> Moverse en los límites cronológicos de la construcción de un edificio de estas características no resulta fácil, ya que necesitaría de numerosas precisiones que han sido recientemente revisadas. Para una exhaustiva cronología del proceso constructivo de la catedral de Sevilla, véase: Jiménez Martín, Alfonso, "Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval", en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva* (Sevilla: Universidad, 2006), 15-113.

<sup>2</sup> Todos los espacios físicos citados a lo largo del libro pueden localizarse en la planta de la catedral que he situado al final del epígrafe de los inventarios (*infra*, pág. 33).

<sup>3</sup> Jiménez Martín, Alfonso y Pérez Peñaranda, Isabel, *Cartografía de la Montaña Hueca. Análisis de los planos históricos de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Cabildo metropolitano de la catedral, 1997), 109-123, 143-144.

Para sus archivos y bibliotecas, este devenir supondrá traslados y almacenajes, ocasionalmente, en condiciones precarias que afectarán, en mayor o menor medida, a la conservación de los mismos. La historia de su archivo musical y de la colección de grandes libros polifónicos será itinerante y vendrá marcada por pérdidas, renovaciones, restauraciones, sustituciones y nuevas incorporaciones.

En origen, debió existir un único fondo librario catedralicio que, con el paso del tiempo, se iría diversificando, en virtud de su funcionalidad y crecimiento, para dar lugar al nacimiento de bibliotecas independientes, emplazadas en diversos lugares, bajo la custodia de responsables nominados para su mantenimiento y garantes de su integridad.

El germen de la Biblioteca Capitular puede remontarse a la reinstauración de la sede arzobispal. Iniciada, posiblemente, con los propios instrumentos dados para su gobierno y los libros necesarios para el desarrollo de la liturgia, pronto verá incrementados sus fondos con el significativo legado bibliográfico del rey Alfonso X<sup>4</sup>. El monarca concedía a la catedral hispalense, mediante una cláusula de su testamento, dado en Sevilla, el 10 de enero de 1284, una de las joyas más queridas de su colección bibliográfica: los volúmenes de las *Cantigas de Santa María*, que debieron ser los primeros ejemplares de música, en lengua romance, que la catedral poseyó:

“Otro sí, mandamos que todos los libros de los Cantares de los Miraglos e de Loor de Sancta María sean todos en aquella iglesia o el nuestro cuerpo fuere enterrado, e que los hagan cantar en las fiestas de Sancta María e de Nuestro Señor. Et si aquel que lo nuestro heredare con derecho e por nos quisiere haber estos libros de los Cantares de Sancta María, mandamos que haga bien e algo por end a la iglesia dont los tomare, porque los haya con merced y sin pecado”<sup>5</sup>.

Tenemos noticias de otros dos importantes legados que contribuyeron a engrandecer el patrimonio bibliográfico de la catedral. El 27 de junio de 1387, el arzobispo Pedro Gómez Barroso, mediante donación *inter vivos*, legará al cabildo un total de ciento veinte volúmenes que nos dan cuenta de sus variados intereses: Derecho, Teología, Filosofía, Patrística, Medicina, Historia y una interesante

---

<sup>4</sup> Guillén, Juan, *Historia de las Bibliotecas Capitular y Colombina* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006), 45-47.

<sup>5</sup> *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, ed. Manuel González Jiménez (Sevilla: Monte Caja de Huelva y Sevilla, 1991), 559-560.

muestra de autores clásicos griegos y latinos. Casi cien años después, otro arzobispo de la catedral, de origen sevillano, el cardenal de Ostia Juan de Cervantes entregará a esta institución su biblioteca, como consta de su testamento, dado el 16 de noviembre de 1453. Se trataba de una colección formada por trescientos seis volúmenes, entre los que se encontraban obras de Teología, Derecho, Filosofía, Artes y Ciencias Humanísticas, Historia y Poesía<sup>6</sup>.

A lo largo del siglo XV y primera mitad del siglo XVI, se irán incorporando nuevas colecciones, producto de diversas donaciones de capitulares sevillanos y seglares, que irán enriqueciendo la Biblioteca Capitular<sup>7</sup>.

Poco sabemos sobre la estructura de la biblioteca en sus dos primeras centurias y, menos aún, sobre los fondos musicales catedralicios hasta el siglo XV. Desconocemos cuándo se separaron, si es que en origen formaron un todo común, los libros de canto llano y los escasos volúmenes de canto de órgano, que la catedral pudo poseer, del núcleo central librario. Incógnitas y algunas especulaciones es todo lo que puedo, por el momento, ofrecer.

La Biblioteca Capitular posee, en la actualidad, un importante conjunto de libros litúrgicos, entre los que destacan dos *Sacramentarios* de la segunda mitad del siglo XIII, escritos para la catedral de Sevilla, y un importante número de *Misales hispalenses* del siglo XV<sup>8</sup>. Es muy probable que una parte de los volúmenes necesarios para el ritual no se encontraran, originalmente, en el espacio destinado a la biblioteca, sino en los lugares en los que se usaban, como será habitual posteriormente, y que retornaran a ella una vez caídos en desuso por la evolución de la liturgia.

De 1522, data el primer inventario de la Librería Capitular que ha llegado hasta nuestros días. En él, se registran quinientos doce volúmenes, distribuidos en diecisiete bancos, situados a mano derecha de la entrada de la biblioteca, y trece a la izquierda, sujetos con cadenas, de modo similar al de otras grandes bibliotecas españolas y europeas del

---

<sup>6</sup> Álvarez Márquez, M<sup>a</sup> Carmen, "La Biblioteca Capitular de la catedral hispalense en el siglo XV", *Archivo Hispalense*, 213 (1987): 15, 27-44; Álvarez Márquez, M<sup>a</sup> Carmen, *Manuscritos localizados de Pedro Gómez Barroso y Juan de Cervantes, arzobispo de Sevilla* (Alcalá de Henares: Universidad, 1999).

<sup>7</sup> Guillén, *Historia de las Bibliotecas*, 55-58.

<sup>8</sup> Janini, José, *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España* (Burgos: Aldecoa, 1977), 285-290.

momento<sup>9</sup>. Este inventario testimonia que la diversificación de las bibliotecas catedralicias ya se había producido. No se recogen en él ni libros de polifonía ni libros corales de canto llano. Tampoco se encontraban en la Biblioteca Capitular, según este listado, los libros rituales y litúrgicos en uso, lo que pone de manifiesto, como acabamos de señalar, que debían encontrarse, probablemente, en el espacio físico del coro<sup>10</sup>.

La Biblioteca Capitular se colocó en las dependencias del Sagrario o capilla de San Clemente, en el interior de la antigua catedral mudéjar, bajo la salvaguardia y conservación, en ocasiones, de los propios sacristanes de esta capilla<sup>11</sup>. Traemos a colación aquí a Fernando Estevan, “maestro de canto plano, e de contra punto... e de canto de órgano”, sacristán de la capilla de San Clemente, al menos, desde 1401 a 1410. Nos parece especialmente relevante esta conexión debido al acceso que su puesto debió permitirle a la riqueza de los fondos bibliográficos de la catedral, de cuyo cuidado es posible que estuviese encargado<sup>12</sup>.

En 1498, la Librería Capitular se traslada a una dependencia situada a la espalda de la capilla de los Cataños (actualmente de San Antonio de Padua), última del lado norte del crucero, limítrofe a la Nave de los Caballeros. En 1543, sufrirá un nuevo transvase, asentándose en la parte alta del antiguo Sagrario, en la Nave del Lagarto, que ocupaba un lateral del Patio de los Naranjos, donde había estado instalada la Capilla Real, de forma transitoria, durante las obras efectuadas en la catedral. El panteón real deberá reubicarse, una vez más, a la espera de la finalización de las obras de construcción que se efectuaban en el testero del edificio, su primigenia localización, e irá al lugar que ocupaba la Librería Capitular<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Para la transcripción íntegra del contenido del inventario de 1522, véase: Álvarez Márquez, M<sup>a</sup> Carmen, *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI* (Sevilla: Diputación Provincial 1992), 25, 215-244; Guillén, *Historia de las Bibliotecas*, 65-68.

<sup>10</sup> Un breviario y un sacramental, sin más especificación, y un “Liber sacramentis et officio diuinali” son los únicos libros, posiblemente ajenos a la liturgia hispalense, presentes en este inventario.

<sup>11</sup> Guillén, *Historia de las Bibliotecas*, 40-41, 48.

<sup>12</sup> Ruiz Jiménez, Juan, “Los sonidos de la montaña hueca. Innovación y tradición en las capillas musicales eclesiásticas de la corona de Castilla durante los albores del Renacimiento: el paradigma sevillano”, en *La música en tiempos de Isabel la Católica*, ed. Soterraña Aguirre Rincón (Valladolid: Fundación Siglo, 2007) (en prensa).

<sup>13</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 23-24. En 1522, según el inventario citado, la biblioteca se encontraba “en el claustro” de la catedral. La ubicación, durante estos años,

En 1552, tras un largo proceso, la catedral recibirá el más importante de los legados de toda su historia, la Biblioteca de Hernando Colón. Pocos años más tarde, en 1557, los fondos de la Biblioteca Colombina se fusionarán con los de la Capitular, pasando a formar una unidad desde el punto de vista administrativo y de funcionamiento. En un principio, la Biblioteca Capitular y la Biblioteca Colombina estuvieron en dependencias separadas, mientras se acondicionaba y ampliaba el espacio de la Sacristía alta, encima de las capillas de la Nave el Lagarto, en el Patio de los Naranjos, capaz de alojar ese enorme volumen de libros<sup>14</sup>. A partir de esta incorporación, la Biblioteca Capitular y Colombina contará con una importante sección de libros de música práctica y tratados de teoría musical, de cuyo impacto me ocuparé en el capítulo tercero. Junto a estos, hay otros volúmenes de música que debieron integrarse en los fondos generales por motivos que desconocemos, bien una vez que cayeron en desuso, por renovación del repertorio, bien como consecuencia de legados que los relegaron aquí por no considerarse de utilidad, en esos momentos, para el servicio de la capilla de música.

La segunda gran librería de la catedral estuvo formada por el conjunto de los libros de canto llano. Desde la primera mitad del siglo XV, fecha de los registros de Fábrica más antiguos conservados, se constata una importante actividad en la confección de estos volúmenes. Existen diversos estudios de los libros corales que se han centrado, casi de manera exclusiva, en los aspectos artísticos y codicológicos, pero todavía queda pendiente su descripción pormenorizada y una evaluación sistemática del contenido musical y litúrgico<sup>15</sup>.

En el siglo XV, los libros de canto llano parecen encontrarse en las dependencias del coro, debido a la frecuencia de uso y a que su número era más reducido, si lo comparamos con el volumen que la Biblioteca coral alcanzaría en el siglo XVI<sup>16</sup>. En un principio, es posible

---

al menos de una parte de la librería, pudo ser la capilla de Santo Tomé, localizada en la propia Nave de los Caballeros. Guillén, *Historia de las Bibliotecas*, 66, 68, 72-80.

<sup>14</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 28-42.

<sup>15</sup> Angulo Íñiguez, Diego, "Libros corales de la catedral de Sevilla. Siglos XV y XVI", en *La Catedral de Sevilla* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1984), 513-527; Álvarez Márquez, *El mundo del libro*; Marchena Hidalgo, Rosario, *Las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Sevilla: el siglo XVI* (Sevilla: Universidad, Fundación Focus-Abengoa, 1998); Marchena Hidalgo, Rosario, *Pedro de Palma, miniaturista del siglo XVI* (Sevilla: Universidad, 2005).

<sup>16</sup> El espacio físico del coro se mudó en varias ocasiones, como consecuencia de la obras de construcción de la fábrica gótica del templo.

que estuviesen a cargo del propio sochantre, pero, desde mediados del siglo XV, encontramos a un “encargado” o “guarda de los libros del coro”. Este cargo era desempeñado por un mozo de coro o por un capellán, el cual se ocupa también de su mantenimiento<sup>17</sup>. A partir del año 1544, una parte de los libros quedó en el coro, los de uso más frecuente; el resto de la librería la encontramos en una capilla que no se especifica, desde donde los libros se trasladaban al coro cuando eran necesarios para la celebración de una festividad determinada. Parece ser que la capilla que alojaba los libros de canto llano, en los primeros años del siglo XVI, era la conocida hoy como capilla del Mariscal. Precisamente, siempre en opinión de María del Carmen Álvarez, la dotación del mariscal Diego Caballero para su sepultura, la de su mujer y la de su hermano, darían lugar, en 1553, al traslado de la librería a una nueva dependencia, situada en una cámara sobre la sacristía de la capilla de la Virgen de la Antigua. En 1575, los libros sufrirán una nueva mudanza, colocándose a los pies de la Nave de San Pablo, en la que sería, años más tarde, la capilla de San Isidoro (1661)<sup>18</sup>. En 1620, los libros de canto llano se habían instalado en una capilla junto al Sagrario, trasladados desde el espacio que ocupaba, en esos momentos, la Diputación de Negocios. El cabildo ordenó que se llevaran a la capilla situada junto a la puerta de la iglesia, “que se llama la librería”, y que aprovechando el traslado se hiciese un inventario muy detallado y se responsabilizara de ellos al sochantre<sup>19</sup>. A partir de 1661, los libros debieron depositarse en la que hoy se conoce como Sala de las Columnas y a la que, entre otros nombres, se había denominado como “oficina de los libros de coro”, contigua a la sala capitular<sup>20</sup>. A principios del siglo XIX, Ceán Bermúdez se lamenta del descuido con el que se trataban los libros de canto llano: “se veían amontonados en el suelo, quitando la

---

<sup>17</sup> En 1458, encontramos ejerciendo esta función a Alfonso Vázquez. A.C.S, sección IV, libro 8, fol. 30r.

<sup>18</sup> Según Álvarez Márquez, los libros se quedarían aquí hasta que la capilla se entregase, en 1661, a los hermanos de la Puente Verástegui, momento en el que debieron cambiarse de sitio, pero estos sufrirían, en el interin, una nueva reubicación. Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 42-45, 64-65, 69.

<sup>19</sup> A.C.S., sección I, libro 50, fol. 85r.

<sup>20</sup> “La Librería del Canto Llano estaba donde hoy es capilla de San Isidro, que había otro hueco como el correspondiente a el otro lado, donde se guarda la cera. Pasóse a el patio después del cabildo, donde hoy está”. *Tratado de algunas ceremonias y cosas antiguas que se observaban en la Santa Iglesia Patriarcal y Metropolitana desta ciudad de Sevilla, compuesto por Bernardo Luis de Castro Palacios, presbítero, maestro de ceremonias de la misma Santa Iglesia. 1712*. B.C.C., sig. 57-4-9, p. 23.

vista y lucimiento, y aun perjudicando al excelente pie del facistol”<sup>21</sup>. A finales de la centuria, Gestoso atestigua que esta costumbre “no se ha perdido del todo”, aunque el grueso de la Librería de Canto Llano estaba ubicado en otro lugar que tampoco era muy adecuado a su conservación, debido a sus condiciones de falta de ventilación y humedad. Esta dependencia estaba situada al final del corredor o claustro cerrado al que se accede por el espacio existente entre las capillas de Santa Ana y San José<sup>22</sup>. Los libros se encontraban dispuestos en cajones y armarios, cerrados con llaves, para protegerlos de posibles hurtos.

El inventario “de los libros que estaban siempre dentro del coro”, realizado en 1552, es el más antiguo preservado y nos señala, exactamente, cuáles eran y en qué sillas y atriles del coro se hallaban colocados. Se han conservado también sendos inventarios, efectuados en 1591, tanto de los libros que se encontraban de forma permanente en el coro, como de los que se hallaban en la Librería coral, fuera del mismo<sup>23</sup>.

Los decretos dimanados de Trento provocaron una drástica transformación del contenido de los libros corales. La estética contrarreformista, imbuida de la tradición humanista, preocupada por la prosodia y la inteligibilidad del texto, impulsará la adecuación musical al contenido textual, por lo que ambos se verán radicalmente afectados<sup>24</sup>. En 1613, la catedral contaba con un total de ciento cuarenta libros de canto llano, con independencia de los que poseían algunas capillas privadas, para el desarrollo de sus funciones particulares. El 25 de septiembre de ese año, el cabildo encomendará a Sebastián Vicente Villegas, clérigo de la veintena y maestro de ceremonias: “la corrección y enmienda de todo el canto llano desta mesma Santa Iglesia”. El tiempo que se había calculado para esta ingente labor se redujo de los tres años previstos a uno y medio y el montante económico del trabajo ascendió a 7.000 reales (230.000 maravedís)<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (Sevilla: 1804), 50-51 (Edición facsímil, Sevilla: Librería Renacimiento, 1981).

<sup>22</sup> Gestoso y Pérez, José, *Sevilla Monumental y Artística* (Sevilla: 1890), vol. 2, 245, 527-529 (Edición facsímil, Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1984).

<sup>23</sup> A estos, hay que añadir otro completo y detallado inventario, redactado en 1596, de los libros que estaban fuera del coro. Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 244-249, 252-273.

<sup>24</sup> Weber, Edith, *Le Concile de Trente en la Musique. De la Réforme a la Contre-Réforme* (Paris: Librairie Honoré Champion, 1982), 19.

<sup>25</sup> “Enmendó en ellos la lectura, conformándola con la del misal y breviario romano, últimamente reformado por la Santidad del Papa Clemente 8, haciendo y componiendo muchos responsos y antifonas y introitos de nuevo y aún oficios enteros que en ellos no había.

Independiente de la Biblioteca coral, encontramos la Librería de Canto de Órgano. Esta será siempre inventariada de forma independiente y estará bajo la custodia del maestro de capilla. A lo largo del siglo XVI, los libros de polifonía se disponían, en su mayor parte, en la puerta del coro, en un arca de madera, de grandes dimensiones, provista de cerradura<sup>26</sup>.

Por último, encomendados a uno de los ministriles, se encontraban los libros de música e instrumentos que ellos utilizaban habitualmente y que eran propiedad de la Fábrica de la catedral.

La Biblioteca de libros polifónicos ocupará también distintas dependencias a lo largo del tiempo, fragmentándose, en ocasiones, según los usos a que se destinaban los diversos volúmenes.

En el siglo XVII, el Archivo de música estaba situado en la capilla de San Laureano. En 1698, como consecuencia de obras realizadas en esta capilla, para eliminar las humedades que en ella había, los libros se trasladaron, temporalmente, a la sacristía de la capilla de Cervantes, para evitar así su deterioro<sup>27</sup>. Años más tarde, en 1724, el archivo volvió a ubicarse en la capilla de San Laureano: “donde siempre habían estado hasta que se hizo obra en dicha capilla”. Durante ese intervalo de tiempo, parte de los fondos musicales pasaron a casa del maestro de capilla Gaspar de Úbeda. A su muerte, en 1724, el cabildo ordenó que se hiciese un inventario: “de todos los papeles de música, así de los que estaban en casa del difunto como los que hay en el archivo”<sup>28</sup>. Este inventario, recientemente restaurado, nos da cuenta de los diferentes

Enmendó, así mismo, el mal sonido que en los malos acentos se causaba, por estar ligadas con muchos puntos y prolongadas las sílabas breves, habiendo de estar las dicha ligaduras de puntos y producciones sólo en las largas, conforme al canto reformado por la mesma Santidad del propio Clemente 8 en el pontifical, lo cual casi fue innumerable de contar por ser casi todas las diciones.

Conformó el punto con la letra en el sentido, haciendo que se significase con el sonido de los puntos lo que iba cantando.

Corrigió últimamente todo el canto en todas las disonancias y asperezas que en él había, reduciendo a la mejor suavidad y melodía que pudo...

Quedóse por corregir todo el Oficio de difuntos en los libros de los aniversarios, en lo que toca al punto, aunque en la letra se corrigió, como todos los demás, y esto por no atreverse hasta que el cabildo lo mandase particularmente por cierto requerimiento que se le hizo”. A.C.S., sección IX, leg. 147, pieza 6.

<sup>26</sup> Al final del inventario de los libros de polifonía de la catedral, realizado en 1588, se recoge: “ítem, un cajón grande de madera, con su cerradura, donde se guardan dichos libros”. Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 45, 251.

<sup>27</sup> *Tratado de algunas ceremonias y cosas antiguas... 1712*. B.C.C., sig. 57-4-9, p. 24.

<sup>28</sup> Isusi Fagoaga, Rosa, *La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica* (Granada: Universidad, 2003), vol. 1, 294-295.

lugares donde, en ese momento, se encontraban los libros y papeles de la Librería de Música:

“Este inventario está repartido en cuatro sitios de la Iglesia, el primero y más principal está en la sacristía de San Laureano; otra parte de libros está en la capilla de la Granada, para el uso y ejercicio de los seises y de todos los profesores; otra parte de libros está en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, para el servicio de las misas y salves de Nuestra [Señora] los sábados y miércoles; en el coro [¿está?] el de los ministriles para las primeras [y se]gundas clases”<sup>29</sup>.

En 1816, el Archivo de música estaba todavía ubicado en la sacristía de la capilla de San Laureano<sup>30</sup>. A finales de este siglo, según Gestoso, ya se había desplazado a la misma sala donde se habían trasladado los libros de canto llano, en la zona en que hoy están las taquillas, próxima a la puerta de San Cristóbal, ocupando ambas librerías muros fronteros<sup>31</sup>.

## EL PATROCINIO MUSICAL PRIVADO: ESPACIOS DEVOCIONALES

El coro es el centro neurálgico de la catedral y se localiza en una posición privilegiada de su edificación. En él, como hemos señalado, se encontraban, en el siglo XVI, los libros ceremoniales, de canto llano y de polifonía necesarios para el desarrollo de la actividad litúrgica. La tradición medieval de situar los enterramientos en el interior de iglesias y monasterios, supuso una de las fuentes de ingresos más substanciosas para las diversas instituciones eclesiásticas y propició una disputa por el suelo sagrado, en la que, ostentación y jerarquía estarán omnipresentes. Conforme proliferaron y se diversificaron estas parcelas privadas, en el interior catedralicio, cambio su paisaje ritual. El acercamiento a la naturaleza de estas fundaciones pone de manifiesto la importancia que el patronazgo privado alcanzó en la catedral de Sevilla y su conexión con el desarrollo de la producción y estructuras musicales. La actividad cultural desplegada en estas capillas generó la necesidad de poseer sus propios enseres litúrgicos, entre los que se encontrarán ornamentos, instrumentos

<sup>29</sup> La primera parte de este inventario está fechada en 1721, la segunda en 1724. A.C.S., sección 0, libro 11157.

<sup>30</sup> A.C.S., sección 0, libro 54.

<sup>31</sup> Gestoso y Pérez, *Sevilla Monumental*, vol. 2, 529.

y libros de variada naturaleza que contemplaremos como parte integrante del complejo multifacético que constituye la institución y la Fábrica de la catedral.

Desde el siglo XV, la actividad musical más importante, fuera del ámbito del coro, tendrá lugar en la capilla de la Virgen de la Antigua, donde existían fundaciones que expresamente requerían el uso del órgano y la polifonía y, por lo tanto, disponer de los libros necesarios para su cumplimiento. En esta capilla, se puede documentar la presencia de un órgano y el correspondiente organista, de manera regular, desde mediados del siglo XV<sup>32</sup>.

En las Constituciones de la capilla de la Virgen de la Antigua, se recogen las disposiciones para el gobierno de la misma. En ellas, encontramos reflejados los principales actos litúrgicos que incorporaban el órgano y la capilla de música en sus celebraciones<sup>33</sup>. Entre estos, cabe destacar la misa sabatina del “Oficio de Nuestra Señora” que se decía al alba y cuya tradición hundía sus raíces profundamente en el siglo XV<sup>34</sup>. En algún momento, *ca.* 1480, el canónigo y deán de la catedral de Sevilla, Pedro Díaz de Toledo, había subvencionado el rito de la salve que cada sábado se celebraba en esta capilla con la intervención musical del organista, el maestro de capilla de la catedral, seis seises, un contralto, un tenor y un bajo. Esta dotación se perpetuará por el dicho Pedro Díaz de Toledo, ya obispo de Málaga, en 1499<sup>35</sup>. A estos servicios

---

<sup>32</sup> En 1454, ya se registra la presencia del instrumento en esta capilla. En 1458, Alfonso Martínez de Utrera será su organista. A.C.S., sección IV, libro 7, fol. 22r; libro 8, fol. 30v.

<sup>33</sup> Si bien no se especifica la fecha de redacción, es posible que sean del año 1513. En una relación de las lámparas dotadas en la capilla (once en total), copiada a continuación de las Constituciones, aparece la fecha 30/4/1513. En cualquier caso, se redactaron: “con acuerdo y principal parecer del ilustre y reverendísimo señor don Diego de Deza, arzobispo desta santa iglesia de Sevilla, nuestro señor y prelado”. Diego de Deza fue arzobispo de la diócesis sevillana entre 1504-1523.

<sup>34</sup> “Se acostumbra de inmemorial tiempo a cantarse una misa del oficio de Nuestra Señora cada sábado al alba. La cual es obligado a decir uno de los curas del Sagrario y a officiarla el maestro con sus muchachos cantoricos y con otros, y han de ser ministros dos de los capellanes de la dicha capilla... [el tañedor] ha de tañer los órganos a esta misa”. A.C.S., sección IX, leg. 89, pieza 7, fol. 5v.

<sup>35</sup> “Que a honor e alabanza de Nuestra Señora Santa María se cantase e dijese perpetuamente todos los sábados de cada un año una *Salve regina*, cantada con su oración e con órganos e versos de canto de órgano e versos de canto llano, e en fin della, un responso por la ánimas de los difuntos con la oración de *fideliū deum* a su tono e en la capilla de Nuestra Señora de Santa María del Antigua, en la dicha Santa Iglesia” A.C.S., sección IX, leg. 58, pieza 27. Este documento fue dado a conocer y aparece transcrito en: Borgerding, Todd Michael, “The Motet and Spanish Religiosity *ca.* 1550-

religiosos, habría que añadir un número importante de funciones: “que particulares personas suelen mandar hacer ante la imagen de Nuestra Señora con cantores e órganos”. El organista, además, estaba obligado también a tañer en las Vísperas y misas de las festividades marianas que eran celebradas, anualmente, por la cofradía de Nuestra Señora de la Antigua<sup>36</sup>.

Las dotaciones en la capilla de la Virgen de la Antigua no cesaron de aumentar con el transcurso de los años, es más, se constituyeron como modelos para otras que vendrían a lo largo de las siguientes centurias. En 1645, Nicolás Sebastiansen, natural de Bolduque (hoy s’Hertogenbosch -Países Bajos-) llevará a cabo la dotación del rito de la salve que debía celebrarse semanalmente, cada miércoles, con igual solemnidad a la que se efectuaba los sábados. Como veremos posteriormente, ambos servicios devocionales compartirán repertorio<sup>37</sup>. En 1690, el cabildo ordenó que, desde el día de la Natividad de la Virgen hasta su octava inclusive, se cantase la salve y la letanía con los efectivos musicales de la catedral, en la capilla de la Virgen del Antigua, por las tardes, acabadas completas y con la mayor solemnidad<sup>38</sup>.

Los primeros libros polifónicos que encontramos documentados, para el uso en la capilla de la Virgen de la Antigua (1517), serán inventariados con los bienes propios de esta dependencia catedralicia (*infra*, pag. 31). Es muy probable que formaran parte de la dotación de Pedro de Toledo, ya que, con frecuencia, el donante se encargaba de la provisión de los utensilios necesarios para llevar a cabo las ceremonias derivadas de su fundación, bien directamente, o a partir de los fondos expresamente librados para ello. El resto de los volúmenes que posteriormente se utilizarán en esta capilla, los *Libros de polifonía n° 1 y n° 4*, serán recogidos por los diferentes inventarios de libros polifónicos de la catedral y se hará constar que eran un “depósito”, lo cual nos hace

---

1610" (Tesis doctoral, University of Michigan, 1997), 290-292; posteriormente en: Suárez Martos, Juan María, *El rito de la salve en la catedral de Sevilla durante el siglo XVI. Estudio del repertorio musical contenido en los manuscritos 5-5-20 de la Biblioteca Colombina y el libro de polifonía n° 1 de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: El autor, 2003), 42-44. José Sánchez Herrero cita una bula del cardenal, arzobispo de Sevilla, Pedro González de Mendoza, fechada el 10 de agosto de 1482, por la que sabemos que hacía poco tiempo que Pedro de Toledo había instituido el canto de la salve. En esa bula se concedían cien días de indulgencia a los que asistieran a este acto ritual. Sánchez Herrero, José, "Sevilla Medieval", en *Historia de la Iglesia de Sevilla*, ed. Carlos Ros (Sevilla: Castillejo, 1992), 225.

<sup>36</sup> A.C.S., sección IX, leg. 89, pieza 7, fol. 17r.

<sup>37</sup> A.C.S., sección II, libro 1478, fol. 150r.

<sup>38</sup> A.C.S., sección IX, leg. 89, pieza 7.

pensar que habían sido encargados y pagados directamente por la Fábrica, al menos el primero de ellos. Este hecho queda justificado si tenemos en cuenta que el cabildo, depositario de los bienes inherentes a la dotación, era, normalmente, el administrador de las rentas que estos producían y el responsable del cumplimiento de las cláusulas que se habían establecido.

Otro espacio con una actividad musical importante, al menos desde el siglo XV, será la capilla de San Clemente o Sagrario de la catedral, lugar también de especial devoción y objeto de numerosas fundaciones privadas. Al igual que la capilla de la Virgen de la Antigua, disponía de un órgano y de un organista a su cargo. En 1516, se ordena al arcediano de Écija, Gonzalo Cabezas, que venda el “somero de los órganos viejos del Sagrario”<sup>39</sup>. Esta venta del secreto y la calificación de “viejos” nos permite retrotraer la presencia del mismo a mediados del siglo XV, cuando se traslade el Sagrario desde el interior de la catedral mudéjar al extremo de la Nave del Lagarto, en el patio de los Naranjos<sup>40</sup>.

En este espacio ritual, tenían lugar un número importante de actos litúrgicos, subvencionados por diversos patrocinadores. Al menos desde el último cuarto del siglo XV, la cofradía de Nuestra Señora del Pilar, ligada al hospital del Rey, celebraba anualmente, en el Sagrario de la catedral, diversas festividades; entre ellas, se citan las de San Bernardo, la Concepción de Nuestra Señora y la Pascua del Espíritu Santo, cuyas Vísperas y misa debían solemnizarse: “con diácono y subdiácono y sus cantores y órganos”<sup>41</sup>. En esta capilla de la catedral, tenía su sede la cofradía del Santísimo Sacramento que había sido fundada, en 1511, por doña Teresa Enríquez, mujer del comendador mayor don Gutierre de Cárdenas, uno de los consejeros principales, más

---

<sup>39</sup> El vaciado de noticias musicales en las actas capitulares de la catedral de Sevilla, realizado por Robert Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla 1478-1606. Documentos para su estudio* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985), presenta significativas lagunas y algunos errores, por lo que he revisado todas las citas que consignaré en este estudio. Las referencias a esta serie documental corresponden, todas ellas, a su localización actual en el archivo de esta institución. A.C. 16/04/1516. A.C.S., sección I, libro 9, fol. 104r.

<sup>40</sup> Desde mediados del siglo XVI, se conservan inventarios y libros de cuentas de esta dependencia, donde aparecen regularmente consignados estos instrumentos y los encargados de su afinación y mantenimiento, entre ellos Pedro Villada y Jerónimo de León. A.C.S., sección VIII, libros 68, 70.

<sup>41</sup> A.C.S., sección IX, leg. 113, pieza 15/43, fols. 132v-134r. Fernando Estevan era prioste de esta cofradía en 1401 y 1402. Ruiz Jiménez, “Los sonidos de la montaña hueca”, (en prensa).

cercanos y leales de la reina Isabel<sup>42</sup>. Esta hermandad organizaba dieciocho fiestas anuales en El Sagrario, con asistencia de la capilla de música, que suponían a la cofradía un dispendio económico de 13.000 reales (442.000 maravedís)<sup>43</sup>. A imitación de las celebraciones que tenían lugar en la capilla de la Virgen de la Antigua, desde ca. 1514, el canónigo Luis Ordóñez había dotado una “misa al Sacramento” que era oficiada en el Sagrario con similar despliegue de efectivos musicales<sup>44</sup>. Algunos de los servicios religiosos más importantes del año litúrgico, celebrados en la catedral desde fechas tempranas, se desarrollaron, circunstancial o permanentemente, según los casos, en el espacio físico del Sagrario: las ceremonias de las vísperas del Corpus Christi, el cántico de las pasiones en la Semana Santa, la misa de San Clemente, etc<sup>45</sup>.

Como veremos en este mismo capítulo, al tratar sobre los inventarios, algunos de los volúmenes de la Librería de Canto de Órgano se depositaron, al menos temporalmente, en estas dependencias del Sagrario, aunque todo apunta a que este hecho no estaba directamente relacionado con su uso directo en las ceremonias citadas, sino para servirse de ellos con fines docentes. Desde finales del siglo XVI, se multiplican las referencias a la “cátedra de canto de órgano del ejercicio del Sagrario” que desempeñan aquellos que se van a ocupar del adoctrinamiento musical polifónico de los seises. En realidad, era una de las obligaciones tradicionales del maestro de capilla que, esporádicamente y por razones variadas, desempeñarán otros músicos de la catedral hasta que el nuevo cargo se consolide de forma definitiva<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> Según este documento, que citamos en la nota siguiente, había sido fundadora de las primeras cofradías del Santísimo Sacramento en España, comenzando por las de la iglesia de San Lorenzo in Damaso de Roma y la de su villa de Torrijos, para las cuales había conseguido las bulas de Julio II, dadas en Roma, el 21 de agosto de 1508. En la iglesia de San Lorenzo (Sevilla), hay una pintura que nos recuerda también estos hechos, así como la antigüedad de la cofradía fundada en este templo, la cual se vincula, igualmente, a doña Teresa Enriquez y a la de la referida parroquia romana. Sobre este personaje, sus fundaciones y labor difusora de la devoción eucarística, véase: Castro y Castro, Manuel de, *Teresa Enriquez, la "Loca del Sacramento" y Gutierre de Cárdenas* (Toledo: Diputación Provincial, 1992).

<sup>43</sup> A.C.S., sección IX, leg. 113, fols. 245 y ss.

<sup>44</sup> “La cual misa dicen los curas con sus ministros e cantores e con todas las otras cirimonias con que se dicen las misas de Nuestra Señora del Antigua los sábados y aquella misma hora”. A.C. 13/12/1518. A.C.S., sección I, libro 10, fol. 196r.

<sup>45</sup> A.C. 9/03/1478. A.C.S., sección I, libro 1, fol. 13r; sección VIII, libro 70, fol. 82v; libro 72, fol. 192r.

<sup>46</sup> En 1599, se le concederá esta plaza a Andrés López, tras haberse desposeído a Juan de Vargas del mismo puesto. A.C.S., sección I, libro 42, fol. 26rv, 31v, 32r, 37r; libro 43, fol. 1v.

Mención especial requiere también la capilla de Scalas, fundación de Baltasar del Río, canónigo de la catedral, arcediano de Niebla y obispo de Scalas. La capilla le había sido entregada, por el cabildo, en 1518 y será puesta bajo la advocación de Nuestra Señora de la Consolación y de los Doce Apóstoles<sup>47</sup>. Las bulas de León X, expedidas por Clemente VII en 1521 y 1523, fueron recibidas y leídas, en la propia capilla, en febrero de 1539. Sus Constituciones están fechadas en 1545, aunque en ellas se indica que cuando el obispo Baltasar del Río se marchó a Roma dejó unos estatutos que fueron presentados, en 1541, ante los cofrades y capellanes de esta capilla. En los capítulos 15, 16 y 31 de esas Constituciones se especifican los actos litúrgicos que se revestirían de mayor solemnidad. Estos incluían, regularmente, la interpretación polifónica del himno *Ave maris stella*, con los cantores y el organista. En las fiestas de mayor rango, también se ordenaba que se cantasen las Vísperas y misa con la participación expresa de la capilla de música y del órgano, así como la interpretación de un villancico por un seise o cantor de dentro o fuera de la catedral.

Desde la fundación de la capilla de Scalas, de forma habitual, en las festividades de San Pedro y de San Andrés, se celebraban justas literarias que también contaban, al menos circunstancialmente, con la participación de cantores y ministriles. Estas serán especialmente importantes, ya que proveerán a la catedral de los textos necesarios para la composición de los villancicos destinados a las diversas festividades del año que los requerían<sup>48</sup>.

De la misma manera que había sucedido con la capilla de la Virgen de la Antigua, en la capilla de Scalas, las fundaciones siguieron aumentando, con el consiguiente crecimiento de la actividad cultural y musical. Entre estas, podemos señalar la efectuada por uno de sus

---

<sup>47</sup> A.C. 13 y 17/12/1518. A.C.S., sección I, libro 10, fol. 196r, 198v.

<sup>48</sup> Tenemos noticia de estas justas poéticas desde finales de la década de 1520. Entre 1532 y 1534, fueron organizadas por el propio Baltasar del Río, en su capilla de la catedral, para las cuales escribió el poeta y banquero genovés Franco Leardo cuatro poemas en latín. Véase: Gillet, Joseph E., "The Date of Torres Naharro's Death", *Hispanic Review*, 4 (1936): 41-46; Pascual Barea, Joaquín, "Le banquier génois Franco Leardo, un poète latin de Séville dans la première moitié du XVIème siècle", *Medieval & Renaissance Text & Studies*, 84 (1998): 475-483. En 1615, se precisa la composición de estos textos destinados a los maitines de Navidad, Resurrección y Corpus Christi. Los "justadores" tenían que ser más de cinco: "con lo cual habrá copia de poesía bastante para que en los dichos misterios tenga que componer, en música, el maestro de capilla que por tiempo fuere en esta Santa Iglesia" A.C.S., sección V, libro 259; libro 270, fol. 76rv.

capellanes mayores, Juan Vaca, personaje muy ligado a la vida musical catedralicia<sup>49</sup>. En su testamento (6/4/1617) dejará establecido:

“Todas las nueve fiestas de Nuestra Señora... [se celebrará] una misa rezada... y el día de la Natividad de Nuestra Señora y el día de su Santísima Concepción dos misas cantadas con sus Vísperas y órgano, demás de las rezadas... y demás una Vigilia con su misa de réquiem”<sup>50</sup>.

La importancia de esta capilla, en el conjunto de espacios rituales de la catedral de Sevilla, es notable y se pone de manifiesto, asimismo, por su reglamento. Era paso obligado de las procesiones más solemnes que tenían lugar en ella. En los días de Pascuas, indulgencias plenarias, de Nuestra Señora, San Pedro y San Pablo y de San Clemente, la procesión capitular hacía estación delante de la puerta de la capilla de Scalas, precisando sus Constituciones la interacción e interconexión que se produciría entre el espacio exterior litúrgico y el interior devocional.

“El Capellán Mayor y todos los otros capellanes y el sacristán... cuando pasare la procesión delante de la capilla, estén ellos dentro en ella en procesión, cabe la puerta, con sus sobrepellices, las mangas tendidas, haciendo todo acatamiento y reverencia a la procesión... cuando el sochantre acabare de cantar, después de los cuatro señores canónigos que han cantado en aquella estación, hagan tañer y cantar en el órgano alguna cosa devota de Nuestra Señora, o de la fiesta que fuere, según el libro que para ello está puntado en la dicha capilla y sino hubiere quien cante, al menos nunca falte el que tañe...”<sup>51</sup>.

Este libro es el que aparece en los sucesivos inventarios conservados de la capilla, registrado como: “un libro de canto de órgano, aforrado en cuero blanco con su clavazón a los lados y en medio”<sup>52</sup>. Al igual que he señalado en la capilla de la Antigua, los primeros libros de polifonía, inventariados en la capilla de Scalas, es posible que fueran donación directa del propio Baltasar del Río o, en cualquier caso, adquiridos del dinero dejado por éste para su ornamentación y dotación.

---

<sup>49</sup> En 1560, se le concede una beca para los seises que mudaban la voz. En 1614, aparece como “cantor contralto”, “maestro del facistol” y maestro “que tiene los niños seises”. A.C.S., sección IV, libro 04094; sección VI, libro 06380, fol. 45v.

<sup>50</sup> A.C.S., sección V, libro 233, fol. 43r, 50r.

<sup>51</sup> A.C.S., sección V, libro 259; sección IX, leg. 16, pieza 6-7.

<sup>52</sup> A.C.S., sección V, libro 276.

En el primer inventario de los bienes de la capilla de Scalas, realizado en la visita efectuada el 1 de enero de 1541, se listan también: los “cuatro guardapolvos de los órganos”. El órgano debió colocarse en la capilla desde su fundación, lo cual está acorde con la importancia que se le concede en las funciones religiosas recogidas en sus Constituciones. Este instrumento, que debía estar dorado y situado en una tribuna, poseía, posiblemente colocado en la parte inferior de la misma, un retablo pintado que es denominado de “Nuestra Señora del Pópulo”<sup>53</sup>. El instrumento es mantenido regularmente por los organeros que trabajaban en la catedral. A partir de la documentación existente de esta capilla, se puede elaborar un listado de los organistas que sirvieron en ella, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en ocasiones, la misma persona que desempeñaba el cargo de segundo organista de la catedral, como fue el caso de Arnaldo Esper y de José de Nebra<sup>54</sup>.

Otras capillas como la del Pilar, la del cardenal Cervantes y la de las Doncellas celebrarán festividades con la participación de la capilla de música de la catedral, pero, posiblemente, debido a su menor número, por el momento, no se ha podido localizar que poseyeran fondos musicales polifónicos propios.

En la capilla del Pilar, conocida también como de los Pinelo, el prebendado Jerónimo Pinelo fundó, en 1523, una misa de la Concepción que debía oficiarse todos los miércoles del año. Al terminar la misa, se cantaría un responso por su alma y la de sus difuntos, todo ello solemnizado con la participación de la capilla de música<sup>55</sup>.

La capilla de San Hermenegildo ha sido denominada, tradicionalmente, como capilla del cardenal Cervantes, el arzobispo de Sevilla que fue su fundador. Fallecido en 1453, sus restos serán depositados en el magnífico sepulcro esculpido por Lorenzo Mercadante de Bretaña, finalizado en 1458. En las visitas celebradas en 1531 y 1545,

---

<sup>53</sup> Uno de los lienzos para proteger los órganos tenía una imagen de Jesús atado a la columna. En el inventario de 5/1/1596, se especifica: “Una imagen retablo de Nuestra Señora con el Niño Jesús en brazos que está debajo el órgano con su velo de tafetán azul”. En los inventarios desde 1601 a 1614 se concreta: “retablo de Nuestra Señora y su Hijo, de pincel, que está en la obra del órgano” [sic]. El 1 de enero de 1607, se ordenó: “se hiciese en [sic] tabernáculo al retablo de Nuestra Señora del Pópulo que está en lo dorado de los órganos”. A.C.S., sección V, libro 270, fol. 8r, 50r; libro 276; libro 331, fol. 4r, 29r, 47r.

<sup>54</sup> El 7 de agosto de 1614, se nombró por organero, encargado del mantenimiento de este instrumento, a Enrique Franco; el 18 de agosto de 1648, para el mismo puesto, fue nombrado Claudio Osorio. A.C.S., sección V, libro 233, libro 270, fol. 74r; libro 328.

<sup>55</sup> A.C.S., sección II, libro 1477, fol. 164v.

además de diversos misales, se da cuenta de “un libro grande de canto”, en pergamino, con los “oficios de las fiestas de la capilla” y una tabla grande donde estaban escritas las “Constituciones de la capilla y las fiestas que en ella se habían de celebrar”<sup>56</sup>.

La capilla de las Doncellas, con la dedicación a la Anunciación, había sido fundada, en 1521, por el sevillano García de Gibraleón, protonotario y escritor apostólico en la “corte romana”. En ella, se oficiaban misas y otros servicios litúrgicos funerarios. Según sus estatutos, festejaban la dotación de las doncellas el día de la Natividad de la Virgen. Entre los actos que tenían lugar a lo largo de la octava de esta festividad, se celebraba un aniversario solemne, con la capilla de música de la catedral, por las almas del fundador, hermanos de la cofradía y bienhechores<sup>57</sup>.

A tenor de lo expuesto, debemos tomar en consideración que para comprender cómo se articula una institución catedralicia hay que contemplarla como un ente orgánico, provisto de un eje central que va desde el coro a la capilla mayor, cerebro y corazón de la misma, rector y controlador de las actividades originadas en el resto de su estructura y en los que se dan la mano liturgia y devoción. Las capillas privadas y otros espacios rituales, colaterales o periféricos, tienen funcionamientos dotados de una cierta autonomía de gobierno, organización y producción, tanto litúrgica como devocional. Todos ellos estarán íntimamente relacionados e interconectados a través de los agentes directamente implicados tanto en su gestión como en el desarrollo del ritual.

## LOS INVENTARIOS

Las fuentes documentales más importantes para la reconstrucción de los fondos musicales de la catedral van a ser los inventarios que se han conservado de los mismos. Estos nos darán cuenta no sólo de las pérdidas sino también de la evolución del repertorio y serán fundamentales a la hora de evaluar la vigencia de determinadas obras y de ciertos compositores.

Parte de estos inventarios han sido descritos de forma somera y cuatro de ellos, los de 1588, 1603, 1618 y 1759, han sido publicados

---

<sup>56</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 117-118.

<sup>57</sup> A.C.S., sección IX, leg. 103, piezas 28-36, fol. 36r, 43r.

íntegramente<sup>58</sup>. Sólo excepcionalmente, se ha tratado de identificar los impresos que aparecen reseñados, pero en ninguno de los casos se ha intentado establecer la asociación con los volúmenes actualmente conservados, relacionar los libros descritos en los distintos inventarios, ni ir más allá en el estudio de su posible contenido<sup>59</sup>.

En este apartado, daremos cuenta cronológica de los inventarios de la catedral, tanto de los que eran conocidos como de los que recientemente han sido localizados por el personal del archivo. En el apéndice nº 1, presento la transcripción de los cuatro primeros inventarios en su integridad, ya que se refieren al repertorio que, en sentido amplio, analizaré en este trabajo. El resto serán transcritos sólo parcialmente, de ellos extraeremos, principalmente, el contenido o descripción de los libros de polifonía. Para clarificar y permitir un seguimiento de la historia particular de cada uno de estos volúmenes, a lo largo de los distintos inventarios, les he asignado un número correlativo que será el que utilizaré para su identificación en las distintas tablas confeccionadas.

**1) Inventario de 19/2/1588:** “Inventario de la Librería de Canto de Órgano de la Sancta Iglesia de Sevilla que están a cargo del maestro de capilla de la dicha Sancta Iglesia”<sup>60</sup>.

Como señalábamos, es el primero de los inventarios que ha llegado hasta nuestros días. Se trata de un documento de carácter notarial, por el cual se hacía entrega al maestro de capilla, en esa fecha Francisco Guerrero, de los libros de polifonía que pertenecían a la

---

<sup>58</sup> El inventario de 1588 fue transcrito, por primera vez, en: Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 249-251. Este, junto al de 1603 y los de 1618, aparecen recogidos en: Borgerding, "The Motet", 278-284. Para la transcripción del inventario de 1759, véase: Isusi Fagoaga, *La obra de Pedro Rabassa*, vol. 2, 146-154. La transcripción parcial y no paleográfica de Rosario Gutiérrez Cordero y María Luisa Montero Muñoz, en ocasiones, confunde más que clarifica a la hora de evaluar los contenidos de estos inventarios y no intenta, en ningún momento, acercarse al repertorio concreto que transmiten. Gutiérrez Cordero, Rosario y Montero Muñoz, María Luisa, "Estudio de los inventarios de las obras musicales de la catedral de Sevilla (1588-1825)", en *Campos Interdisciplinares de la Musicología (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 octubre 2000)*, ed. Begoña Lolo Herranz (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001), 315-334.

<sup>59</sup> Emilio Ros identifica un buen número de los impresos del inventario de 1588, que reproduce a través de la transcripción de M<sup>a</sup> Carmen Álvarez Márquez. Ros Fábregas, Emilio, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", *Pliegos de Bibliofilia*, 17 (2002): 30-33.

<sup>60</sup> A.C.S., sección 0, libro 53, fols. 56r-57v.

catedral. El receptor, como era habitual, se hacía responsable, “por su persona e bienes”, de la custodia de todos los libros contenidos en él, y se comprometía a dar cuenta de los mismos, al cabildo, cuantas veces fuese requerido a ello. Recoge la rúbrica de Francisco Guerrero.

En este primer inventario, puede rastrearse el repertorio de uso habitual en la catedral desde principios de siglo. El calificativo de “viejo”, adjudicado a alguno de los volúmenes, y las obras y autores reflejados, como veremos, así lo ponen de manifiesto.

**2) Inventario de 7/3/1603:** “Memoria de la Librería de Canto que está a cargo de Ambrosio Cotes, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Sevilla”<sup>61</sup>.

Este inventario fue mandado realizar por el cabildo el 4 de noviembre de 1602<sup>62</sup>. Es un inventario del mismo tipo que el anterior. En anotaciones marginales, de otra letra posterior, se señala que dos de los volúmenes que contenían misas de Josquin se encontraban en el Sagrario; un tercer volumen, de “salves y motetes”, estaba depositado en la capilla de la Antigua y otros “cinco libros colorados, manuales, en una talega, del maestro Francisco Guerrero”, estaban en posesión de Juan Vaca que era capellán de la capilla de Scalas. Estos volúmenes pudieron servir para el estudio y para celebrar las festividades que, como he apuntado, tenían lugar en esos espacios catedralicios.

Al final de este inventario, se da cuenta de la entrega de los libros al maestro Francisco Company, el 22 de octubre de 1603. El contenido era el mismo que había firmado Cotes, salvo que se añadía el *Liber primus missarum* de Alonso Lobo (Madrid: Juan de Flandes, 1602).

La siguiente adenda al documento registra la transferencia de los libros inventariados al maestro de capilla Alonso Lobo, el 5 de enero de 1605, en presencia de Francisco Company, a cuyo cargo habían estado durante poco más de un año. Este inventario recoge las firmas de los tres compositores citados<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> A.C.S., sección 0, libro 53, fols. 90r-91v.

<sup>62</sup> A.C. 4/11/1602. A.C.S., sección I, libro 42, fol. 110v.

<sup>63</sup> Resulta interesante constatar la presencia en Sevilla del compositor Francisco Company, al menos entre 1601 y 1613, de cual desconocemos gran parte de su biografía. Era sobrino de Ambrosio de Cotes y es posible que llegara con él a Sevilla, en 1600. Se hizo cargo de los seises en 1601, probablemente debido a la delicada salud de su tío. A la muerte de Cotes, en 1603, desempeñaría el cargo de maestro de capilla interino hasta que Alonso Lobo se hiciera con el cargo, de forma efectiva, a principios de 1605. Posteriormente, será maestro de los seises, en 1606 y entre 1610 y 1613, durante el

**3) Inventario de 1618.** “Memoria de la Librería de Canto que está a cargo del padre maestro Santiago, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Sevilla”<sup>64</sup>.

Se trata, en realidad, de dos inventarios, realizados poco después de la llegada a la ciudad de Francisco de Santiago, carmelita portugués que se hará cargo del magisterio de capilla de la catedral. El primero de los inventarios, más completo, parece una especie de borrador; el segundo es una copia en limpio pero fragmentaria.

Al final del primero de ellos, se da un listado de siete entradas de libros polifónicos que estaban: “en el ejercicio del SAGRARIO, en 16 de mayo 1618”. Todo apunta a que estos volúmenes habían sido desterrados del repertorio vivo de la catedral y se habían destinado a incrementar los fondos usados, con fines docentes, en esa dependencia catedralicia.

**4) Inventario de 8/3/1644.** “Inventario de los libros de canto de música que tiene la dicha Santa Iglesia para entregar a Luis Bernardo Jalón, maestro de capilla”<sup>65</sup>.

Este inventario fue confeccionado tras la llegada de Jalón a Sevilla, para tomar posesión del cargo de maestro de capilla. Se trata de un borrador, en el cual se dan interesantes indicaciones del uso de algunos volúmenes, así como de la donación de dos libros impresos, por parte del contralto portugués Manuel Correa del Campo, que engrosarían los fondos bibliográficos de la Librería de Canto de Órgano hispalense. La conexión de Sevilla con las tierras portuguesas había sido, desde siempre, muy fluida. Como analizaremos en el capítulo tercero, este inventario pone de manifiesto un notable incremento de la presencia del repertorio procedente de Portugal en la colección de libros de polifonía y de su utilización en la solemnización musical de las distintas festividades celebradas en esta institución. Este hecho estuvo motivado por la

magisterio de capilla de Lobo. Se han conservado dos motetes suyos en el Archivo musical del Colegio del Corpus Christi (Patriarca) de Valencia y seis tonos en el manuscrito *Tonos Castellanos B* de la antigua Biblioteca de Medinaceli [E-PABm 13231]. Todas las siglas de manuscritos e impresos han sido homogenizadas siguiendo los criterios establecidos por el Répertoire International des Sources Musicales (RISM). González Barrionuevo, Herminio, *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI* (Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000), 213-214; Rincón Aguirre, Soterraña, “Francisco Company” en *D.M.E.H.*, vol. 3 (1999), 850-851. En 1604, es nombrado cantor tenor con 100 ducados de salario. A.C.S., sección IV, libro 324, fol. 93r.

<sup>64</sup> A.C.S., sección 0, libro 53, fols. 92r-95v.

<sup>65</sup> A.C.S., sección IX, leg. 125, pieza 15.

influencia que tuvo la incorporación de un importante número de músicos portugueses a la capilla de música de la catedral de Sevilla, la cual se vio favorecida por la pertenencia de este territorio a la monarquía hispana, a lo largo de la primera mitad del siglo XVII.

**5) Inventario de 27/2/1673.** Inventario de “libros de canto de órgano” de la catedral de Sevilla.

Actualmente desaparecido, fue citado por el organista de la catedral Juan Bautista Elústiza a principios del siglo XX<sup>66</sup>.

**6) Inventario 1/3/1721- [marzo] 1724.** “Inventario de las obras de latín y romance, libros, cuadernos y papeles que hay en el Archivo de música...hizo D. Joséph Muñoz Monserrat, racionero organista de dicha Santa Iglesia”<sup>67</sup>.

Este inventario será una de las piezas claves para la identificación del contenido de los libros de polifonía de la catedral, así como para descifrar la correspondencia con los volúmenes recogidos por los inventarios anteriores y su identidad con los actualmente conservados.

Se trata de un inventario extremadamente preciso en la descripción de las obras del archivo. Restaurado en fecha reciente, únicamente es de lamentar que, debido al deplorable estado en el que se encontraba, como consecuencia de la humedad, la parte inferior derecha de todos los folios ha desaparecido, extendiéndose gradualmente esta pérdida a medida que nos acercamos hacia el final del mismo.

Este inventario ha perdido el carácter notarial que tenían los anteriores. Se inicia con la enumeración de las obras en latín y en romance, de compositores de los siglos XVI y XVII, conservadas en papeles sueltos y en libros manuales. Especifica, de manera más o menos pormenorizada, según los casos, la dedicación litúrgica, el título de las obras y el número de voces. Entre estos compositores, destaca la notable producción musical de Diego José de Salazar con un total de 320 composiciones (109 en latín y 211 en romance)<sup>68</sup>. A continuación, describe los libretes manuales de contenido misceláneo. Cierra esta primera sección, una relación de las obras latinas que fueron compuestas

---

<sup>66</sup> Elústiza Ganchegui, Juan Bautista, *Estudios Musicales* (Sevilla: Imprenta de la Guía oficial, 1917), t.1, 197.

<sup>67</sup> A.C.S., sección 0, libro 11157.

<sup>68</sup> Otros autores significativos en este inventario son: Alonso Xuárez, con 65 obras en latín, y Juan Sanz con 27.

por los aspirantes al cargo de maestro de capilla, en las oposiciones llevadas a cabo para cubrir la vacante producida por el fallecimiento de Diego José de Salazar. La sección siguiente, la cual transcribimos íntegramente en el apéndice nº 1, es el: “Inventario de los libros de facistol que tiene el Archivo de música de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla...” (fols. 10r-22r). Concluido éste, nos da la fecha de su ejecución, el 1 de marzo de 1721. A continuación, añade el contenido detallado del libro de Palestrina que se compro en 1731. Este inventario se cierra con el listado de las obras, en latín y en romance, compuestas por Gaspar Úbeda y Castelló, durante los catorce años que fue maestro de capilla de la catedral hispalense (un total de 478 obras). Sobresale esta última parte no sólo por la minuciosidad en la adscripción litúrgica y precisión del número de voces e instrumentos, sino también por el hecho de que nos proporciona la fecha de composición de cada obra. Este último apartado del inventario, realizado también por el organista José Muñoz Montserrat, tiene como fecha de ejecución el año de 1724.

**7) Inventario de 22/1/1759.** “Inventario de los libros y papeles que existen en el Archivo de la capilla de música, siendo protector el señor D. Luis Licht y Barrera, canónigo y protector de la capilla de música de esta Santa Iglesia. Se hizo este año de 1759”<sup>69</sup>.

Para la realización del inventario, estuvo presente Pedro Rabassa, maestro de capilla que ya estaba jubilado, y Francisco Soler, la persona que desempeñaba el cargo, de forma interina, en ese momento. Este inventario, recientemente localizado por el personal del Archivo de la catedral, es la copia en limpio del borrador transcrito por Rosa Isusi en su tesis doctoral. La primera parte del mismo nos da cuenta, con bastante detalle, de las obras en latín y romance de Pedro Rabassa. Posteriormente, recoge las composiciones de “varios autores”, de manera mucho más genérica y desordenada. En esta sección, simplemente, enumera los volúmenes manuales, sin alusión a su contenido, y será especialmente parco al referirse a los libros de polifonía, de los que se limita a señalar: “Veinte libros de atril en los cuales hay misas, salmos y himnos”.

En este inventario, se siguen anotando las sucesivas incorporaciones de partituras al archivo. La última consignada es de 1765 y está firmada por Manuel de Cuesta que dice hacerse cargo de toda la relación, a excepción de unas lamentaciones y un miserere de

---

<sup>69</sup> A.C.S., sección 0, libro 11158.

1745 que habían desaparecido. Ese año de 1765, el racionero Manuel Cuesta, cantor tenor, será el encargado de llevar el compás en ausencia del maestro de capilla interino Francisco Soler, entregándosele, temporalmente, las llaves del archivo<sup>70</sup>. En el último folio, se recogen: los “papeles que se copiaron de orden de el cabildo en el examen de magisterio de capilla en que fue admitido D. Antonio Ripa”, el cual ganó su plaza en 1768.

**8) Inventario 1777-1816.** “Inventario de los libros y papeles que existen en el Archivo de la capilla de música, siendo protector el señor D. Carlos Antonio Villa, canónigo”.

Existen dos copias de este documento, una de ellas de reciente incorporación a los fondos consultables del Archivo de la catedral. Esta última resulta ser más completa que la que había sido previamente descrita<sup>71</sup>. En este inventario, se recoge el acuerdo del cabildo de la catedral, de 11 de julio de 1777, por el que se agradecía al maestro de capilla Antonio Ripa la donación efectuada de todas las obras que había compuesto. Se le solicita que, en lo sucesivo, tuviese a bien dejar en el Archivo de música tanto aquellas obras que compusiese de forma voluntaria como las que debía realizar por la obligación de su cargo. Las composiciones entregadas, en ese momento, tenían que agregarse a las inventariadas en 1759, del mismo modo que se haría con aquellas que se fueran produciendo anualmente. Sería, por lo tanto, un inventario abierto y vivo, complementario y no sustitutivo del ejecutado en esa última fecha y, por este motivo, en él no se anotan ni los libros manuales, ni los libros de polifonía, ni las obras, “en papeles”, de compositores anteriores que todavía se conservaban en el Archivo de música de la catedral. En ese acuerdo capitular, se señala también que se alterne la interpretación de las obras de Ripa con las de sus antecesores. El inventario responde, pues, a esta disposición capitular que refleja una vez más la consideración y vigencia de la producción musical de las obras conservadas en el archivo. En la primera parte, anota las obras de Antonio Ripa compuestas hasta 1777. Posteriormente, por años, recoge

---

<sup>70</sup> Se culpó y multó por la pérdida de esas obras al maestro Francisco Soler. Isusi Fagoaga, *La obra de Pedro Rabassa*, vol. 2, 29-30.

<sup>71</sup> A.C.S., sección 0, libro 54. Gutiérrez Cordero y Montero Muñoz, "Estudio de los inventarios", 322. La segunda copia ha sido colocada en la misma sección del archivo, libro 11159.

las generadas por este compositor hasta 1788, inclusive<sup>72</sup>. A continuación, encontramos las del maestro Domingo Arquimbau, también ordenadas cronológicamente e inscritas, anualmente, desde 1791 hasta 1816. Se da cuenta de la recepción, en 1781, de obras de Francisco Corselli, Antonio Ugena y “el Romano”, remitidas por el cardenal, arzobispo de la catedral de Sevilla y patriarca de las Indias, Francisco Javier Delgado Venegas; así como de seis misas de José de Nebra, enviadas al cabildo, en 1788, por el marqués de Monreal<sup>73</sup>. Se trata de un inventario de distinta naturaleza a los anteriores que pretende llevar un control, de manera regular, de todas las composiciones nuevamente incorporadas al archivo.

**9) Inventario de 1818-1825.** “Índice de las obras que contiene la papelería de música de esta Santa Iglesia Metropolitana e Patriarcal de Sevilla, manifestando el número de voces, el tono, instrumentos, papeles, festividades a que pertenecen y el nombre de los autores de cada una”<sup>74</sup>.

Estamos ante un inventario de cuidada elaboración, mandado ejecutar, por el cabildo, el 18 de noviembre de 1818. Se hizo bajo la supervisión del maestro de capilla Domingo Arquimbau y fue

---

<sup>72</sup> Ripa se jubiló en 1789 y murió el 3 de noviembre de 1795. El cabildo corresponderá a la generosidad del maestro cuando, en 1797 y 1798, en la *Gazeta de Madrid* y el *Diario de Madrid*, respectivamente, se pongan sendos anuncios para la venta de todas sus obras, cuyo producto sería: “a beneficio de la heredera, que es una pobre viuda ciega”. A pesar de la dispersión que pudieron ocasionar estas ventas y que puede ser una de las causas principales de que estas aparezcan en una treintena de archivos, el Archivo de la catedral de Sevilla conserva, actualmente, unas 150 composiciones de este maestro. Cabañas Alamán, Fernando J., *El maestro de capilla Juan Antonio Ripa Blanco (1721-1795). Biografía, catálogo de obras y composiciones musicales* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa, Diputación Provincial, 1998), 51-52, 65.

<sup>73</sup> El documento no proporciona el autor, sólo los títulos de las obras. Todas ellas se corresponden con misas de este compositor que fue organista segundo de la catedral sevillana: *In coena Domini*, *Pinguis est panis*, *Laudate eum in sono tube*, *Laudate nomen Domini*, *Cantate Domino* y *Laudate Dominum de terra*. Se ha conservado la copia de las cinco primeras misas en el Archivo de la catedral de Sevilla. Las obras de Corselli formaban dos volúmenes con *Responsorios de Navidad y Reyes*, ambos preservados también en el Archivo de la catedral. Antonio Ugena sólo está representado en el archivo con una obra procedente de este envío, el *Miserere*, a ocho voces, compuesto en 1770. Anglés, Higinio, “La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla”, *Anuario Musical*, 2 (1947): 38-39; Ayarra Jarne, José Enrique; González Barrionuevo, Herminio y Vázquez Vázquez, Manuel, *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994), 327-333, 528-532, 774.

<sup>74</sup> A.C.S., sección 0, libro 55.

confeccionado por su discípulo Antonio de Quesada, que siguió anotando la incorporación de nuevas obras hasta el año 1825.

Es el único de los inventarios que presenta una disposición alfabética en la entrada de los ítems. Con una pulcra letra de molde, se recogen las composiciones por orden alfabético de su título. Desafortunadamente, se han arrancado las páginas correspondientes a las letras E, F y G. Este inventario es irregular a la hora de la minuciosidad en la descripción de las obras. Así, encontramos algunas muy precisas, con las indicaciones señaladas en el encabezamiento del mismo, y otras tan genéricas que no permiten saber de qué obras se trata, a modo de ejemplo: “Cuadernos incompletos de varias cosas como *Pange linguas* y motetes antiquísimos. No sirven. 13 cuadernos. N° 401”. En cualquier caso, será el último de los inventarios históricos que nos de cuenta, con un mínimo de detalle, de los libros de polifonía de la catedral, bajo el epígrafe: “Libros de música en pergamino y papel”. Aunque inconcluso, ya que sólo lista veintidós libros y no incluye alguno de los actualmente conservados, nos proporciona una pequeña descripción de los mismos que recogemos también en el apéndice nº 1. Los autores representados con un mayor número de composiciones, en la “papelera de música”, serán los maestros de capilla: Pedro Rabassa, Antonio Ripa y Domingo Arquimbau.

**10) Inventarios sin fecha (siglo XIX-XX).** He querido incluir aquí una serie de inventarios de muy distinta factura y cuidado en su elaboración. Han sido recientemente localizados por el personal del Archivo de la catedral e incorporados a sus instrumentos de descripción<sup>75</sup>. A excepción del último de ellos, el resto no tiene fecha, aunque son datables por el papel, la letra y el contenido de los mismos, a partir de *ca.* 1850 hasta 1940.

El más antiguo de los inventarios conservados en este legajo debió redactarse en el segundo tercio del siglo XIX. Se ha rasgado la parte del folio en la que, probablemente, se consignaba el título y fecha del mismo. El papel sobre el que se ha escrito procede de la papelera Bartolomé Costas. Es posible que se hiciera durante el magisterio de Hilarión Eslava, ya que sólo se da cuenta de un reducido número de sus composiciones, predominando las de Ripa y Arquimbau. Estamos frente a un inventario bastante detallado, con indicación de la autoría y la plantilla orquestal. A través de este inventario, sabemos que las obras de

---

<sup>75</sup> A.C.S., sección 0, libro 11160 (realmente se trata de un legajo con papeles sueltos y sin encuadernar).

Francisco Corselli, enviadas por el arzobispo Francisco Javier Delgado Venegas, en 1781, eran el conjunto de responsorios para la festividad de los Reyes Magos que se conservan, actualmente, en el Archivo de música de la catedral.

Otro inventario, de notable interés, es el que viene, dentro de un bifolio, con el título: “Archivo musical de Scalas”. El papel de estas guardas es distinto del utilizado para la confección del inventario, que es de la papelería olotina. La presencia de obras instrumentadas por Eduardo Torres, unido al papel, nos indica que debe ser del primer cuarto del siglo XX. Las composiciones se encuentran agrupadas por géneros: misas, salmos, octavas, Semana Santa, bailes, etc. Entre las misas, especialmente, se recoge un número muy significativo de impresos de autores extranjeros que se han conservado, en su mayor parte, en el Archivo de música: Ignatius Mitterer, Josef Kreitmaier, John Baptist Singenberger, Michael Haller y Luigi Bottazzo, los cuales ponen de manifiesto la adhesión de la catedral sevillana al movimiento cecilianista. Si asumimos que la portada y el contenido de este inventario se corresponden, parece deducirse que una parte del Archivo de música de la catedral se encontraba depositado, en estas fechas, en la capilla Scalas, aunque no he encontrado otras pruebas que permitan confirmar esta suposición.

El tercero de los inventarios es, visiblemente, de la primera mitad del siglo XX. Muy poco preciso, en él, se anotan, entre otras cosas: “12 libros de música llamados de facistol” y “5 libros pequeños”.

El cuarto de estos inventarios es un listado, a lápiz, que parece haber sido redactado por un seise, también en el siglo XX.

El último de los inventarios, contenidos en este legajo, es muy parcial y está escrito en un cuadernillo que lleva el título: “Índice del Archivo de música de la catedral. Sevilla 2/XI/1940”.

### **11) Catálogo de 1994.** *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla.*

Publicado en 1994, su título resulta inexacto y equívoco, ya que no son los libros de polifonía de la catedral los únicos inventariados, sino que, en principio, se recoge la totalidad de la Librería musical de esta institución, a excepción de los libros de canto llano. No entraré aquí en una valoración de este catálogo, pero sí quiero advertir que hay que andar con precaución porque no está exento de errores, imprecisiones y ausencias.

## 12) Otros inventarios.

En este último grupo de inventarios, he reunido aquellos de carácter general, derivados, generalmente, de la visitas que se efectuaban, de forma periódica y regular, a las distintas capillas catedralicias, para supervisar su funcionamiento, sus necesidades y la conservación de sus pertenencias. En ellos, también se ha localizado algún ítem de interés para este estudio, por lo que han sido incorporados al apéndice nº 1.

### - Capilla de la Virgen de la Antigua.

El inventario más antiguo que se conserva de esta capilla se hizo en enero de 1517<sup>76</sup>. En el apartado “mixtos e libros”, además de otros libros litúrgicos, se recogen dos volúmenes con polifonía y uno de canto llano.

### - Capilla de Scalas.

El primer inventario de los enseres de esta capilla, que data de 27 de enero de 1541, también nos da cuenta de dos libros de polifonía. En el siguiente, de 6 de septiembre de 1554, ya sólo aparece uno de ellos: “libro grande de papel, de canto de órgano, encuadernado en tablas con cuero leonado y con sus guarniciones”. Este volumen se registra, regularmente, en los sucesivos inventarios resultantes de las visitas que se hicieron a esta capilla, realizadas en 1593, 1596 y 1601 (recoge anotaciones hasta 1614)<sup>77</sup>.

En la Biblioteca coral de la catedral se conserva un antifonario que fue copiado, expresamente, para esta capilla, en 1657 (Libro coral pequeño nº 35)<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> M<sup>a</sup> Carmen Álvarez recoge este inventario y apunta que pudo ser el que realizó Rodrigo de Montiel, en el año 1519. Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 118-119. Lo he revisado minuciosamente en dos ocasiones y desconozco cuál fue la causa que indujo a la profesora Álvarez a esta afirmación. El inventario fue ordenado por el cabildo, que comisionó a Gonzalo Cabezas, arcediano de Écija, y a Juan de Carmona, arcediano de Carmona, para que lo efectuaran, en presencia de Cristóbal Ramírez, sacristán de esta capilla, y del notario apostólico Rodrigo de Montiel. La visita a esta dependencia catedralicia tuvo lugar, según consta al principio del documento, del siete al trece de enero de 1517. Al final del inventario, se confirma la fecha de 1517 y se recoge la rúbrica de Rodrigo de Montiel. A.C.S., sección IX, leg. 89, pieza 7.

<sup>77</sup> A.C.S., sección V, libro 270, fol. 7v; libro 276; libro 331, fol. 3v, 23v, 44r.

<sup>78</sup> En el fol. 1r, puede leerse la siguiente nota: “libro de Vísperas de la capilla del Sr. Obispo de Escalas que se hizo en 1657, siendo capellán mayor el Sr. Doctor Pedro Bosque”. Pedro Bosque desempeñó el cargo de maestro de los mozos de coro desde el 26

- Capilla de San Clemente (El Sagrario).

La revisión de los inventarios generales de este importante espacio catedralicio, me ha permitido constatar que no se recoge en ellos ningún libro que pudiese contener polifonía. Esto confirma que los volúmenes ocasionalmente relacionados con ella eran “depósitos”, más o menos temporales, de la Librería general de Música.

Por último, también he incorporado, en el apéndice nº 1, un interesante inventario de los libros e instrumentos usados por el grupo de ministriles catedralicio, que transcribo íntegramente. Este inventario fue realizado por el racionero y mayordomo de la Fábrica Juan Fernández Corral, el 12 de junio de 1614. Por medio de este documento, se hacía entrega de su contenido a Francisco Cano Albánchez, tañedor de bajón. Este ministril sería el responsable encargado de su custodia. Se ordenó que los libros e instrumentos se guardaran en un cajón, bajo llave, el cual se encontraba situado en un lateral del altar de la capilla de los Cataños. Esta práctica venía siendo habitual desde el siglo XVI<sup>79</sup>.

---

de enero de 1635 hasta su fallecimiento el 15 de junio de 1667. Le sucedió en el puesto Gabriel de Villarreal. A.C.S., sección IV, libro 328, fol. 23v; libro 331, fol. 39r.

<sup>79</sup> A.C.S. sección IV, libro 09648, fol. 168r. En 1566, los libros e instrumentos estaban bajo la custodia del ministril más antiguo, el sacabuche Juan Bautista. Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 45.

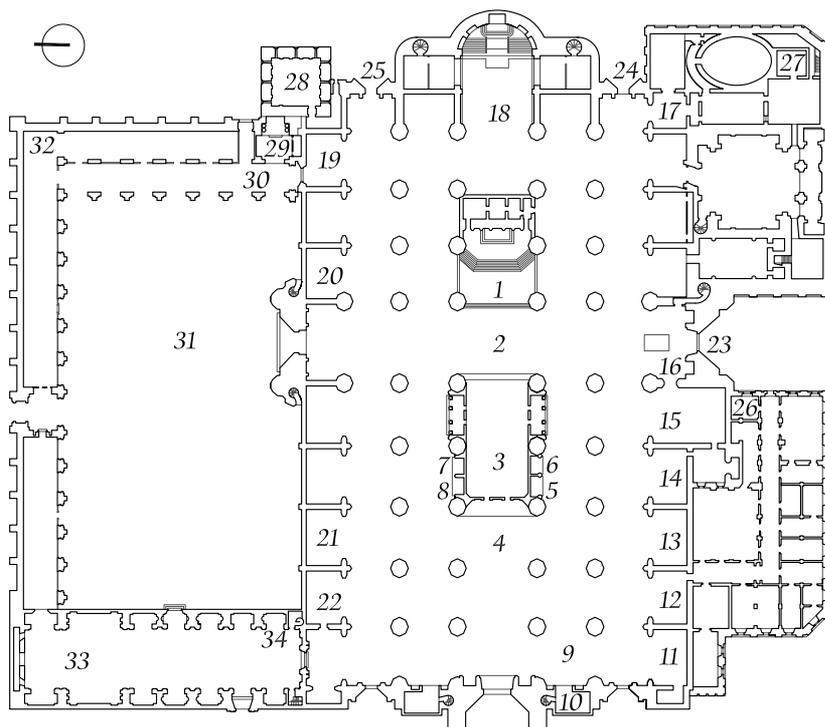


Ilustración nº 1. Planta de la catedral de Sevilla.

- |  |   |
|--|---|
| 1.- Capilla Mayor  | 20.- Capilla de las Doncellas<br>(Capilla de la Anunciación).                                     |
| 2.- Entrecoros   | 21.- Capilla de Scalas<br>(Nuestra Señora de la Consolación<br>y de los Doce Apóstoles)           |
| 3.- Coro   | 22.- Capilla de los Cataños.<br>(Actualmente S. Antonio de Padua)                                 |
| 4.- Trascoro<br>(Altar de la Virgen de los Remedios)                 | 23.- Puerta de San Cristóbal  |
| 5.- Capilla de la Encarnación.                                       | 24.- Puerta de la Entrada de Cristo en Jerusalén<br>(Puerta del cabildo, puerta de la Campanilla) |
| 6.- Capilla de la Concepción<br>(Capilla de la Cieguita)             | 25.- Puerta del Nacimiento<br>(Puerta de los Palos)   |
| 7.- Capilla de San Gregorio  | 26.- Taquillas  |
| 8.- Capilla de Nuestra Señora de la Estrella                         | 27.- Diputación de Negocios<br>(Sala de las Columnas)   |
| 9.- Nave de San Pablo  | 28.- Giralda  |
| 10.- Capilla de San Isidoro  | 29.- Capilla de la Granada<br>(Antigua capilla de San Cristóbal)                                  |
| 11.- Capilla de San Laureano   | 30.- Nave del lagarto   |
| 12.- Capilla de Santa Ana<br>(Capilla de Maracaibo)                  | 31.- Patio de los Naranjos  |
| 13.- Capilla de San José   | 32.- Antiguo Sagrario<br>(Capilla de San Clemente)  |
| 14.- Capilla del cardenal Cervantes<br>(Capilla de San Hermenegildo) | 33.- Nave de los Caballeros<br>(Actual Sagrario)  |
| 15.- Capilla de la Virgen de la Antigua                              | 34.- Capilla de Santo Tomé<br>(Nave de los Caballeros, actual Sagrario)                           |
| 16.- Altar de la "Generación de Cristo"<br>(o de la "Gamba")         |   |
| 17.- Capilla del Mariscal  |   |
| 18.- Capilla Real  |   |
| 19.- Capilla de la Virgen del Pilar<br>(Capilla de los Pinelo)       |   |

## JIRONES DE LA MEMORIA: LOS ESTRAGOS DEL TIEMPO Y LA DESIDIA

La variada documentación, conservada en el Archivo de la catedral, se convierte en una fuente imprescindible de noticias a la hora de contrastar la información y cubrir los vacíos temporales dejados por los inventarios, pero ésta es, también, aquí y allá, incompleta e irregular y no siempre todo lo precisa que desearíamos.

Los acuerdos capitulares más antiguos, conservados, se remontan al siglo XIV, pero son fragmentarios y tratan únicamente de asuntos de particular trascendencia para el gobierno y funcionamiento de la institución. Los libros de actas capitulares, que han llegado a nuestros días, tal y como los conocemos en la mayor parte de los centros catedralicios españoles, se inician en 1478, con significativas lagunas para la primera mitad del siglo XVI y la primera década del siglo XVII. La documentación económica, en sus diversas facetas, correspondiente a los distintos departamentos administrativos de la catedral y agrupada en las grandes secciones documentales de Fábrica y Contaduría, se remonta a la primera mitad del siglo XV. Estas series documentales presentan, igualmente, lagunas temporales que impiden, como veremos, que las afirmaciones vertidas puedan ser, en algunas ocasiones, categóricas. Informes, cartas, testamentos y una variada tipología documental, esporádicamente, se muestran generosas y nos sorprenden con interesantes aportaciones al conocimiento de la gestación de los fondos musicales de la institución hispalense<sup>80</sup>. Hay que tener especialmente en consideración la naturaleza y tratamiento documental que reciben los libros de polifonía. Las referencias que suelen realizarse a estos ejemplares derivan de su adquisición, copia, reparación o pérdida. La escasez de las mismas hace que, la falta de un solo volumen de actas capitulares, de cuentas de fábrica, o de documentación de otra naturaleza, se vuelva excepcionalmente sensible y puede condicionar, de forma drástica, nuestro conocimiento sobre una determinada fuente musical, ya que, lo más probable, es que ésta no vuelva a aparecer nunca más en ellas.

---

<sup>80</sup> Los medios más importantes de descripción de la documentación del Archivo de la catedral son: Rubio Merino, Pedro, *Archivo de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla. Inventario General I* (Madrid: Fundación Ramón Areces, 1987) y Rubio Merino, Pedro y González Ferrín, Isabel, *Archivo de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla. Inventario General II* (Madrid: Fundación Ramiro Areces, 1998).

Junto a los tipos documentales citados, ocupando un lugar privilegiado, están los fondos musicales actualmente conservados, ya sea en su integridad o en fragmentos puramente testimoniales, muestra tangible, más o menos directa, según los casos, del repertorio interpretado en el periodo que nos ocupa.

No es el objetivo principal de este estudio analizar codicológicamente todos y cada uno de estos volúmenes y sólo dedicaremos una especial atención al *Libro de polifonía n° 2* [E-Sc 2], debido al estado actual en que se encuentra y el interés del repertorio inédito de Francisco Guerrero, Rodrigo de Ceballos y Juan Navarro que nos ha transmitido<sup>81</sup>. Nuestro propósito es centrarnos en el contenido de los mismos, analizando, de manera crítica, su uso efectivo en las ceremonias desarrolladas en la catedral y los mecanismos de creación, recepción y pervivencia, a lo largo de su historia en esta institución.

En la preservación de estos volúmenes y, por lo tanto, del repertorio que contienen, encontramos factores que pudieron ser, en cierta medida, azarosos; en el sentido de que sólo afectaron a algunos de los ejemplares de la librería, por causas que no son deducibles y explicables, de forma sencilla, en todos los casos: hurtos, agentes climáticos y ambientales, desastres naturales, descuido y abandono, etc. Junto a ellos, existen otros motivos fácilmente cuantificables y razonables que tienen que ver con el soporte utilizado para la copia y la encuadernación, el mayor o menos uso real de un volumen y la consideración estética o funcional que, de las composiciones y de los autores, hicieron los responsables de su interpretación y custodia. En este sentido, ocupa un lugar destacado la naturaleza misma de estas composiciones y su capacidad de adaptación a la evolución del ritual y la liturgia.

El soporte utilizado para su confección, pergamino o papel, se presenta como un factor determinante en la permanencia del repertorio. Los volúmenes más antiguos, que se han conservado, se escribieron en pergamino, el cual exhibe las huellas indelebles del paso del tiempo y de un uso intensivo y continuado. El número de volúmenes desaparecidos que se copiaron en papel es mucho más elevado y los que han llegado

---

<sup>81</sup> A partir de este momento, he decidido, especialmente en consideración a su facilidad de consulta por parte de cualquier investigador y para evitar inducir a errores, nominar los volúmenes de polifonía conservados siguiendo el número que estos tienen en el catálogo publicado en 1994. Quiero dejar constancia que, en el momento de la redacción de este trabajo, existen discrepancias con los números asignados a estos volúmenes en las microfichas depositadas en el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

hasta nuestros días presentan, o han presentado hasta su reciente restauración, un grado de deterioro, en algunos casos muy drástico, consumidos también por alguna de las circunstancias apuntadas.

Analizaremos el resto de los condicionantes estéticos y funcionales en el último capítulo, ya que serán los directos responsables de la persistencia de determinadas composiciones y de su consolidación como repertorio canónico.

En ocasiones, será de gran interés, en nuestra reconstrucción, rastrear aquellos fondos que pudieron difundir desde la ciudad de Sevilla, o circular en ella, y que serían también muestras palpables de un repertorio cercano y accesible. Entre todos ellos, destaca, por su importancia, el contenido del *Libro de polifonía 2-3* de la catedral de Tarazona [E-TZ 2-3]<sup>82</sup>. En otros trabajos, he razonado y presentado los documentos que me han hecho decantarme por Sevilla como centro difusor de las obras incluidas en ese volumen, el más importante para el estudio del repertorio religioso español de transición de los siglos XV al XVI<sup>83</sup>. Resumiré aquí esos puntos de partida, ya que las alusiones a E-TZ 2-3, a lo largo de este trabajo, serán muy frecuentes y aparecerán distribuidas a lo largo de sus cuatro capítulos.

En primer lugar, está la componente codicológica. Nos encontramos frente a un manuscrito que responde a una cuidadosa planificación, donde las piezas habían sido seleccionadas y agrupadas, por géneros y número de voces, para cubrir todas las necesidades que podían plantearse en un centro eclesiástico del primer cuarto del siglo XVI. Es obra de un solo copista, de lo cual se deriva que tuvo acceso, o se le proporcionó, todo el repertorio contenido en él, lo cual, dadas sus dimensiones, sólo sería posible en una potente institución religiosa. Sobre su fecha de copia, se han vertido hipótesis muy distintas, todas difíciles de constatar, la mía apunta a la segunda década de la centuria, a tenor del tipo de elementos gráficos, contenido y conjunto de autores representados. La catedral de Sevilla disponía de una Librería de Música en la cual se encontraban presentes los principales compositores incorporados en E-TZ 2-3 e incluso, como iremos viendo a lo largo de

---

<sup>82</sup> E-TZ 2-3 ha sido objeto de estudio de numerosos investigadores nacionales y extranjeros. Para el contenido y una bibliografía actualizada sobre este códice, véase: Esteve, Eva, "Manuscrito Musical 2/3 de la Catedral de Tarazona. Estudio historiográfico", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 22 (2006): 131-172.

<sup>83</sup> Ruiz Jiménez, Juan, "*Infunde amorem cordibus: an early 16th-century polyphonic hymn cycle from Seville*", *Early Music*, 33 (2005): 619-638; Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

este trabajo, poseía obras concretas que se escribieron en él y que no han podido ser documentadas, hasta el momento, en ningún otro lugar.

La segunda evidencia, que apunta a Sevilla como centro de difusión de este repertorio, viene dada, precisamente, por los autores que se encuentran reunidos en él. Dos tercios del total de las obras están atribuidas a Alonso Pérez de Alba, Pedro de Escobar y Francisco de Peñalosa. En el año 2004, en la ponencia “Los sonidos de la montaña hueca”, expuesta en el Simposium “La música en tiempos de Isabel la Católica: teoría y praxis” (Segovia, 6 al 8 de mayo), presenté la documentación que deshacía la homonimia entre el cantor y maestro de capilla de la catedral de Sevilla Alonso Pérez de Alba y Alonso de Alba, capellán de la reina Isabel. Igualmente, ampliaba la vinculación del primero a la catedral de Sevilla, durante más de veinte años, y probaba su no pertenencia a la capilla de la reina. En el mismo trabajo, ponía en duda la identidad entre los compositores Pedro de Porto y Pedro de Escobar y constataba como, sólo en Sevilla, por el momento, se ha podido documentar la figura de Escobar con esta denominación, que es la que, justamente, encontramos en las obras de E-TZ 2-3. Más recientemente, al tratar sobre el ciclo himnódico copiado en esta fuente musical, ampliaba la conexión temporal de Francisco de Peñalosa a la ciudad de Sevilla, al documentar sus estancias más tempranas en la ciudad y acortar su periodo de permanencia en Roma. A lo largo de este trabajo, daré nuevos testimonios que reforzarán lo aquí expuesto, así como la ligazón de alguno de los compositores “menores” y de biografías menos conocidas, representados en este códice, a la institución hispalense. No existe otro lugar, conocido, en el que todos ellos confluyeran, lo cual, de nuevo, nos lleva a Sevilla como centro en el que pudiese disponerse de una selección tan importante de su producción musical.

Finalmente, el tercer argumento se basa en el propio contenido del manuscrito, su vinculación a la Librería de Música de la Catedral de Sevilla y, lo que es más importante, a su liturgia. Remitimos al trabajo “*Infunde amores cordibus*”, sobre el ciclo himnódico copiado en E-TZ 2-3, donde creo demostrar que algunos de los himnos incorporados en él sólo pudieron originarse en el marco de la liturgia sevillana. El ciclo, evidentemente, se completó con otros himnos de diversa procedencia y de ámbito más universal, pero la coherencia global del mismo sólo puede ligarse a las melodías, textos y asignaciones del breviario hispalense. Otra obra, desde el punto de vista litúrgico altamente significativa y, como la mayor parte de los himnos, fuente

única en E-TZ 2-3, es la misa de réquiem de Escobar. Esta se ajusta, perfectamente, como veremos, a los requerimientos sevillanos pretridentinos, a partir de los cuales se pueden explicar algunas de sus peculiares características.

El conjunto aditivo de todas las evidencias expuestas, junto a las que ofreceré como novedades a lo largo del presente estudio, creo que harán, a partir de este momento, difícilmente discutible a Sevilla como centro difusor de este repertorio, a menos que se presenten nuevas y contundentes pruebas que permitan apuntar en otra dirección.

A continuación, siempre que sea factible, intentaremos profundizar sobre el origen, datación y estado de conservación de los volúmenes actualmente depositados en el Archivo de música de la catedral de Sevilla, así como en el de aquellos fragmentos que me ha sido posible localizar e identificar de libros perdidos de su antigua Librería musical. El seguimiento e identificación de estos libros y fragmentos, en los distintos inventarios, puede realizarse a través de las tablas nº 1, nº 3 y nº 4. El contenido pormenorizado de los mismos puede consultarse en el inventario de 1721 (apéndice nº 1), para aquellos volúmenes que allí se recogen, y en el catálogo de 1994, para el resto, cuyos errores rectificaremos en la descripción de los ejemplares correspondientes.

*Libro de polifonía nº 1. Libro de salmos, motetes y deodicamus*  
[E-Sc 1]

Es el volumen más conocido y estudiado de la Librería de Música de la Catedral de Sevilla. Tradicionalmente, se ha dicho que es posible que fuese escrito para esta institución entre 1550 y 1554, e incluso que fuera uno de los volúmenes copiado por Rodrigo de Ceballos, en 1553<sup>84</sup>. Nada indica, en este sentido, el acuerdo capitular de 7 de octubre de 1553, por el que se da la orden para la confección de dos o tres libros, “de canto de órgano”, con vistas a la renovación del repertorio catedralicio. Se encargará esta tarea a Rodrigo de Ceballos, que estaba “desocupado” y podía realizar el trabajo<sup>85</sup>. Tampoco los libramientos de las cuentas de fábrica permiten decantarse por la posibilidad de que este fuera uno de esos volúmenes. Por el contrario,

<sup>84</sup> *Census-Catalogue*, vol. 3: 138, se refiere, para la fecha de 1550-1554, a: Toft, Robert, "Pitch Content and Modal Procedure in Selected Motets of Josquin Desprez" (Tesis doctoral, University of London, 1983). Es el único libro de polifonía del Archivo de música de la catedral de Sevilla recogido en este catálogo de manuscritos.

<sup>85</sup> A.C. 7/10/1553. A.C.S., sección I, libro 22, fol. 74r.

TABLA Nº 1: Libros de polifonía de la catedral de Sevilla.

Catálogo 1994	Año	Soporte	Compositores
Nº 1 <i>Libro de salmos, motetes y deodicamus</i> [E-Sc 1]	¿1555?	Perg./ Manus.	R. Ceballos-5, P. Escobar-1, P. Fernández-3, N. Gombert-1, F. Guerrero-8*, Jacquet[de Mantua]-2, J. des Prez-6, C. Morales-4
Nº 2 <i>Libro de Vísperas</i> [E-Sc 2]	1573- 1576	Perg./ Manus.	[F. Guerrero-34**], [R. Ceballos-2**], [J. Navarro-2**]
Nº 3 <i>Pasionarium Secundum Quatuor Evangelistas</i> [E-Sc 3]	1580	Perg./ Manus.	F. Guerrero-4
Nº 4 <i>Libro de misas, aleluyas, tractos y canciones sacras</i> [E-Sc 4]	1637	Perg./ Manus.	F. Guerrero-1, M. Cardoso-1, M. Correa del Campo-5, O. Lassus-1
Nº 10 <i>Libro de magnificats</i> [E-Sc 10]	d. 1721	Papel/ Manus.	S. Aguilera de Heredia-36, Anónimo-1
Nº 11 <i>Missa Brevis</i> [E-Sc 11]	ca. 1731	Papel/ Manus.	G. Palestrina-1
Nº 12 <i>Missa Emmendemus</i> [E-Sc 12]	ca. 1731	Papel/ Manus.	G. Palestrina-1
Nº 13 <i>Misa de réquiem</i> [E-Sc 13]	s. XIX	Papel/ Manus.	F. Guerrero-1
Nº 14 <i>In officio Tenebrarum Sabbati Sancti</i> [E-Sc 14]	1772	Papel/ Manus.	A. Lobo-2, L. Jalón-1
Nº 15 <i>Libro de Misas</i> [E-Sc 15]	1595	Perg./ Manus.	A. Lobo-2, F. Guerrero-3
Nº 16 <i>Himnario para los santos de España y de Sevilla</i> [E-Sc 16]	s. XVII- s. XVIII	Perg./ Manus.	A. Lobo-5, G. Úbeda-4, P. Rabassa-1, F. Santiago-3, G. Villarreal-1, D. Salazar-1, Anónimo-1
Nº 17 <i>Coloquios</i> [E-Sc 17]	ca. 1600	Papel/ Manus.	F. Guerrero-9, A. Lobo-2
Nº 18 <i>Liber Missarum</i> [L 2591]	1621	Papel/ Impreso	D. Lobo-12
Nº 19 <i>Canticum B.V.M.</i> [A 450]	1618	Papel/ Impreso	S. Aguilera de Heredia-36

\* En el índice y en el inventario de 1721 hay una salve más atribuida a Guerrero.

\*\* Debido a la mutilación de algunas de sus obras, el número total está tomado del inventario de 1721.

todo apunta a que E-Sc 1 fue copiado por Francisco de Torres, en 1555. Este amanuense trabajó para la catedral entre 1551-1557, ocupado en la corrección de libros de canto llano y en la escritura de varios volúmenes de polifonía, entre ellos, en 1555: “un libro de motetes y salves”. Con esta descripción encontramos E-Sc 1 en los inventarios de 1588 (nº 25), 1603 (nº 22) y 1618b (nº 19). El inventario de 1603, ya nos indica que este volumen estaba en la capilla de la Virgen de la Antigua, lo cual es ratificado por el de 1618b. No cabe duda de que este libro fue concebido para ser utilizado, principalmente, en esta importante dependencia catedralicia, en las celebraciones del rito de la Salve, como nos confirmará, posteriormente, el inventario de 1721<sup>86</sup>. Parece que el libro sufrió una remodelación con posterioridad a 1721. A favor de esta teoría, se puede subrayar el distinto orden que las piezas presentan en el índice y en la detallada descripción que, de este manuscrito, realiza Muñoz de Montserrat al inventariarlo en 1721, comparado con su estado actual; así como la aparente “pérdida” de una *Salve* de Guerrero, a cuatro voces, en esa presunta “renovación”. En 1721, el manuscrito constaba de 103 hojas, frente a las 99 que tiene hoy, por lo que la salve perdida estaba copiada en cuatro folios<sup>87</sup>. Sólo un detalle nos hace dudar, la numeración, aunque esta, aparentemente, tiene un menor peso específico a la hora de contradecir la hipótesis. El libro tiene dos numeraciones, una romana, más antigua, y otra arábiga, más reciente, ambas son seriadas y coinciden con el estado actual del manuscrito. Nada se opone a que la primera de ellas pudiese haberse dado en esa presunta restauración. La larga vida de este manuscrito, en la actividad musical de la capilla de la Virgen de la Antigua, hace suponer que debió ser “aderezado” en más de una ocasión, con los consiguientes guillotinos que pudieron hacerle perder su numeración primigenia<sup>88</sup>.

### *Libro de polifonía nº 2. Libro de Visperas [E-Sc 2]*

Las especiales características de este volumen han motivado mi decisión de realizar un estudio codicológico más detallado del mismo, así como la reconstrucción de su contenido original, la cual presento en

---

<sup>86</sup> Para los libramientos de las cuentas de fábrica referentes a Rodrigo de Ceballos y Francisco de Torres, véase: Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 312-313, 332-333.

<sup>87</sup> En la relación de las obras, dada por el inventario de 1721, el *Memorare piissima* de Escobar se lista como dos composiciones distintas: “Jesus Nazareus” y “Memorare”.

<sup>88</sup> De hecho, la numeración arábiga parece responder a una pérdida parcial de la numeración romana.

el apéndice nº 3; por lo tanto, los contenidos de este epígrafe y los del citado apéndice serán complementarios. En su actual estado, todas las obras han quedado anónimas, desprovista del título y de su adscripción litúrgica, debido a los sucesivos guillotinos a los que ha sido sometido. Algunas de sus piezas han sido cercenadas y es el libro que ha sufrido más raspaduras y enmiendas de todos los que componen la colección, como consecuencia de las transformaciones textuales que afectaron a la himnodia. Estas “actualizaciones” permitieron que el volumen siguiera utilizándose en la liturgia catedralicia hasta el siglo XIX. He podido localizar la fecha de copia y el autor de la misma, confirmándose la suposición que ya había apuntado en uno de mis últimos trabajos<sup>89</sup>. En la letra capital del *tenor* del fol. cxi<sup>v</sup>, camuflado y de difícil lectura, está el nombre y el apellido del copista: DI. DORTA (ilustración nº 2).



Ilustración nº 2. Letra capital del *tenor*. Archivo de la catedral de Sevilla, capilla de música. *Libro de polifonía nº 2*, fol. cxi<sup>v</sup>

<sup>89</sup> Ruiz Jiménez, "Infunde amorem cordibus": 636.

El intermediario entre el cabildo y Diego Dorta, en la elaboración de este libro, fue Francisco Guerrero, encargado de recibir los diferentes libramientos de la Fábrica para entregarlos a Dorta, entre 1573 y el 9 de junio de 1576, fecha en que se pagó el montante de la encuadernación del mismo, 5.236 maravedís. El volumen entregado por Dorta constaba de 125 folios, con sus capitales geométricas negras y tres letras iluminadas, al que se habían “enmendado” o “aderezado” cinco hojas pautadas. Creo que las correcciones realizadas por Diego Dorta, justo cuando acababa de finalizar este libro de Vísperas, se debieron a la adopción de la reforma tridentina, por parte del cabildo hispalense, el 7 de enero de 1575<sup>90</sup>. El costo final del libro, incluida la encuadernación, ascendió a 59.260 maravedís<sup>91</sup>.

Entre 1573 y 1576, Diego Dorta escribirá dos libros de polifonía para la catedral, uno de “motetes”, en papel, al que nos referiremos en el capítulo segundo, y este de “himnos y salmos”, elaborado en pergamino.

Diego Dorta es uno de los escritores de libros corales y miniaturistas más importantes de la catedral de Sevilla y miembro de una familia muy vinculada al mundo del libro, a lo largo de todo el siglo XVI. Trabajó para la sede hispalense casi cuarenta años y estuvo al frente del *scriptorium* de esta institución desde que tenemos noticias de su funcionamiento, en 1574, hasta su muerte, acaecida, posiblemente, en 1581<sup>92</sup>. Entre sus encargos, destaca el inmenso trabajo que realizó como consecuencia de la reforma tridentina, que se concretó en la escritura de dieciocho libros de canto llano “del nuevo rezado” romano. En este magno proyecto, que originariamente preveía veintiún libros y un presupuesto de 864.854 maravedís, estuvo involucrado también su hijo Jerónimo que sería el que lo finalizaría, en 1582, poco después de la muerte de su padre. El costo final de los dieciocho libros ascendió a 708.560 maravedís, en los que se incluían: “escriptura y puntuación y letras iluminadas y principios y encuadernación y toda la demás costa”. Estos libros sumaban 2.239 folios y contenían 24 iniciales “laceadas”,

---

<sup>90</sup> “Este dicho día, los dichos señores congregados como dicho es mandaron se rece en el coro desta Santa Iglesia el nuevo rezado romano, según y como en él se contiene, y no añadiendo ni quitando cosa alguna, sino como en él se contiene y que los señores diputados consulten los letrados de la dicha Santa Iglesia cerca de las fiestas dictadas que hay y consulten la sede apostólica para ello, haciendo cerca dello todo lo que convenga”. A.C. 7/1/1575. A.C.S., sección I, libro 32, fol. 205r.

<sup>91</sup> A.C.S., sección IV, libro 06380, fol. 44r.

<sup>92</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 160-163, 180-186; Marchena Hidalgo, *Las miniaturas*, 223-228.

24 letras cuadradas sin cenefa y 1.676 letras pequeñas de colores<sup>93</sup>. En la tabla nº 2, proporciono el valor desglosado de diferentes elementos de escritura, pertenecientes a volúmenes en los que estuvieron implicados Diego Dorta y otros copistas de la catedral, de especial interés al conservarse en la Biblioteca coral y en el Archivo de música algunos de los libros en ella contenidos. Será orientativa, ya que, como veremos, presentan sensibles variaciones que estarían condicionadas por la naturaleza del libro y de los elementos descritos: su tamaño, riqueza, variedad de colores y oro utilizado, etc.<sup>94</sup>

TABLA Nº 2: Precio de varios elementos constitutivos del libro manuscrito

Libro / Copista	Elemento	Precio (mrs)	Referencia documental
"Los precios de las letras iluminadas" ca. 1580.	- Letra grande del principio	15.000	A.C.S., sección VI, libro 81
	- Letra iluminada	375	
	- Letra "tres doblada"	1.125	
	- Letra quebrada	67	
	- Cuaderno de ocho hojas	2.700	
E-Sc 2. Diego Dorta (1573-1576)	- Hoja "puntada y escrita con la letra capital en negro"	408	A.C.S., sección VI, libro 06381, fol. 44r.
	- Letra grande iluminada	750	
	- Encuadernación	5.236	
E-Sc 3. Diego Dorta (1579-1580)	- Hoja "puntada y escrita con la letra capital en negro"	340	A.C.S., sección VI, libro 06381, fol. 85r.
	- Letra grande iluminada	748	
	- Encuadernación	4.125	
<i>Libro del Ángel de la Guarda</i> (Libro coral nº 25). Melchor Riquelme (1611)	- Piel de pergamino	110,5	A.C.S., sección VI, libro 06315, fol. 246r, 248r, 249r.
	- Hoja	333	
<i>Libro del Dulce Nombre de Jesús</i> (Libro coral nº 99). Andrés Camacho (1625)	- Letra iluminada de pincel	136	A.C.S., sección IV, libro 327.
	- Letra grande iluminada (fray Juan de Jesús)	1.700	
Libros de misas de canto llano. Andrés Camacho (1643)	- Hoja "puntada y escrita"	153	A.C.S., sección IV, libro 06323, fol. 300v
	- Letra capital iluminada de pluma	544	
	- Encuadernación	1.500	

<sup>93</sup> Jerónimo murió poco tiempo después que su padre, ya que, el 19 de diciembre de 1583, su madre y heredera, Ana de Morales, recibió 50.482 maravedís por las reparaciones, enmiendas y encuadernaciones que su hijo había realizado en distintos libros corales. A.C.S., sección VI, libro 81, fol. 213v, 233v; libro 06381, fol. 40r, 58v.

<sup>94</sup> Los datos proporcionados en esta tabla son inéditos y pueden sumarse a los publicados por Álvarez Márquez y Marchena Hidalgo.

Hace ya unos años, había comprobado que la autoría de la mayor parte de los himnos podía adjudicarse a Guerrero, por concordancia con su *Liber vesperarum* (Roma: Domenico Basa, 1584). Al igual que ocurre con el *Libro de polifonía n° 2*, preservado en la catedral de Guatemala [GCA-Gc 2], en algunos casos se trata de versiones previas que fueron posteriormente modificadas para su publicación<sup>95</sup>. El inventario de 1721 nos proporciona el contenido detallado de este *Libro de Vísperas* y por él sabemos que todas las obras eran de Guerrero, a excepción del himno de la Trinidad, *O lux beata Trinitas*, que era de Ceballos, al que se atribuye también una estrofa del *Ave maris stella*, y los himnos de la festividad de la Cátedra de San Pedro, *Quodcumque vinclis*, y de la Transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo, *Quicumque Christum*, que eran de Juan Navarro<sup>96</sup>.

Este libro, según la descripción del inventario de 1721, tenía “129 hojas”, aunque, realmente, Muñoz de Montserrat sólo enumera las obras contenidas hasta el fol. 124. Creo haber encontrado la explicación a esta discordancia. El manuscrito, originalmente, como he señalado, tenía 125 folios, los 124 citados más un folio con el índice de las piezas. El *Lauda Hierusalem* que Muñoz de Montserrat lista en los fols. 5v-10r debía ser la versión, a cuatro voces, que hoy se encuentra, anónima, en el *Manuscrito para ministriles 975* de la Biblioteca Manuel de Falla [E-GRmf 975] (fols. 74v- 77r). Este hecho se corrobora por los restos que he podido localizar de la doxología *Gloria Patri*, a cinco voces, de este salmo, que presento, más adelante, como fragmento perdido n° 2. En los fols. 124v-129r se copió, posiblemente en 1577, la versión del salmo *Lauda Hierusalem* que Guerrero publicaría, años más tarde, en el *Liber vesperarum*<sup>97</sup>. La escritura de las capitales, en esta obra, es menos elaborada que la del resto del manuscrito, como puede verse en los restos del fragmento n° 13 (apéndice n° 4), aunque algunos de los elementos de

<sup>95</sup> Snow, Robert J., "Music by Francisco Guerrero in Guatemala", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 3 (1987): 178-193; Snow, Robert J., "Liturgical Reform and Musical Revisions: Reworking of their Vespers Hymns by Guerrero, Navarro and Durán de la Cueva", en *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, eds. Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais y Ruy Vieira Nery (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992), 476-472; Ruiz Jiménez, "Infunde amorem cordibus": 621-631.

<sup>96</sup> Sería de gran interés realizar un minucioso estudio comparativo de las variantes textuales y musicales existentes en las versiones manuscritas, conservadas en E-Sc 2 y GCA-Gc 2, y en las publicadas por Guerrero en el *Liber vesperarum*.

<sup>97</sup> Francisco Guerrero recibirá un libramiento de 1.122 maravedís (lo que indica pergamino) por la copia de: “un salmo, en un libro grande, a 6 voces, de canto de órgano”. Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 335. Caben pocas dudas, ya que es el único salmo documentado de este compositor a seis voces.

su grafía recuerdan a los de Diego Dorta. Esta teoría se justifica también codicológicamente por los restos conservados y localizados de este salmo.

En su inventario, Muñoz de Montserrat coloca los fols. 122 al 124, que se correspondían con el himno *Vexilla regis*, para la festividad de la Invención de la Santa Cruz (3 de mayo), interpolados entre el fol. 71 y el fol. 72, para situarlos, cronológicamente, en el santoral. Este hecho no responde a una disposición física de esos folios que debían encontrarse en el lugar que señala su numeración, tal y como están hoy. Para la problemática de las diferentes numeraciones y sus características, remito al estudio codicológico del apéndice nº 3.

Como señalaba, he podido localizar varios folios y fragmentos de folio perdidos de este volumen, en ocasiones jirones de muy pequeño tamaño, los cuales fueron reutilizados para fortalecer la encuadernación de las tapas y contratapas de los libros corales de la catedral de Sevilla, con posterioridad a 1721. La dificultad de acceso a estos libros corales, debido a su ubicación y sus características físicas, ha motivado que todas las observaciones y fotografías se hayan realizado a partir de las microfichas que se encuentran depositadas en el Centro de Documentación Musical de Andalucía. Este hecho limita, drásticamente, la posibilidad de dar detalles codicológicos más precisos y deja abierta la incógnita de si existe algún fragmento más que no haya sido microfilmado, como, de hecho, he podido constatar<sup>98</sup>. Al tratarse de bifolios o folios pegados, sólo podemos ver una de sus caras. En ocasiones, hay un segundo folio del cual sólo se vislumbra un pequeño fragmento. A continuación, doy una relación de todo aquello que, total o parcialmente, puede leerse, así como de la identificación que he realizado de los fragmentos consignados, ayudado, en la mayor parte de las ocasiones, por la descripción proporcionada por el inventario de 1721. Los he ordenado según el orden de foliación que tendrían en el libro, indicando, siempre que es posible: numeración original, procedencia, incipit del texto del fragmento y, entre corchetes, obra a la cual pertenece el fragmento, autor y voces conservadas en el mismo.

---

<sup>98</sup> En el libro coral nº 98 hay dos caras de folio no microfilmadas, las cuales se me ha permitido, excepcionalmente, consultar y fotografiar (véase, más adelante, *Libro de polifonía nº 21* – E-Sc 21-).

Fragmento 1: bifolio iii<sup>v</sup>-iv<sup>r</sup> del volumen original. Procede del Libro coral n° 14 (guarda delantera<sup>99</sup>). *Gloria Patri*<sup>100</sup> [*Dixit Dominus*. Francisco Guerrero: SATB].

Fragmento 2: bifolio [viii<sup>v</sup>]-xiii<sup>r</sup> del volumen original. Procede del Libro coral n° 35 (guarda trasera). *Gloria Patri. A* 5<sup>101</sup> [*Lauda Hierusalem Dominum*. Francisco Guerrero: S<sub>1</sub>S<sub>2</sub>T]. *Sicut erat*<sup>102</sup> [*Laudate Dominum*. Francisco Guerrero: AB].

Fragmento 3: bifolio x<sup>v</sup>-xi<sup>r</sup> del volumen original<sup>103</sup>. Procede del Libro coral n° 35 (guarda delantera). V. 2 *Quoniam confirmata* [*Laudate Dominum*. Francisco Guerrero: SATB].

Fragmento 4: bifolio [ix<sup>v</sup>]-xii<sup>r</sup> del volumen original. Procede del Libro coral n° 14 (guarda trasera). *Gloria Patri. A* 6<sup>104</sup> [*Lauda Hierusalem Dominum*. Francisco Guerrero: S<sub>1</sub>T<sub>1</sub>T<sub>2</sub>]. *Gloria Patri*<sup>105</sup> [*Laudate Dominum*. Francisco Guerrero: AB].

Fragmento 5: folio [x]lix<sup>r</sup> del volumen original. Procede del Libro coral n° 14 (guarda delantera). [*Crucis torri*]dum [v. 2. *Cuius corpus*

---

<sup>99</sup> Se refiere al folio de guarda de la tapa, que abreviamos de esta forma. El folio de guarda de la contratapa se abreviará como guarda trasera. Si hay más de un folio, en la parte inicial o final del manuscrito, los abreviamos todos de la misma forma, ya que únicamente me interesa proporcionar su fácil y rápida localización.

<sup>100</sup> Versión previa del *Gloria Patri* correspondiente a este salmo que aparecerá publicado en el *Liber vespertinum* (fols. 2v-3r).

<sup>101</sup> Esta doxología es la correspondiente al salmo *Lauda Hierusalem Dominum*, a cuatro voces, que encontramos, anónima, en E-GRmf 975 (fols. 74v-77r). Versos aislados de esta versión pretridentina aparecen en distintas fuentes manuscritas. Entre estas, sólo se encuentra identificado, "Francisco G.", en el *Libro de coro XIX* de la catedral de Puebla (Méjico) [MEX-Pc 19], fols. 45v-47r, también para ministriles, sin texto y que no incluye esta doxología. El verso n° 2 fue publicado en la *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana [1554<sup>3</sup>] (n° 105, fol. 111r), atribuido a Guerrero.

<sup>102</sup> No es el mismo *Sicut erat* que aparecerá publicado en el *Liber vespertinum* (fols. 20v-21r), como doxología del salmo *Laudate Dominum*.

<sup>103</sup> Permite ver, aunque sólo parcialmente, la identificación de la obra y la autoría que debían llevar todas las piezas antes de ser guillotizadas. Se trata del verso publicado en el *Liber vespertinum* (fols. 19v-20r).

<sup>104</sup> Existe una concordancia para este *Gloria Patri*, anónima, en E-GRmf 975, fols. 81v-82r.

<sup>105</sup> *Gloria Patri* correspondiente al salmo *Laudate Dominum* publicado en el *Liber vespertinum* (fols. 19v-20v).

*sanctissimum*. Himno *Ad coenam agni providi*<sup>106</sup>. Francisco Guerrero: AB].

Fragmento 6: folio [x]lix<sup>r</sup> del volumen original. Procede del Libro coral nº 35 (guarda trasera). *Cruo[re eius roseo]* [v. 2. *Cuius corpus sanctissimum*. Himno *Ad coenam agni providi*<sup>107</sup>. Francisco Guerrero: AB].

Fragmento 7: folio [x]lix<sup>r</sup> del volumen original. Procede del Libro coral nº 35 (guarda trasera). [C]uius [v. 2. *Cuius corpus sanctissimum*. Himno *Ad coenam agni providi*<sup>108</sup>. Francisco Guerrero: B].

Fragmento 8: folio [xlix<sup>v</sup>] del volumen original. Procede del Libro coral nº 35 (guarda delantera). [*Gloria*] tibi D[omine] [v. 8. *Gloria tibi Domine*. Himno *Ad coenam agni providi*<sup>109</sup>. Francisco Guerrero: S].

Fragmento 9: folio cvi<sup>r</sup> (cxxvi<sup>r</sup>) del volumen original. Procede del Libro coral nº 14 (guarda trasera). [*Sana*]te aegros mo[ribus] [v. 4 *Quorum precepto*. Himno *Exsultet caelum*<sup>110</sup>. Francisco Guerrero: ¿A?].

Fragmento 10: folio [cvi<sup>v</sup> (cxxvi<sup>v</sup>)] del volumen original. Procede del Libro coral nº 14 (guarda delantera). [D]eo [patri] [v. 6 *Deo Patri fit gloria*. Himno *Exsultet caelum*. Francisco Guerrero: ¿?].

---

<sup>106</sup> Pequeña tira del folio de este himno que apareció publicado en el *Liber vesperarum* (fols. 37v-38r).

<sup>107</sup> Otra segunda tira del folio del fragmento nº 6.

<sup>108</sup> Otra tercera tira del folio del fragmento nº 6.

<sup>109</sup> Pequeña tira del mismo folio del fragmento anterior, pero en este caso podemos observar el vuelto. Se trata de una versión previa del verso nº 4 del himno publicado en el *Liber vesperarum* (fols. 38v-39r). En el *Libro de polifonía nº 2* (fol. lxx<sup>r</sup>) se conservan las voces del alto y el bajo, donde pueden apreciarse, claramente, las diferencias entre ambas versiones. Se le debió cambiar el texto, que originalmente sería el del verso nº 4, ya que, a partir de finales del siglo XVI, se adoptó la costumbre de la interpretación polifónica del último verso de los himnos de Vísperas, práctica que finalmente prescribiría el *Caeremoniale Episcoporum* de Clemente VIII (1600).

<sup>110</sup> Los fragmentos diez y once son pedazos de un mismo folio en los que, en un caso, se ve el recto y en el otro el verso. Se corresponden con una de las dos versiones del himno *Exsultet caelum* copiadas en este manuscrito, en este caso, con la versión que no fue publicada en el *Liber vesperarum*.

Fragmento 11: folio [cxii<sup>v</sup> (cxxxii<sup>v</sup>)] del volumen original. Procede del Libro coral nº 35 (guarda delantera). *Ob hoc precatu* [v. 4 *Ob hoc precatu*. Himno *Deus tuorum militum*<sup>111</sup>. Francisco Guerrero: ST].

Fragmento 12: folio [cxii<sup>v</sup>(cxxxii<sup>v</sup>)] del volumen original. Procede del Libro coral nº 35 (guarda trasera). *Noxam servu* [v. 4 *Ob hoc precatu*. Himno *Deus tuorum militum*. Francisco Guerrero: ST].

Fragmento 13: bifolio [cxxv<sup>f</sup> (cxlv<sup>f</sup>)]-[cxxxvi<sup>v</sup> (cxlvi<sup>v</sup>)] de la adición al volumen original. Procede del Libro coral nº 93 (guarda delantera). V. 2 *Quoniam confortavit* [A]. V. 6 *Mittit christallum* [T<sub>1</sub>] [*Lauda Hierusalem Dominum*<sup>112</sup>. Francisco Guerrero].

*Libro de polifonía nº 3. Pasionarium Secundum Quatuor Evangelistas* [E-Sc 3]

Estamos frente a un volumen escrito en pergamino, con gran maestría y sin escatimar espacio. Los rasgos notacionales y textuales permiten asegurar que su ejecución se debe también a la diestra mano del copista e iluminador Diego Dorta. Contiene las cuatro pasiones que se cantaban el Domingo de Ramos, el Martes, Miércoles y Viernes Santo, compuestas por Francisco Guerrero. La inscripción *Franciscus Guerrerus faciebat, anno Domini 1.5.8.0*, ha hecho que tradicionalmente se considerara un autógrafo del propio Guerrero. El libro fue copiado entre los años 1579 y 1580 y el artífice de su escritura, Dorta, percibirá por él la cantidad de 30.566 maravedís, incluida la encuadernación<sup>113</sup>.

<sup>111</sup> Los fragmentos doce y trece son dos jirones de un mismo folio, uno usado en la guarda delantera y otro en la trasera, de los que sólo puede leerse un fragmento mínimo, ya que, en ambos casos, tienen otro folio superpuesto. Se trata de una de las dos versiones de este himno que se copiaron en el manuscrito, en concreto una versión previa de la que luego sería publicada en el *Liber vespertinum* (fols. 72v-73r).

<sup>112</sup> Es un fragmento del salmo *Lauda Hierusalem Dominum* publicado en el *Liber vespertinum* (fols. 21v-26v).

<sup>113</sup> No se había reparado en este hecho, ya que las cuentas de Fábrica sólo especifican los dos pagos efectuados a Diego Dorta por el “*Pasionario*”, sin concretar nada más. Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 310-311. Serán los libramientos recogidos por la Contaduría los que nos aclaren la cuestión:

“Cuenta con Diego de Orta: En ix de noviembre de 1579 se libraron 15.000 maravedís. Son para en cuenta de el libro de Pasiones que hace para esta Santa Iglesia y ha de ser de el tamaño del libro de himnos y se le ha de pagar a 10 reales la hoja... Hizose este libro y tuvo 69 hojas y más cuatro letras grandes iluminadas, a 10 reales cada hoja y a 22 reales

Guerrero tenía concedido un permiso para viajar a Roma desde principios de 1579, pero dilatará el viaje más de un año y no se marchará hasta abril de 1581, por lo tanto, será en ese ínterin cuando se encargará de la supervisión de la copia de este libro que consolidaba su ciclo de pasiones en el repertorio vivo de la catedral.

*Libro de polifonía nº 4. Libro de misas, aleluyas y tractos y canciones sacras* [E-Sc 4]

Este libro vino a sustituir a un antiguo volumen, con un contenido y función similares, del que sólo conocemos la referencia proporcionada por el inventario de 1603 (ítem nº 10): “Libro azul de misas y motetes y prosas de diferentes auctores, questá en la Antigua, es de pergamino”<sup>114</sup>.

El *Libro de polifonía nº 4* fue escrito, con esmero, en pergamino. Según consta en el primer folio, es una obra realizada por el copista Andrés Camacho, a costa del prebendado Pedro Aranda de Torres, presidente de la capilla de la Virgen de la Antigua, en 1637, para uso de la misma. Este libro está ausente del inventario de 1644, como también lo está el *Libro de polifonía nº 1*, en ambos casos, debido a su ubicación en esa capilla. El inventario de 1721 confirma que seguía en la misma localización, que su estado era bueno y se utilizaba para el servicio de las misas de los sábados. En la guarda trasera, hay un folio con el “bajo de 2º coro” de la *Letanía*, a cinco voces, de Capitán<sup>115</sup>.

Andrés Camacho fue escritor e iluminador de libros de coro de la catedral de Sevilla durante un prolongado espacio de tiempo<sup>116</sup>. Colaboró con Sebastián Vicente Villegas en la escritura de los oficios y misa de la *Corona del Señor* y del *Nombre de Jesús* (1624-1626). Libros corales

cada letra iluminada que montan, con los 11 ducados de la encuadernación,... 30.566 maravedís”. A.C.S., sección VI, libro 89, fol. 176v, 182r; libro 06381, fol. 85r.

<sup>114</sup> No resulta posible aventurar más sobre el contenido de este volumen que recogería el repertorio con el que, a lo largo del siglo XVI, se solemnizarían las misas votivas celebradas en la capilla de la Virgen de la Antigua.

<sup>115</sup> En el Catálogo (1994: 25-26), se dice que se trata de una “misa”. Desafortunadamente, este error ha sido recogido en otras publicaciones recientes que han seguido esa catalogación. El Archivo de música de la catedral poseía otra copia de la misma obra, sig. 40/4/7. *Mattei Rosmarini. Opera Omnia Latina*, ed. Judith Etzion, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 109 (Stuttgart: American Institute of Musicology, 2001), vol. I/1, xxiv; vol. IV, xvii.

<sup>116</sup> Se le cita ya en 1614, aunque comienza a aparecer, regularmente, a partir de 1624. Marchena Hidalgo, *Las miniaturas*, 282, 286-288.

nº 22 y nº 99)<sup>117</sup>. Destacan, igualmente, la elaboración de cinco libros de misas, tres dominicales y dos santorales (1643), la compleja reparación de ochenta y dos libros corales de la Librería de Canto Llano (1644), el *Libro del oficio de los Siete dolores de la Virgen* (1672. Libro coral nº 19) y el *Libro del oficio de Nuestra Señora del Carmen* (1676-7). Es bastante probable que Andrés Camacho falleciera en 1678, año de su último libramiento en la Contaduría. Este hecho parece confirmarse por el pago de la encuadernación de un libro, que Camacho acababa de finalizar, al monje jerónimo fray Tomás de Torres, en febrero de 1679, fecha a partir de la cual se hará cargo de distintos trabajos en la Biblioteca coral de la catedral<sup>118</sup>.

Creo que puede atribuírsele, de forma clara, la copia de una parte importante del segundo volumen del *Libro Blanco de las Fundaciones* de la catedral de Sevilla<sup>119</sup>.

Sigue en algunos rasgos muy característicos de su grafía, tanto notacional como textual, así como en las capitales decoradas geométricamente, la escuela de Diego Dorta (clave de sol, signo de compás, etc.).

#### *Libro de polifonía nº 10. Libro de magnificats* [E-Sc 10]

Este volumen es una copia, en papel, muy cuidada, en la que se imita el impreso original de Sebastián Aguilera de Heredia *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae* (Zaragoza: Pedro Cabarte, 1618) del que la catedral poseía un ejemplar (*Libro de polifonía nº 19*). En la actualidad, está drásticamente mutilado y presenta claros signos de haber sido muy utilizado y reparado en diversas ocasiones. Creo que la copia debió realizarse con posterioridad a 1721, ya que en ese inventario sólo se recoge el impreso. Al final del volumen, se ha incorporado un himno de la festividad de San Pedro, *O Roma felix*, anónimo, que parece haber sido copiado en el s. XIX.

---

<sup>117</sup> En la confección del *Oficio del Nombre de Jesús* colaboraron el librero Diego Vicente, el copista Salvador Martín, el encuadernador Diego Martín y, finalmente, fray Juan de Jesús, encargado de la iluminación de las dos letras grandes presentes en este volumen. A.C.S., sección VI, libro 327.

<sup>118</sup> A.C.S., sección IV, libro 155, fol. 14v; libro 327; sección VI, libro 06320, fol. 201r; libro 06323, fol. 300v, 308r; libro 06328, fol. 327r; libro 06329, fol. 304r, 361v, 366v, 374v; libro 06330, fol. 341r, 350v, 355r, 356r, 366r, 397r.

<sup>119</sup> A.C.S., sección II, libro 1478.

*Libro de polifonía nº 11. Missa Brevis* [E-Sc 11]

Esta misa de Palestrina, actualmente encuadernada como un libro independiente, pertenece al volumen que la catedral compró en 1731 y que es recogido, como adición posterior, en el inventario de 1721. Era la misa que encabezaba el libro. Su numeración, en el ejemplar original, empezaba en el folio 9, ya que estaba precedida por un *Asperges me* y un *Vidi aquam*. Este volumen había sido comprado en Madrid, “de un músico de la corte”, por 300 reales (10.200 maravedís), y contenía cinco misas de Palestrina, a cuatro voces<sup>120</sup>. Se trata de uno de los volúmenes que copió y vendió, por esos años, a distintas catedrales, el cantor contralto de la Real Capilla de Madrid Casiano López Navarro<sup>121</sup>. Este libro fue partido para individualizar las distintas misas que contenía, posiblemente, con anterioridad a 1813.

*Libro de polifonía nº 12. Missa Emmendemus* [E-Sc 12]

Es la segunda misa conservada del volumen de 1731, al que me refería en el ítem anterior, en este caso la que se encontraba escrita en último lugar, con una foliación original que empezaba en el folio 96 y se extendía hasta el folio 119. Este volumen parece que fue restaurado y guillotinado, en 1813, por Antonio Quesada, alumno del maestro de capilla Domingo Arquimbau, cuyo nombre y fecha quedan registrados en su contraportada, cuidadosamente copiados. En el inventario realizado en 1818, también por Antonio Quesada, se anotan ya sólo cuatro de las cinco misas iniciales, cada una de ellas en un volumen distinto.

*Libro de polifonía nº 13. Misa de réquiem* [E-Sc 13]

Es una copia “adaptada” de la *Misa de réquiem* de Francisco Guerrero, realizada a principios del siglo XIX<sup>122</sup>. Hay varios folios meticulosamente restaurados que ponen de manifiesto su uso tardío.

---

<sup>120</sup> Isusi Fagoaga, *La obra de Pedro Rabassa*, vol. 1, 301. La *Missa Sexti toni*, contenida en este manuscrito, es considerada *opera dubia*.

<sup>121</sup> Sería un ejemplar más a añadir a la lista dada por Guy Bourligueux, “López Navarro, Casiano”, en *D.M.E.H.*, vol. 6 (2000), 1031.

<sup>122</sup> Algunas de las repeticiones del texto han sido suprimidas y ciertas partes rehechas. Para estas transformaciones, véase, por ejemplo, la sección final del Gradual.

et lux et lux perpetua luceat eis.  
 ne et iuxperpetua luceat eis.  
 In Ihu ab auditi one ma la.  
 On ti me bit  
 non time bit non time-  
 On time-  
 bit non ti me bit non ti-

lux perpetua luceat eis.  
 luxperpetua luceat eis.  
 In memoria eterna erit  
 On ti-  
 me-  
 On timebit non time-  
 bit non ti me-

alto  
 BASSO.  
 ALTO.  
 BASSO.  
 triple.  
 tenor.  
 TRIPLE.  
 TENOR.

Ilustración nº 3. *Misa de réquiem*. Francisco Guerrero.  
 Archivo de la catedral de Sevilla, capilla de música. *Libro de polifonía nº 13*.

*Libro de polifonía n° 14. Lectio Prima: De Ieremia propheta. Christus factus est et Miserere. In officio Tenebrarum Sabbati Sancti* [E-Sc 14]

Este volumen fue escrito en 1772, en papel, a dos tintas, por Juan Osorio, presbítero y capellán de coro de la catedral. Se trata de una copia parcial del libro entregado y dedicado al cabildo, en 1611, por Alonso Lobo, que todavía se conservaba en 1721<sup>123</sup>. En este inventario (ítem n° 15) encontramos una descripción de su contenido, con interesantes indicaciones sobre la pervivencia de algunas de sus composiciones que comentaremos en el capítulo cuarto. Incluía una misa ferial, las cuatro pasiones, el salmo *Miserere mei Deus* y tres lamentaciones. El citado inventario ya daba cuenta del deterioro parcial de este volumen, especialmente de una de las lamentaciones. En el *Libro de polifonía n° 14*, se volvió a copiar la lamentación y el salmo *Miserere mei Deus* correspondientes a la liturgia del Sábado Santo, ambas obras de Lobo, y se adicionó una composición del maestro de capilla de la catedral Luis Bernardo Jalón, el *Christus factus est*, con la que se completaba el repertorio musical polifónico más importante para la celebración de esta jornada del Triduo Sacro<sup>124</sup>.

*Libro de polifonía n° 15. Libro de Misas* [E-Sc 15]

Este libro, que presenta algunas de sus capitales con elaborada ornamentación coloreada, es también de cuidada factura. Fue copiado, en pergamino, en 1595, según puede leerse en el encabezamiento del índice, lo cual es confirmado en las letras capitales del *superius*<sup>2</sup>, *altus*<sup>2</sup> y *bassus* de los fols. lxxix<sup>v</sup>-lxxx<sup>r</sup>, donde aparece la misma fecha. Creo que este libro puede identificarse con el “libro de las cinco misas breves”,

<sup>123</sup> El 26 de abril de 1611, la fábrica libró 68.000 maravedís: “al maestro Alonso Lobo a quién por auto capitular se le dieron por el trabajo de haber hecho un libro de canto de órgano del oficio de Semana Santa que dedicó al cabildo”. A.C.S., sección I, libro 46, fol. 14r, 15v, 16v; sección IV, libro 127; sección VI, libro 06315, fol. 236r.

<sup>124</sup> El apellido “Xalón” aparece en la parte superior del folio 33r, donde se encuentra esta pieza. En el resto de los folios de cada una de las otras dos obras aparece, sistemáticamente, el apellido Lobo. Este volumen fue transcrito por Inmaculada Cárdenas que ya tuvo en cuenta la atribución de esta obra a Luis Bernardo Jalón. Cárdenas Serván, Inmaculada, *El polifonista Alonso Lobo y su entorno* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1987), 18. Este hecho debió pasar por alto a los que inventariaron el archivo en 1994 y, en este Catálogo (1994: 37), atribuyeron la obra, erróneamente, a Alonso Lobo.

por el cual Francisco Guerrero recibió, en 1596, la considerable cantidad de 112.500 maravedís<sup>125</sup>. Esta elevada cantidad deriva de su tamaño (83x58 cm), soporte en pergamino y características decorativas. Cronológicamente, es el último de los volúmenes que podemos vincular directamente a la figura de Guerrero.

*Libro de polifonía n° 16. Himnario para los santos de España y de Sevilla* [E-Sc 16]

Estamos frente a un volumen de grandes dimensiones, escrito en pergamino (85x64 cm), reencuadernado con posterioridad a 1721.

Se formó a partir de un libro originalmente constituido por un reducido número de folios, al que fueron añadiéndose cuadernillos elaborados en distintos momentos. Creo que el núcleo primigenio es el *Libro de polifonía n° 4* del inventario de 1644: “libro de hingos extravagantes, en pergamino, de pocas hojas y grande”<sup>126</sup>. Este libro debía contener, ya en esa fecha, los himnos de Alonso Lobo y de Francisco de Santiago.

En la actualidad, en E-Sc 16 pueden diferenciarse varios escribanos y fechas de copia. Por el momento, no he podido identificar al amanuense de los primeros himnos de Alonso Lobo. En el himno de Santa Justa y Santa Rufina, *Salvate clarae*, se aprecia la numeración original que se ha perdido en el resto de las composiciones, debido a los efectos de la guillotina en las diferentes remodelaciones que ha sufrido este libro. Estos himnos iniciales de Lobo fueron copiados en 1607<sup>127</sup>. En el himno de San Hermenegildo, *Regis indigni*, el recto del folio 9 es de una mano distinta al verso del folio 8, como puede apreciarse por el signo de proporción, la grafía de la clave de do y el custos (ilustración n° 4). La fecha de 1721, incluida en la capital del bajo de esta composición, puede ser la de la “restauración” de esta obra. El mismo copista le añadirá, a este himno, una segunda estrofa y escribirá el himno *Vexilla regis*, para la festividad de la Exaltación de la Cruz, y la versión

<sup>125</sup> Para la referencia documental, véase: Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 337.

<sup>126</sup> El calificativo “extravagante” hace alusión, en este contexto, al carácter de las festividades que habían incorporado nuevos textos que no se contemplaban en el “rezado” tradicional.

<sup>127</sup> En cabildo de 27 de julio de 1607, se acordó mandar a los contadores: “hagan apuntar luego los himnos de Santa Justa y Rufina y otros que tiene el maestro Lobo puestos en punto de órgano”. A.C.S. sección I, libro 44, fol. 19v.

del himno *Defensor alme Hispaniae*, para la festividad de la traslación de Santiago, todo ello atribuido al compositor Gaspar de Úbeda<sup>128</sup>.

En 1613, Melchor Riquelme, otro de los escritores de libros de coro más importantes de la catedral, copiará tres estrofas del himno polifónico *Defensor alme Hispaniae*, para las vísperas de la festividad del día de Santiago, que había sido compuesto por Alonso Lobo. Actualmente sólo se conservan dos de esas estrofas (ilustración nº 5)<sup>129</sup>.

Los himnos de Francisco de Santiago y el himno de Gabriel de Villarreal, presentes en este libro, fueron copiados por Andrés Camacho. La comparación con las grafías de algunos elementos muy significativos del *Libro de polifonía nº 4* [E-Sc 4], que sabemos de la autoría de Camacho (custos, claves, signos de proporción), y las fuentes documentales conservadas así parecen apuntarlo, aunque la separación de más de cuarenta años, en la copia del último de ellos, pueda traducirse en una cierta estilización del trazo, producto también del uso de distintos elementos mecánicos de escritura.

En 1625, Andrés Camacho escribirá cinco hojas para cada uno de los himnos polifónicos de las festividades del Santísimo Nombre de Jesús y de la Corona del Señor, compuestos por Francisco de Santiago: *Jesus dulcis memoria* y *Lauda fidelis concio* respectivamente (ilustración nº 6)<sup>130</sup>. Sólo se conservan cuatro folios de cada uno de ellos que contienen las estrofas dos y cuatro. Como ocurría con el himno *Defensor alme Hispaniae*, parece faltarles la última estrofa que, acorde con el *Caeremoniale Episcoporum* (1600) de Clemente VIII, debía cantarse

<sup>128</sup> En la letra capital del alto de la estrofa *Arbor decora fulgida* (fol. 34r), ha introducido la fecha 1721 y en la capital de la voz del bajo de la estrofa *Orates refert*, la de 1720 (fol. 39r). Cuando el organista José Muñoz de Montserrat inventaría las obras de Gaspar de Úbeda y Castelló, en 1724, especificará que, en este volumen, se escribieron dos himnos que no tenía la catedral, compuestos por este maestro de capilla: uno de ellos el de Santiago, el otro podría ser el de San Hermenegildo (en el inventario, este fragmento del folio ha desaparecido y su lectura resulta casi imposible). Inventario 1721, fol. 26v.

<sup>129</sup> “A Riquelme, escritor, por su trabajo describir tres hojas de marca mayor de canto de órgano del higno de Santiago, 33 reales”. A.C.S., sección IV, libro 310, fol. 35v. En 1614, la Fábrica pagará al librero Lucas Martínez: por el “solfado” y pegado de hojas de pergamino en un libro “de canto de órgano del cargo del maestro Lobo”. No resulta posible concluir que este pago se corresponda exactamente con este libro, pero entra dentro de lo posible. A.C. 30/7/1614. A.C.S., sección I, libro 47, fol. 136v; sección IV, libro 311, fol. 22v, 35r.

<sup>130</sup> En mayo de 1625, se pagan a Andrés Camacho treinta reales: “por cinco hojas que escribió de un *Libro de la Corona*, de canto de órgano”. En diciembre del mismo año, se le librarán cincuenta y dos reales: “por cinco hojas del himno del Nombre de Jesús”. A.C.S., sección IV, libro 327.

**In festo S. Hermenegildi. A. 4.**

Aceris squalor nec a  
 crua patris, in ducis  
 metu dapa nec ferocia quae bis panē ter  
 mit vltor.

Aceris squalor nec  
 acerba  
 in ducis  
 nec ferociam  
 ne terruit vltor.

**In festo S. Alonsi Lobo.**

at ce tris squalor nec a  
 cerba  
 ta di ue  
 9<sup>a</sup> metu endapa mis il  
 nec ferocia  
 cerba  
 terruit vltor.

at ce tris squalor, nec a  
 cerba pa  
 ta di ue  
 9<sup>a</sup> metu endapa mis nec  
 fe uediam il  
 cerba  
 terruit vltor.

Ilustración nº 4. Himno *Regis indigni*. Alonso Lobo.  
 Archivo de la catedral de Sevilla, capilla de música. *Libro de polifonía nº 16*, fols. 8v-9r.

The image shows two pages of a musical manuscript. The left page is titled "In festo sancti Iacobi Apli." and features a large, ornate initial "I" at the start of the first line. The lyrics on this page include "causo refert bispa", "na fectaq̄ in omnimic te gloa", and "ter dignata facis offi". The right page is titled "Alonso Lobo." and has a large initial "I" at the start of the first line. The lyrics on this page include "causo refert bispa", "fcteq̄ o nommic", "reglona tur iugi", and "ter dignata facis offi". Both pages have musical notation on five-line staves with various clefs and accidentals. The manuscript is aged and shows some wear and tear.

Ilustración nº 5. Himno *Defensor alme Hispaniae*. Alonso Lobo.

Archivo de la catedral de Sevilla, capilla de música. *Libro de polifonia nº 16*, fols. 14v-15r.



polifónicamente<sup>131</sup>. Andrés Camacho había sido también el copista de los libros corales correspondientes a ambos oficios, compuestos por el maestro de ceremonias de la catedral Sebastián Vicente Villegas<sup>132</sup>.

En 1630, se escribirá el *Oficio y misa del arcángel San Gabriel* (Libro coral nº 25) y este mismo año debió componer Francisco de Santiago el himno polifónico de Vísperas correspondiente a esta festividad, *Mentibus letis iubilemus*. Los diferentes elementos caligráficos no dejan lugar a dudas sobre el autor de la copia de ambos, Andrés Camacho.

En 1672, Gabriel de Villarreal compone el *Oficio de Nuestra Señora de los Siete Dolores* y el himno polifónico correspondiente a la hora de Vísperas, *Stabat mater*, que serán copiados, en ambos casos, también por Andrés Camacho (Libro coral nº 19)<sup>133</sup>.

El inventario de 1721 (ítem nº 24) nos dice que el libro tenía, en ese momento, treinta y nueve folios y contenía doce himnos<sup>134</sup>. Actualmente, el libro consta de cuarenta y cuatro folios. Se añadirá, con posterioridad a 1721, el himno de Vísperas *Domare cordis impetus*, para la festividad de Santa Isabel, reina de Portugal, compuesto por Pedro Rabassa y escrito, según la fecha que en él consta, en 1748. Finalmente,

---

<sup>131</sup> Esta prescripción se encuentra en el *Liber I, Capitulum XXVIII. De organo, organista, et musicis seu cantoribus, et norma per eos servanda in divinis*. Snow, "Liturgical reform", 472-473. Es posible que esta mutilación se produjera años después, en alguna de sus remodelaciones y como producto de la evolución en la interpretación de estos himnos para los que, finalmente, se adoptó la norma de que todas las estrofas textuales se cantaran con la misma música.

<sup>132</sup> El *Oficio de la Corona del Señor* comenzó a copiarse en 1624, según puede leerse en una de las capitales del fol. 57v (Libro coral nº 22). El *Oficio del Nombre de Jesús* presenta la fecha de 1625 en una de las capitales del fol. 5v (Libro coral nº 99). El 6 de mayo de 1624, Andrés Camacho recibe un pago parcial por la "impresión de libros de coro" y, en 1625, diferentes pagos por la copia de ambos oficios. Resulta curioso como, de forma esporádica, encontramos el término imprimir para referirse a la copia manuscrita. A.C.S., sección IV, libro 327; sección VI, libro 06320, fol. 201r.

<sup>133</sup> A.C.S., sección IV, libro 332, fol. 41r; libro 06328, fol. 343v. Gabriel de Villarreal había sido seise de la catedral de Sevilla y, posteriormente, capellán de coro. Se hará cargo de los seis, en su casa cercana al convento de las santas Justa y Rufina o de las Vírgenes, desde 1665. Desempeñará la cátedra de canto llano del Colegio de San Isidoro y la cátedra de melodía, en la capilla de la Granada, desde la década de 1660 hasta su muerte, el 9 de septiembre de 1684. Rosa y López, Simón de la, *Los seis de la catedral de Sevilla: ensayo de investigación histórica* (Sevilla: s. n., 1904), 153 (Edición facsimilar, Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982).

<sup>134</sup> Había sido reparado, en 1699, por el veintenero de la catedral José de Soto. A.C.S., sección VI, libro 06335, fol. 375v.

el volumen concluye con el himno *Te splendor*, para la festividad de San Miguel arcángel, anónimo y de copia más tardía.

*Libro de polifonía nº 17. Coloquios [E-Sc 17]*

Es el libro que presenta mayores incógnitas de toda la colección. Debido a su precario estado, fue restaurado en junio de 1981. Se trata de un ejemplar escrito en papel, de tamaño (42x27,5 cm) sensiblemente menor a los calificados de “medianos”, en el inventario de 1721, lo que lo hace que podamos clasificarlo como pequeño. Pienso que se trata de una copia realizada ca. 1600<sup>135</sup>. Es evidente que este volumen está incompleto y ha perdido alguna de las composiciones finales, de hecho, la última pieza sólo ha conservado tres de las seis voces. Las dos últimas obras, cuya autoría queda definida por las iniciales A.L. (Alonso Lobo), no presentan el texto aplicado a ninguna de las voces y debieron adicionarse con posterioridad, ya que fueron escritas por otro copista. El resto de las composiciones llevan, ubicadas en distintos lugares, las iniciales F.G. (Francisco Guerrero) y, efectivamente, su autoría queda confirmada por otras fuentes. Las obras de Guerrero son a ocho y a doce voces, pero en este libro sólo se copió uno de los coros, en concreto, en la composición *In te Domine speravi* se especifica: “a 8, 2º coro”<sup>136</sup>.

Creo que este volumen se completaba con otros libros manuales, donde estaban las voces restantes, los cuales aparecen referidos por primera vez, en el inventario de 1603: “Otro libro de coloquios, con cuatro libros pequeños, es el de los mismos coloquios, en papel, puntado de mano” (ítem nº 32). La persona encargada de la redacción se estaba refiriendo a otro ítem que ya había registrado en el mismo inventario: “Ocho libros en una talega de lienzo, manuales, de pergamino, con sus tablas de coloquios y motetes del maestro Francisco Guerrero” (ítem nº 28). Este último estaba presente en el inventario de 1588 (nº 30), ya que había sido copiado justo un año antes, en 1587. El inventario de 1721 nos revela su contenido y nos permite comprobar que, si mi suposición es cierta, incluiría los motetes de Guerrero a que se refería el primero de los ítems citado (nº 32).

---

<sup>135</sup> En 1592, se pagará al copista Juan Pérez Calderón por: “la puntería de música de los coloquios para el coro y por la encuadernación del libro en que están”. Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 345. La cronología permitiría relacionar esta cita con el volumen del que nos ocupamos, pero no es lo suficientemente consistente como para aseverarlo.

<sup>136</sup> La única excepción es el motete *O clemens*, a 13 voces, de las cuales este volumen recoge Ti<sub>1</sub>, Ti<sub>2</sub>, A, T y B.

En el inventario de 1644, se concreta: “Dos libros de coloquios de mano, de papel, del maestro Guerrero, uno para los ministriles y otro para la capilla, tienen completas del maestro Lobo y el salmo solemne que se llama el primer salmo”. Pienso que el volumen que se ha conservado es, precisamente, el que pudo ser utilizado, en algún momento, como libro para que los ministriles interpretaran uno de los coros de estas composiciones. Este sería uno de los motivos por el que no aparece registrado en el inventario de 1721, ya que podría encontrarse junto al resto de libros de ministriles, bajo la custodia del responsable de los mismos<sup>137</sup>.

*Libro de polifonía n° 18. Liber Missarum IIII. V. VI et VIII vocibus [L 2591]*

Es un ejemplar del libro de misas del compositor portugués Duarte Lobo, impreso en Amberes, en 1621<sup>138</sup>. En este volumen, además de ocho misas (una de ellas de difuntos), hay un *Asperges*, un *Vidi aquam* y dos motetes. La portada de este libro fue cuidadosamente copiada a mano y ornamentada imitando el original, en la fecha en que este volumen debió repararse, 1718, para ser colocada sustituyendo a la original del impreso de 1621<sup>139</sup>. La catedral, según el inventario de 1721, poseía dos ejemplares de este impreso: “compuestos y renovados”. Uno de estos ejemplares fue mandado por el propio Duarte Lobo a la catedral de Sevilla, junto a otro volumen de magnífacs, en 1628<sup>140</sup>. El segundo de los ejemplares pudo ser legado a la catedral por alguno de los integrantes portugueses de la capilla de música.

<sup>137</sup> El inventario de 1721 recoge un único libro de ministriles, debido a que se encontraba en el coro, de forma permanente, para ser usado en las procesiones.

<sup>138</sup> Para la descripción del contenido de este impreso y del resto de los que contienen el repertorio de misas, así como de sus fuentes manuscritas, véase: Urchueguía, Cristina, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika ca. 1490-1630. Drucke, Handschriften und verlorene Quellen, RISM Serie B/ XV* (München: G. Henle, 2005), 34-35.

<sup>139</sup> De forma inexplicable, el *Catálogo* (1994: 50) cita 1718 como la fecha de copia y del colofón. El colofón se conserva y, como es lógico, nos da la fecha original de su impresión, 1621: “Antverpiae, ex officina plantiniana Balthazaris Moreti. M. DC. XXI”.

<sup>140</sup> El 7 de abril de 1628, el cabildo ordenó que la fábrica mandase 10.200 maravedís al maestro de capilla de la catedral de Lisboa: “en satisfacción de dos libros, uno de misas y otro de magnífacs que envió a esta Santa Iglesia”. A.C.S., sección IV, libro 142, fol. 11v.

*Libro de polifonía nº 19. Canticum Beatissimae Virginis  
Deiparae Mariae [A 450]*

Es un ejemplar de los magníficos del compositor zaragozano Sebastián Aguilera de Heredia, impreso en su ciudad, en 1618. No he logrado localizarlo ni en el inventario de 1644 ni en la documentación de Fábrica que he revisado. Cabe la posibilidad de que fuese adquirido o llegase a la catedral por otras vías, que estuviese depositado, temporalmente, en otra dependencia, o que ingresase en los fondos musicales de la catedral con posterioridad a la fecha de redacción de ese inventario. Sí será recogido por el inventario de 1721 que nos describe, con todo detalle, su contenido. Ya en ese momento, el ejemplar tenía algunas hojas rasgadas y había sido renovado: “es el que de ordinario sirve en el coro”.

Con este volumen se concluye el listado de libros de polifonía que han llegado hasta nuestros días y que contienen el repertorio objeto de análisis. Trataremos en diferentes capítulos de este estudio sobre otros ejemplares impresos y manuscritos que la catedral posee y que, al presente, no forman parte de esta colección.

A continuación, nos centraremos en los fragmentos de libros de polifonía que he podido localizar e identificar a lo largo de los años de investigación en el Archivo de la catedral hispalense, cuya reproducción fotográfica he incluido en el apéndice nº 4. Estos “jirones” nos permiten reconstruir una parte del repertorio perdido. Como veremos, son, todos ellos, porciones de pergamino. Una vez más, el soporte, aunque en este caso de forma burda, ha sido el que les ha permitido sobrevivir al paso del tiempo y la desidia, para constituirse en pedazos tangibles de la memoria inmaterial recogida por los inventarios.

La tabla nº 3 recoge los libros de polifonía y los fragmentos conservados en la actualidad, así como su localización e identificación en los inventarios examinados. Con una línea de trazos continua, quiero indicar que el ejemplar todavía no existía; los huecos en blanco señalan que no está en ese inventario o que no ha podido ser identificado por la ambigüedad en la descripción del mismo.

TABLA Nº 3: Evolución de la colección de libros de polifonía de la catedral de Sevilla

Catálogo 1994	Año	Soporte	Inv. 1588	Inv. 1603	Inv. 1618a	Inv. 1618b	Inv. 1644	Inv. 1721	Inv. 1818
Nº 1 <i>Libro de salmos, motetes y deodicamus</i>	¿1555?	Perg./Man.	nº 25	nº 22	nº 19	nº 19	nº 33		
Nº 2 <i>Libro de Vísperas</i>	1573-76	Perg./Man.	nº 13	nº 16	nº 18	nº 13	nº 23	nº 21	
Nº 3 <i>Pasionarium Secundum Quatuor Evangelistas</i>	1580	Perg./Man.	nº 23	nº 15	nº 13	nº 8	nº 14		
Nº 4 <i>Libro de misas, aleluyas, tractos y canciones sacras</i>	1637	Perg./Man.	-----	-----	-----	-----	nº 16		
Nº 10 <i>Libro de magnificats</i>	d. 1721	Pap./Man.	-----	-----	-----	-----	-----	nº 4	
Nº 11 <i>Missa Brevis</i>	ca. 1731	Pap./Man.	-----	-----	-----	-----	-----	Adición nº 18	
Nº 12 <i>Missa Emmendemus</i>	ca. 1731	Pap./Man.	-----	-----	-----	-----	-----	Adición nº 15	
Nº 13 <i>Misa de réquiem</i>	s. XIX	Pap./Man.	-----	-----	-----	-----	-----	-----	nº 12
Nº 14 <i>In officio Tenebrarum Sabbati Sancti</i>	1772	Pap./Man.	-----	-----	-----	-----	-----	-----	nº 3
Nº 15 <i>Libro de misas</i>	1595	Perg./Man.	-----	nº 4	nº 16	nº 4	nº 11	nº 4	
Nº 16 <i>Himnario para los santos de España y de Sevilla</i>	s. XVII	Perg./Man.	-----	-----	-----	-----	-----	nº 24	nº 20
Nº 17 <i>Coloquios</i>	ca. 1600	Pap./Man.	-----	nº 32	nº 28	nº 35			
Nº 18 <i>Liber Missarum</i>	1621	Pap./Man.	-----	-----	-----	-----	nº 18	nº 7 / 8	
Nº 19 <i>Canticum B. V.M</i>	1618	Pap./Man.	-----	-----	-----	-----	-----	nº 31	nº 6
Nº 21 <i>Libro de misas</i>	ca. 1525	Perg./Man.	nº 2		¿nº 38?		nº 20		
Nº 22 <i>Libro de misas</i>	1601-3	Perg./Man.	-----	-----	nº 14	nº 3	nº 17		
Nº 23 <i>Libro de misas</i>	1601-3	Perg./Man.	-----	-----	nº 14	nº 3	nº 18		
Nº 24 <i>Libro de misas</i>	1564	Perg./Man.	nº 3	nº 2	nº 17	nº 2	nº 2	nº 1	
Nº 24 <i>Missa Della batalla escoutez</i>	1576	Perg./Man.	nº 3	nº 2	nº 17	nº 2	nº 2	nº 1	
Nº 25 <i>Libro ¿?</i>	¿?	Perg./Man.							

*Libro de polifonía n° 21*<sup>141</sup>. *Libro de Misas* [E-Sc 21]

He localizado cinco fragmentos de este *Libro de polifonía n° 21*. Pertenecen a uno de los volúmenes más antiguos recogidos por el primer inventario de libros polifónicos de la catedral, en concreto son, casi con total certeza, del *Libro de polifonía n° 20* del inventario de 1721: “Libro grande de misas manuscrito, en pergamino”. En ese momento, el ejemplar ya estaba en precarias condiciones y le faltaban un número importante de hojas. Tenía cinco misas, de las cuales tres de ellas, al menos, eran de *Beata Virgine*. José Muñoz de Montserrat, encargado de hacer el inventario, sólo pudo determinar la autoría de cuatro de estas misas, ya que a la quinta le faltaban los folios iniciales<sup>142</sup>. Las cuatro identificadas eran de: Brumel, Josquin, Peñalosa y Pedro Fernández. Cabe la posibilidad de que la quinta fuese de Escobar. Todos los fragmentos localizados pertenecen a la misma misa y, si nuestra suposición es cierta, dada la numeración de los mismos, deberían ser de la misa de Pedro Fernández. En las partes de la misa conservadas parecen apreciarse ciertas características de la música franco-neerlandesa, en un estadio más o menos temprano de asimilación por parte de los compositores hispanos que podría justificar también su atribución a Fernández y la pertenencia a ese volumen. La única sección de una misa compuesta por este maestro de capilla sevillano, llegada hasta nuestros días, es el *Sanctus* de la misa de *Beata Virgine* colectiva conservada en E-TZ 2-3<sup>143</sup>.

Fragmento A: folio lxxxii<sup>r</sup> del volumen original. Procede del Libro coral n° 98 (guarda trasera). *Qui propter nos homines...* [*Credo*: AB].

Fragmento B: folio lxxxii<sup>v</sup> del volumen original. Procede del Libro coral n° 98 (guarda trasera). *Crucifixus...* [*Credo*: ST].

---

<sup>141</sup> He decidido asignarles un número a partir del *Libro de polifonía n° 20* del catálogo de 1994, el último de la colección, que es el *Missarum liber* de José de Torres y Martínez Bravo, impreso en Madrid, en 1703 [T 1009]. Este libro no aparece en el inventario de 1721, por lo que debió llegar a la catedral con posterioridad a esta fecha o por canales diferentes a los habituales, ubicándose, originalmente, en otras dependencias.

<sup>142</sup> En el fragmento F, se puede leer el nombre de “Muñoz Monserate”, escrito en la parte derecha.

<sup>143</sup> Agradezco a Barton Hudson sus infructuosos esfuerzos para intentar localizar las posibles concordancias para este fragmento, lo que refuerza, igualmente, la atribución a Pedro Fernández.

Fragmento C: folio [lxxxiii<sup>r</sup>] del volumen original. Procede del Libro coral n° 98 (guarda delantera). *Passus et sepultus...* [Credo: AB].

Fragmento D: folio [lxxxiii<sup>v</sup>]. Procede del Libro coral n° 98 (guarda delantera). *Qui locutus est...* [Credo: ST].

Fragmento E: folio lxx[¿?]. Procede del Libro coral n° 98 (guarda delantera). *Pleni sunt coeli...* [Sanctus: AB].

Fragmento F: folio lxxxvii<sup>r</sup> del volumen original. Procede del Libro coral n° 98 (guarda trasera). *Agnus dei...* [Agnus dei: AB].

*Libro de polifonía n° 22. Libro de Misas [E-Sc 22]*

He podido encontrar cuatro fragmentos de este volumen. Proceden del *Libro de polifonía n° 17* del inventario de 1721: “Un libro grande, manuscrito, en pergamino... contiene tres misas del maestro Cristóbal Morales”. La primera obra copiada en él era la *Missa Gaude Barbara*, lo cual coincide con la foliación y atribución que he realizado de estos folios.

Fragmento A: folio 2r del volumen original. Procede del Libro coral n° 11 (guarda delantera). *Kyrie eleison* [AB].

Fragmento B: folio 3r del volumen original. Procede del Libro coral n° 96 (guarda trasera). *Christe eleison* [AB].

Fragmento C: folio 3v del volumen original. Procede del Libro coral n° 96 (guarda trasera). *Kyrie eleison* [ST].

Fragmento D: folio 6r del volumen original. Procede del Libro coral n° 96 (guarda trasera). *Propter magnam gloriam tuam...* [Gloria: AB].

La idea de copiar estas obras queda reflejada en el acuerdo capitular de 26 de enero de 1601, por el que se comisionaba al canónigo Juan Hurtado y Martín Gómez: “vean las obras de Morales y las hagan copiar en pergamino”<sup>144</sup>. El inventario de 1603, deja claro que estas obras no se habían escrito todavía en esa fecha, o al menos que el trabajo

<sup>144</sup> A.C. 26/1/1601. A.C.S., sección I, libro 42, fol. 62v.

no estaba terminado. No será hasta el inventario de 1618a (ítem nº 14) cuando encontremos la tarea finalizada: “Tres libros grandes de Morales 1.2.3 parte, de pergamino. Nuevos”. Con tan escasos fragmentos resulta difícil establecer quién fue el copista, ya que no lo he podido localizar en las fuentes documentales que, para los primeros años de siglo XVII, presentan algunas lagunas. Hay una pequeña intervención, en 1611, a cargo del copista Pedro de Arriola, pero el escaso montante de 3.400 maravedís lo descarta, por el momento, como copista principal<sup>145</sup>. Ese mismo año, 1611, Melchor de Riquelme, el sucesor de Diego Dorta en los trabajos de copia y enmienda de los libros de coro, había escrito el *Oficio del Ángel de la Guarda* (Libro coral nº 38)<sup>146</sup>. Sus capitales geométricas en negro, con decoración de hojarasca, en tonos sepia, así como las letras enmarcadas con el mismo tipo de ornamentación, están muy próximas en su concepción a las que encontramos en los himnos de Alonso Lobo, en E-Sc 16, y a las del copista de estos tres libros de Morales.

*Libro de polifonía nº 23. Libro de Misas [E-Sc 23]*

He hallado otros cinco folios de este ejemplar. Proceden del *Libro de polifonía nº 18* del inventario de 1721: “Un libro grande, manuscrito, en pergamino. Compuesto por el maestro Morales... contiene tres misas”. Se trata de otro de los libros de la serie anterior, registrados en el inventario de 1618a (ítem nº 14): “Tres libros grandes de Morales 1.2.3 parte, de pergamino. Nuevos”. La primera obra copiada era la *Missa Tu vas electionis* y a esta corresponden los tres primeros fragmentos localizados; la segunda era la *Missa Benedicta es coelorum regina*, a la que pertenecen los tres últimos.

Fragmento A: folio 13r del volumen original. Procede del Libro coral nº 80 (guarda trasera). *Benedictus [Missa Tu vas electionis: A<sub>2</sub>B]*.

<sup>145</sup> A.C.S., sección VI, libro 06315, fol 234v.

<sup>146</sup> El 13 de septiembre de 1611, se le finiquita el pago de este libro con 6.800 maravedís: “a cumplimiento de 734 reales que montó, los 596 reales de 62 hojas que tuvo el *Oficio del Ángel de la Guarda* que hizo, y los 89 reales que montó las letras capitulares y quebradas y casos que tuvo el dicho oficio, y los 49 reales por 5 hojas que escribió en dos himnos para este dicho oficio, a razón todo de 7 ducados el cuaderno de 8 hojas, poniendo él el pergamino. Y los 534 reales restantes, a cumplimiento a los dichos 734 reales, los tiene recibidos en 300 reales en cuanto a cuenta y los 234 que recibió en 72 pieles de pergamino que se le dieron en la Contaduría, a tres reales y cuarto cada una”. A.C.S. sección VI, libro 06315, fol. 246r, 248r, 249r.

Fragmento B: folio 14r del volumen original. Procede del Libro coral nº 80 (guarda delantera). Final *Benedictus* [*Missa Tu vas electionis*: A<sub>2</sub>B].

Fragmento C: folio ¿? del volumen original. Mitad inferior de folio, doblada en cuartos. Procede del primer volumen del *Libro Blanco* de la catedral (guarda delantera)<sup>147</sup>. Folio recto: *Agnus dei* [B<sub>2</sub>]. Folio vuelto: *dona nobis pacem* [*Agnus. Missa Tu vas electionis*: B<sub>1</sub>].

Fragmento D: folio ¿? del volumen original. Procede del Libro coral nº 26B (guarda trasera). *Deus rex caelestis* [*Gloria. Missa Benedicta es coelorum regina*: ST].

Fragmento E: folio ¿? del volumen original. Procede del Libro coral nº 26B (guarda delantera). *Qui tollis peccata mundi* [*Gloria. Missa Benedicta es coelorum regina*: ST].

Fragmento F: folio ¿? del volumen original. Procede del *Libro de polifonía nº 2* [E-Sc 2] (guarda trasera). *Qui tollis peccata mundi* [*Gloria. Missa Benedicta es coelorum regina*: B]

*Libro de polifonía nº 24. Libro de Misas* [E-Sc 24]

He localizado dos folios de este volumen polifónico. Pertenecían al *Libro de polifonía nº 1* del inventario de 1721, uno de los que la catedral poseía de Francisco Guerrero: “Un libro grande, manuscrito, que tiene 111 hojas de pergamino, contiene cinco misas de facistol, a 5”. Creo que existe una identidad entre este ejemplar y el entregado por Guerrero, al cabildo, en 1564, por el que recibió la cantidad de 56.250 maravedís<sup>148</sup>. Los dos fragmentos pertenecen a la *Missa Sancta et immaculata*, con la que se iniciaba este volumen.

Fragmento A: folio ¿? del volumen original. Procede del Libro coral pequeño nº 1B (guarda delantera). *Miserere nobis...* [*Gloria*: AB].

Fragmento B: folio ¿? del volumen original. Procede del Libro coral pequeño nº 1B (guarda trasera). *Patrem omnipotentem...* [*Credo*: T].

<sup>147</sup> A.C.S., sección II, libro 1477.

<sup>148</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 334.

*Missa Della batalla escoutez*

Todo indica que, en 1721, la misa de Guerrero, a la cual pertenecen los tres fragmentos localizados, formaba parte del libro anterior, que la incluía en último lugar. El copista, en todo caso, no es el mismo. En estos fragmentos se puede ver la mano de Diego Dorta, el mismo que escribió E-Sc 2 y E-Sc 3. La característica curvatura de la clave de do, la clave de fa, el custos, la misma tipología de letras capitales nos encamina en esa dirección. Además, este hecho se refuerza por las referencias documentales conservadas. En 1576, Diego Dorta recibió la cuantiosa suma de 11.475 maravedís por escribir y puntar “la misa de la batalla”<sup>149</sup>. El precio parece indicar una cuidada copia en pergamino y en gran formato, el nombre de la misa deja pocas dudas, si tenemos en cuenta el repertorio inventariado en la catedral de Sevilla.

La hipótesis de que esta misa, copiada por Dorta, se añadiese a un volumen primigenio que contenía cuatro misas de Guerrero, a cinco voces, todas ellas impresas en el volumen de 1566, es bastante plausible. En primer lugar, está el hecho de que una copia tan valiosa no se refleje, aislada, en el inventario de 1588; en segundo lugar, su inclusión se justificaba por la unidad en el número de voces, autor, tamaño y soporte, dando lugar al *Libro de polifonía n° 3* del inventario realizado ese año.

Fragmento A: folio ¿? del volumen original. Procede del Libro coral pequeño n° 45A (guarda delantera). *Tu solus...* [*Gloria*: B].

Fragmento B: folio ¿? del volumen original. Procede del Libro coral pequeño n° 45B (guarda delantera). *Et in spiritum...* [*Credo*: S<sub>1</sub>S<sub>2</sub>].

Fragmento C: folio ¿? del volumen original. Procede del Libro coral pequeño n° 45B (guarda delantera)<sup>150</sup>. *Pontio Pilato* [*Credo*: A].

*Libro de polifonía n° 25* [E-Sc 25]

Hasta el momento, es el único fragmento que se ha resistido a la identificación. Se trata de una obra polifónica perteneciente a un libro escrito en pergamino y de gran tamaño. Las plicas, gruesas y marcadamente triangulares, es la característica más notable de su

---

<sup>149</sup> Ibid., 309.

<sup>150</sup> Se trata de una sección de un pentagrama, perteneciente a un folio que se encuentra debajo del fragmento B.

escritura que recuerda a la del copista de los himnos de Alonso Lobo [E-Sc 16].

Fragmento A: folio ¿? del volumen original. Procede del Libro coral pequeño nº 17 (guarda trasera). *Referas precamur nostra parentem* [S].

Para cerrar este capítulo, he elaborado una tabla que permita seguir al lector, de forma rápida y clara, la evolución de la Librería de Canto de Órgano de la Catedral de Sevilla a lo largo de su historia y que será complementaria de las tablas nº 1 y nº 3. La complejidad de esta tabla nº 4, hace necesaria su utilización conjunta con los inventarios transcritos en el apéndice nº 1. La he colocado al final de este primer capítulo ya que será de utilidad a lo largo de todo el libro y a ella remitiré desde los distintos apartados de este trabajo. He optado por reproducirla también al final del apéndice nº 1, para que pueda ser integrada y consultada con él, a modo de recapitulación de los diferentes inventarios.

TABLA Nº 4: Historia de la Librería de Canto de Órgano de la Catedral de Sevilla

Año	Soporte	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Cat.
		1588	1603	1618a	1618b	1644	1721	1818	
1586	Perg./Manusc.	nº 1	nº 1	nº 40	nº 1	perdido	perdido	perdido	perdido
ca. 1525	Perg./Manusc.	nº 2		¿nº 38?			nº 20		perdido
1564	Perg./Manusc.	nº 3	nº 2	nº 17	nº 2	nº 2	nº 1		perdido
¿1553?	Perg./Manusc.	nº 4	nº 5	nº 27	nº 5	nº 6	nº 5		perdido
1578	Papel/Impreso	nº 5	nº 7		nº 6	nº 31	nº 13		perdido
¿1510?	Perg./Manusc.	nº 6	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
¿1538?	Perg./Manusc.	nº 7	nº 21						perdido
	Papel/Impreso	nº 8	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
	Papel/Manusc.	nº 9	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
1566	Papel/Impreso	nº 10					nº 3		perdido
1582	Papel/Impreso	nº 11	nº 8	nº 3	nº 7	nº 30	perdido	perdido	perdido
1558-9	Papel/Manusc.	nº 12	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
1573-6	Perg./Manusc.	nº 13	nº 16	nº 18	nº 14	nº 13	nº 23	nº 21	nº 2
ca. 1555	Perg./Manusc.	nº 14	nº 13	nº 12	nº 11	nº 17	nº 22		perdido
¿1559?	Papel/Manusc.	nº 15	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
1563	Papel/Manusc.	nº 16	nº 25	nº 30	nº 22	perdido	perdido	perdido	perdido
1581	Papel/Impreso	nº 17	nº 20	nº 19	nº 18				perdido
1584	Papel/Impreso	nº 18	nº 23	nº 4	nº 20				perdido
ca. 1553	Perg./Manusc.	nº 19	¿nº 21?	nº 37			nº 32		perdido
	Perg./Manusc.	nº 20	nº 18	nº 10	nº 16	nº 15	perdido	perdido	perdido
¿1560?	Perg./Manusc.	nº 21	nº 17	nº 11	nº 15	nº 14	nº 27		perdido
1581	Papel/Impreso	nº 22	nº 19	nº 20	nº 17				perdido
1580	Perg./Manusc.	nº 23	nº 15		nº 13	nº 8	nº 14		nº 3
1586	Perg./Manusc.	nº 24	nº 14	nº 13	nº 12	nº 7	perdido	perdido	perdido
¿1555?	Perg./Manusc.	nº 25	nº 22		nº 19		nº 33		nº 1
¿1575?	Papel/Manusc.	nº 26	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
1520	Papel/Impreso	nº 27	nº 12	nº 6	nº 10	perdido	perdido	perdido	perdido
1570	Papel/Impreso	nº 28	nº 29	nº 25	nº 26	¿nº 27?	frag. 7v		perdido
1560	Papel/Manusc.	nº 29	nº 28	nº 26	nº 25	nº 25	fol. 7v		perdido
1587	Papel/Manusc.	nº 30	nº 27	nº 24	nº 24	nº 24	fol. 7v		perdido
1587	Papel/Manusc.	nº 31	nº 31						perdido
¿1563?	Papel/Manusc.	nº 32	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
	Papel/Manusc.	nº 33	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
	¿?/Manusc.	nº 34	perdido						perdido
1593	Perg./Manusc.	-----	nº 3	nº 15	nº 3	nº 1	nº 2		perdido
1595	Perg./Manusc.	-----	nº 4	nº 16	nº 4	nº 11	nº 4		nº 15
	Perg./Manusc.	-----	nº 6	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
1598	Papel/Impreso	-----	nº 9	nº 9	nº 8	nº 10	nº 11-12		perdido
	Perg./Manusc.	-----	nº 10	¿nº 28?			perdido	perdido	perdido
	Papel/Impreso	-----	nº 11		nº 9	perdido	perdido	perdido	perdido
	Perg./Manusc.	-----	nº 21	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
	Papel/Manusc.	-----	nº 24	nº 33	nº 21	perdido	perdido	perdido	perdido
	Perg./Manusc.	-----	nº 26		nº 23	nº 22	perdido	perdido	perdido

Año	Soporte	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Cat.
		1588	1603	1618a	1618b	1644	1721	1818	
1597	Papel/Impreso	-----	n° 30	n° 39		n° 32	frag. 7v		frag.
	Papel/Manusc.	-----	n° 31		n° 27	perdido	perdido	perdido	perdido
	Papel/Manusc.	-----	n° 32	n° 31	n° 28	n° 35			n° 17
1602	Papel/Impreso	-----	-----	n° 1		n° 9	n° 9		perdido
1608	Papel/Impreso	-----	-----	n° 2		perdido	perdido	perdido	perdido
1609	Papel/Impreso	-----	-----	n° 5		n° 5	n° 10		perdido
1611	Papel/Manusc.	-----	-----	n° 7		n° 16	n° 15	n° 2	perdido
1613	Papel/Impreso	-----	-----	n° 8		n° 20	n° 29-30		perdido
1601-3	Perg./Impreso	-----	-----	n° 14		n° 3	n° 17-19		perdido
1608	Perg./Manusc.	-----	-----	n° 21		n° 12	n° 6		perdido
1602	Papel/Impreso	-----	-----	n° 22		n° 19	n° 28		perdido
1611	Papel/Impreso	-----	-----	n° 23		perdido	perdido	perdido	perdido
	Papel/Manusc.	-----	-----	n° 29		perdido	perdido	perdido	perdido
	Papel/Manusc.	-----	-----	n° 32		perdido	perdido	perdido	perdido
1590	Papel/Impreso	-----	-----	n° 34		perdido	perdido	perdido	perdido
1583	Papel/Impreso	-----	-----	n° 35			perdido	perdido	perdido
	Perg./Manusc.	-----	-----	n° 36			perdido	perdido	perdido
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	n° 4	n° 24	n° 20	n° 16
1621	Papel/Impreso	-----	-----	-----	-----	n° 18	n° 7-8		n° 18
	¿?/Manusc.	-----	-----	-----	-----	n° 21	perdido	perdido	perdido
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	n° 23	n° 26	n° 5	perdido
	¿?	¿?	¿?	¿?	¿?	n° 26	¿?	¿?	perdido
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	n° 28	fol. 7rv		perdido
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	n° 29	fol. 7r		perdido
1625	Papel/Impreso	-----	-----	-----	-----	n° 33	n° 21		perdido
1636	Papel/Impreso	-----	-----	-----	-----	n° 33	perdido	perdido	perdido
1636	Papel/Impreso	-----	-----	-----	-----	n° 33	perdido	perdido	perdido
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	n° 34	fol. 7v		perdido
	Papel/Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	fol. 3v		117-2-1
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	fol. 6r	s. n.	51-1-1
	Papel/Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	fol. 7r	n° 401	perdido
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	fol. 7r	n° 401	perdido
1637	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	n° 16		n° 4
	¿?/Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	n° 25	n° 8	perdido
1618	Papel/Impreso	-----	-----	-----	-----	-----	n° 31	n° 4	n° 19
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	n° 34		perdido
ca. 1730	Papel/Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	fol. 21v	n° 15-19	n° 11-12
1772	Papel/Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	-----	n° 3	n° 14
	Papel/Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	-----	n° 6	n° 10
	Papel/Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	-----	n° 12	n° 13



## CAPÍTULO SEGUNDO: LA PRODUCCIÓN AUTÓCTONA

### ¿ABORIGEN O EXTRANJERO?: LOS PRIMEROS TESTIMONIOS

A lo largo de estos últimos años de investigación, creo haber podido localizar pruebas documentales suficientes que nos permiten retrotraer la praxis de la polifonía hasta fechas cercanas a la restauración de la sede hispalense<sup>151</sup>. A pesar de ello, indagar en la naturaleza de las prácticas litúrgicas medievales y de la inserción en ellas de la ejecución polifónica, en esta institución, resulta difícil y es una tarea todavía pendiente.

Hace poco más de dos años, daba a conocer un fragmento musical que contribuía a apoyar, de manera fehaciente, el conocimiento e interpretación de la polifonía del *Ars Antiqua*. Este conductus, escrito en notación cuadrada prefranconiana, podría datar de finales del siglo XIII o principios del siglo XIV. Es el primer testimonio del repertorio que pudo cantarse en la catedral de Sevilla y de sus fondos musicales. Hasta el presente, no se han hallado concordancias para esta obra, por lo que es muy probable que nos encontremos frente a un *unicum*<sup>152</sup>. Este hecho, me lleva a plantear la incógnita con la que se inicia el segundo capítulo: ¿aborigen o extranjero?

En un primer acercamiento a la cuestión, lo más lógico sería pensar que a esta diócesis sevillana, frontera de occidente, las corrientes musicales difundieran, ya en la segunda mitad del siglo XIII, a partir de los grandes centros eclesiásticos castellanos, especialmente Toledo, que será su modelo litúrgico y con quién rivalizará a lo largo de gran parte de su devenir histórico. Junto a estos y como ocurría en el resto de la corona de Castilla, hay que tener presentes las vías directas de penetración del repertorio procedente de Francia, el cual pudo llegar a la ciudad ligado a la corte del rey Alfonso X que residía en ella con frecuencia.

---

<sup>151</sup> Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

<sup>152</sup> Fruto de la colaboración con Juan Carlos Asensio es el artículo que preparamos sobre este fragmento y que llevará el título de: "Judith combatiendo a los audaces. Un fragmento del *Ars Antiqua* en Sevilla, una diócesis fronteriza".

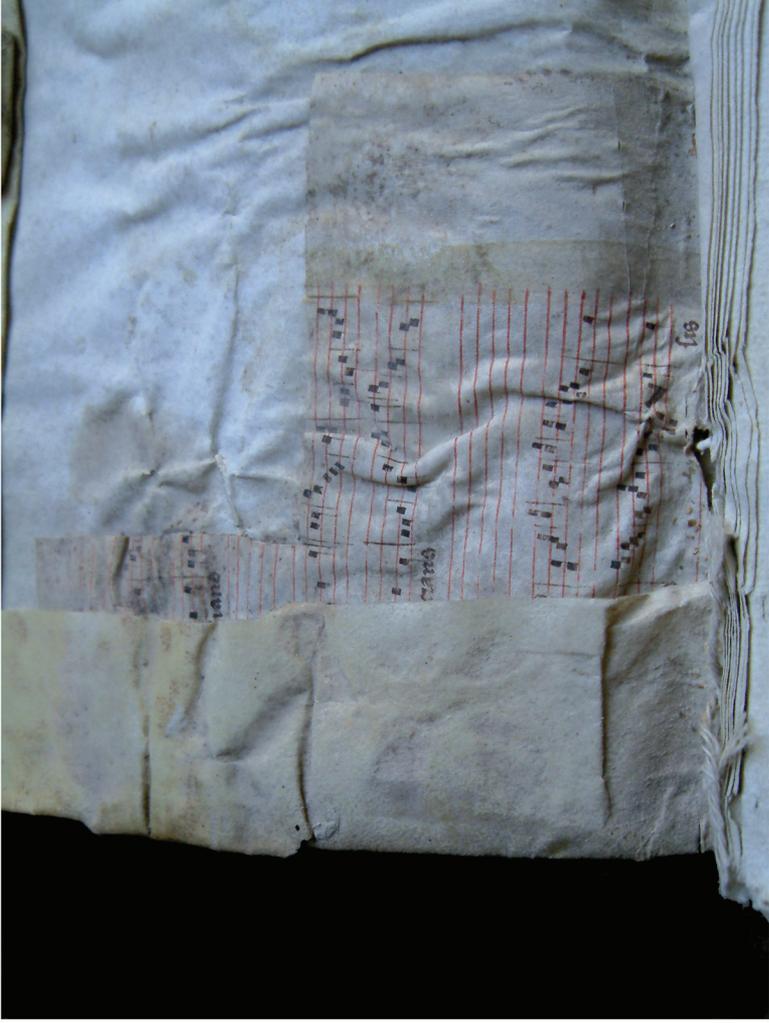


Ilustración nº 7. Conductus *Iudit audacter prelians* (anónimo).  
A.C.S., sección II, libro 711 (guarda).

La diócesis sevillana se organizará rápidamente y contará con las estructuras, el soporte económico y los instrumentos necesarios para el desarrollo de una compleja actividad litúrgica, en la cual la música jugará un papel decisivo.

En el verano del año 2005, localicé una segunda composición polifónica, en este caso completa, a tres voces y perfectamente integrada en su contexto ritual<sup>153</sup>. Se trata del himno procesional *Gloria laus*, perteneciente a la liturgia del Domingo de Ramos y cuya melodía, recogida en la misma fuente, se corresponde con la variante que podemos encontrar también en los libros toledanos<sup>154</sup>. En una primera aproximación, estamos frente a un conductus, basado en un sencillo contrapunto nota contra nota, en el que se ha combinado la disposición en voces separadas con la pervivencia de una notación y sonoridad arcaica. Podría tratarse de la transcripción de un ejemplo de polifonía improvisada, cuya copia habría sido realizada a finales del siglo XIV o en la primera mitad del siglo XV, por lo que es el ejemplo polifónico más temprano, de este himno, encontrado en fuentes hispanas<sup>155</sup>.

Estas dos composiciones constituyen una escasa pero visible muestra del repertorio medieval interpretado en la catedral de Sevilla. El hecho de que se trate de dos *unica*, como señalábamos, permite abrir una puerta a la especulación sobre la posibilidad de obras creadas por compositores autóctonos, la primera de ellas siguiendo los modelos que circulaban por otras diócesis y que tenían, en su práctica totalidad, el referente francés.

Las fuentes documentales conservadas del siglo XV, aunque fragmentarias, van a convertirse en la principal vía para adentrarnos en las prácticas musicales que tenían lugar en la catedral de Sevilla. Desde principios de la centuria, esta institución ya posee una organización en la cual se han consolidado los efectivos necesarios que permiten la ejecución de una variada actividad musical; esta irá desde las chanzonetas interpretadas en los maitines de Navidad, hasta su inclusión en diversas manifestaciones dramáticas que se desarrollarán y harán cada vez más complejas a medida que avance el siglo<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> B.C.C., sig. 59-4-7 (sin foliar) [E-Sc 59-4-7].

<sup>154</sup> La melodía, con escasas y poco significativas diferencias, la encontramos en el *Passionarium cum officio maioris hebdomadae, iuxta formam missalis et breviarii Romani... cum cantu sanctae Ecclesiae Toletanae* (Toledo: Juan de la Plaza, 1576).

<sup>155</sup> Agradezco a Maricarmen Gómez Muntané y a Juan Carlos Asensio su ayuda en la datación de esta obra.

<sup>156</sup> Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

**Cantus**  
**G**loria laus et honor tibi sit rex  
 rex receptor tu i puerile ce  
 tus prompsit osanna puum.  
**G**loria laus et honor tibi sit  
 rex rex receptor tu pue ile ce

**Cornu**  
**G**loria laus et honor tibi sit rex  
 rex receptor tu i pue ile ce tus  
 prompsit osanna puum.  
**G**loria laus et honor tibi sit  
 rex rex receptor tu pue ile ce

Ilustración nº 8. Himno *Gloria laus* (anónimo). B. C. C., sig. 59-4-7.

Si bien he podido dilucidar cómo estaban estructurados los distintos grupos musicales de la catedral, una vez más, resulta muy difícil documentar el repertorio concreto que interpretaban<sup>157</sup>. Como ya apuntamos en el primer capítulo, los libros en general y los de polifonía en especial, debido a su excepcionalidad y escaso número, son muy sensibles a ser localizados cuando las distintas series documentales están incompletas y presentan importantes lagunas, como es el caso de la catedral de Sevilla, durante el siglo XV.

A esta escasez, hay que añadir la particular imprecisión de las fuentes que, en ocasiones, impiden saber, a ciencia cierta, si el volumen al que se refieren podía incluir, o no, composiciones de tipo polifónico. Muchas de las obras de esta naturaleza que se han conservado en la corona de Castilla proceden, como el *Gloria laus* al que hemos hecho referencia, de fuentes musicales monódicas o litúrgicas textuales que las han incorporado de forma excepcional.

Desconocemos si los himnos de la festividad de San Gabriel, compuestos en 1434, eran monódicos o polifónicos. El compositor fue el “*magister puerorum*” y cantor de la catedral Alfonso Sánchez y fueron “puntados” por este y por Juan Alfonso, clérigo de la veintena y también cantor en esta institución. La misma incógnita se repite con el *Vexilla regis* “pautado” por el copista Juan Gómez, en 1440, por citar algunos casos significativos<sup>158</sup>.

Más claros parecen los ejemplos localizados en la segunda mitad del siglo. El primero data de 1465 y hace referencia a: “un cuadernillo para el órgano, donde están puntados la gloria y el credo solemne”. Fue copiado por Francisco Sánchez, cantor al servicio de Juan Alonso de Guzmán, I duque de Medina Sidonia<sup>159</sup>. Estas obras se integran en el conjunto de composiciones de este género que circulaban por el resto de Europa y de las que son testimonio las conservadas en el *Codex Faenza* [I-FZc 117]. Basadas en el canto llano, sin transportar, debían estar

---

<sup>157</sup> Actualmente, me encuentro preparando una monografía sobre las estructuras musicales de la catedral de Sevilla durante el proceso de la construcción del templo gótico (1400-1528).

<sup>158</sup> “Di a Juan Alfonso, de la veintena, que puntó lo himnos de la fiesta de San Gabriel dos maravedís”; “Di a Alfonso Sánchez, porque compuso e puntó los himnos de San Gabriel, treinta maravedís”; A.C.S., sección IV, libro 2B, fol. 3v, 5r; libro 3, fol. 86r.

<sup>159</sup> Me ha sido posible documentarlo como copista en la catedral, entre 1434 y 1464, y como cantor al servicio del duque, al menos, desde 1454 a 1472. A.C.S., sección IV, libro 8, fol. 17r, 19v; libro 10, fol. 21v; libro 12, fol. 45r; Bono, José y Ungueti-Bono, Carmen, *Los protocolos sevillanos de la época del descubrimiento* (Sevilla: Colegio notarial, 1986), 249.

destinadas a ser interpretadas durante el servicio de la misa, alternando o acompañando al resto de grupos musicales de la catedral<sup>160</sup>.

Años más tarde, en 1497, se encargará un nuevo libro para el organista que vendría a sustituir uno que se había robado. En esta ocasión, era un “libro de los tonos”, que pienso hace alusión a un tonario destinado, posiblemente, a servir de guía y ayuda al organista para acompañar o alternar con el coro y la capilla de música<sup>161</sup>. Fue elaborado por uno de los copistas que, de manera regular, trabajaba para la catedral, Juan Sánchez, el cual compró el pergamino, lo copió, iluminó y encuadernó. Fue presentado, ese mismo año, al cabildo de la catedral, por el racionero organista Bernal de Cuenca<sup>162</sup>.

No deja lugar a dudas sobre su naturaleza el himno *Vexilla regis* copiado en pergamino, por Cristóbal de Torquemada, en 1498, ya que se especifica, claramente, que era a “cuatro voces”. Además, se nos informa que se trataba de la estrofa número seis, *O crux ave spes unica*, lo que nos sugiere ya una práctica en *alternatim* en la que los versos polifónicos interpretados eran los pares<sup>163</sup>. Dada la fecha de copia, si tenemos en cuenta que Alonso Pérez de Alba acababa de dejar el magisterio de capilla de la catedral de Sevilla, hacia sólo unos meses, y que se conserva una versión suya de este himno, podría tratarse de una copia del mismo<sup>164</sup>.

---

<sup>160</sup> Strohm, Reinhard, *The rise of European Music, 1380-1500* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 373.

<sup>161</sup> Es probable que fuera un volumen de características similares a los intonarios actualmente conocidos. Véase: Asensio Palacios, Juan Carlos, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* (Madrid: Alianza, 2003), 431-435.

<sup>162</sup> “Mandaron que un libro que trujo Bernal de Cuenca encuadernado, para los órganos, que el señor arcediano de Sevilla e maestro Rodrigo lo vean... que de mandamiento dello de cuanto montare”. “Un mandamiento para el mayordomo de la fábrica que dé e pague a Juan Sánchez, escribano, dos mil maravedis los cuales son por un libro que hizo para los órganos, de canto, que puso pergamino e iluminación e encuadernación, el cual mandamiento va dado e firmado...” A.C. 27/6/1498 y 6/7/1498. A.C.S., sección I, libro 5, fol. 36r; 37v. “Por mandamiento de cabildo, a VII de noviembre, a Juan Sánchez, escritor de obra, mil maravedis que son para cuenta de un libro que le mandaron hacer de punto llano para los órganos porque el que allí estaba se hurtó” (1497); libramiento a “Juan Sánchez, escritor de libros por el libro de los tonos que hizo para el organista” (1498) A.C.S., sección IV, libro 17, fol. 44v; libro 18, fol. 15v.

<sup>163</sup> “Di a Cristóbal de Torquemada, escribano, cien maravedis por un verso que escribió del himno de *Vexilla regis* que comienza *O crux ave spes unica* en una hoja de pergamino, a cuatro voces, quel cabildo mandó hacer”. A.C.S., sección IV, libro 17, fol. 27v.

<sup>164</sup> Ruiz Jiménez, “*Infunde amorem cordibus*”: 625; Ruiz Jiménez, “Los sonidos de la montaña hueca”, (en prensa).

Durante la segunda mitad del siglo XV, la catedral hispalense va a contar con músicos de prestigio entre el personal a su servicio que no dudamos, como queda probado para algunos de ellos, aportarían sus propias composiciones al repertorio interpretado en un recinto en pleno proceso de transformación. Las figuras de Mateo Ximénez, Nicolás Brazo de Hierro, Pedro Sánchez de Santo Domingo, Enrique Tich [Henricus Tik], Juan de Triana, Francisco de la Torre y Alonso Pérez de Alba, que ejercieron como maestros de capilla y cantores durante largos periodos de tiempo, son buena prueba de una actividad continuada y consolidada y no de un fenómeno esporádico o experimental<sup>165</sup>. Los ejemplos que han sobrevivido de este repertorio son, y esta es una realidad incontestable, tan escasos como, pienso, poco significativos de la práctica musical desarrollada en esa segunda mitad del siglo XV.

El personaje más destacado, en este panorama, es el de Juan de Triana, debido a que el azar ha permitido que el *Cancionero de la Colombina* [E-Sc 7-1-28] llegue hasta nuestros días<sup>166</sup>. Juan de Triana estuvo al servicio de la catedral de Sevilla, como cantor y racionero, desde 1467 hasta la fecha de su muerte, el 28 de enero de 1494. La naturaleza del repertorio conservado en ese manuscrito parece, de forma clara, estar destinado a una capilla de música al servicio de la nobleza. Esto no es óbice para que las piezas del mismo que encajan en las diferentes manifestaciones rituales de la catedral no pudiesen haber sido interpretadas en ella, al menos ocasionalmente, ya que no me queda duda de que estamos frente a una serie de composiciones que circularon en su entorno ciudadano.

El grupo de obras en latín, incorporadas en este manuscrito, ha sido estudiado por Kenneth Kreitner que lo califica como: “the earliest significant signs of a coherent body of polyphonic church music from fifteenth-century Spain”<sup>167</sup>. Nos encontramos con doce composiciones, a las que podemos añadir cinco procedentes de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de París [F-Pn 4379], con el que *Colombina* ha sido estrechamente relacionado. La mayoría de estas obras son anónimas y fuente única, lo cual ha motivado que no se haya reparado demasiado en

---

<sup>165</sup> Para la biografía actualizada de estas figuras, véase: Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

<sup>166</sup> Volveremos sobre este manuscrito en el capítulo siguiente, al tratar sobre el impacto de la colección fernandina en el repertorio catedralicio, ya que existen pruebas definitivas para confirmar su pertenencia a esta colección.

<sup>167</sup> Para la discusión de este repertorio hemos seguido, en lo esencial: Kreitner, Kenneth, *The Church Music of Fifteenth-Century Spain* (Woodbridge: Boydell Press, 2004), 42-61.

ellas. Dejaremos para el próximo capítulo aquellas que parecen haber sido importadas del área franco-neerlandesa. De este conjunto, tres obras, a tres voces, están atribuidas a Juan de Triana: dos *Benedicamus Domino* y el himno *Juxte judex*.

Doce composiciones del repertorio en romance, presentes en el *Cancionero de la Colombina*, tienen un texto mariano o navideño. Entre ellas, algunas atribuidas a Juan de Triana, como *Dinos, madre del donçel*, pudo tener cabida en las celebraciones que se desarrollaban en la catedral de Sevilla, en la que he podido datar la interpretación de chanzonetas, como una práctica ya establecida y asociadas a los maitines del día de Navidad, desde 1419<sup>168</sup>. Forma parte de esta producción, destinada al ciclo navideño, la versión que Juan de Triana compone del refrán, en castellano, del canto de la Sibila, *Juycio fuerte sea dado*, posiblemente, la versión polifónica más temprana conservada de este texto.

A este panorama, hay que añadir las composiciones polifónicas, anónimas, conservadas en dos procesionales de la Biblioteca Capitular de la Catedral de Sevilla: [E-Sc 82-4-33] y [E-Sc 82-4-33bis]. Es bastante probable que estos motetes procesionales daten del siglo XV, aunque, recientemente, por razones que todavía desconozco, parece que se han querido fechar a principios del siglo XVI<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> Rey Marcos, Juan José, *Danzas cantadas del Renacimiento español* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978), 94-96; Gómez Muntané, María Carmen, "La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XVII (2001): 79-80; Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

<sup>169</sup> Todd Borgerding, en su comunicación al XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Madrid, 3-10, abril, 1992) "Processional Motets at Sevilla Cathedral during the 16<sup>th</sup> Century Style and Function", que no fue publicada en las actas, databa estas composiciones como de finales del siglo XV. De igual modo, Kenneth Kreitner incluía estas seis piezas entre el repertorio de esta centuria, en su artículo Kreitner, Kenneth, "The Church Music of Fifteenth-Century Spain: A handlist", en *Encomium Musicae: Essays in Memory of Robert J. Snow*, eds. David Crawford y G. Grayson Wagstaff, *Festschrift Series 17* (Hillsdale: Pendragon Press, 2002), 191-207. En su reciente libro, Kreitner elimina estas piezas del listado presentado en el artículo anterior: "Todd Borgerding has since persuaded me that the polyphony is a later addition to the manuscript, so I have had to leave them out". Kreitner, *The Church Music*, 29. Efectivamente, las piezas polifónicas son de adición posterior, pero esto no indica que estemos frente a obras compuestas en el siglo XVI. Están perfectamente contextualizadas con el canto llano de la fuente monódica y creemos que su estilo y escritura es más próxima al siglo XV que al siglo XVI. Tendremos que esperar a la nueva publicación de Todd Borgerding, *The Motet, Rhetoric, and Religion in Renaissance Spain* (Rochester: University Rochester, 2008) (en prensa), para ver si da razones más poderosas que

Como venimos apuntando, una parte muy significativa de este repertorio permanece anónima. En algunos casos puede identificarse como procedente del ámbito europeo, en otros, el hecho de ser *única*, permite especular sobre una posible producción autóctona a cargo de los músicos presentes en la ciudad. Estos podían haber asimilado, en algunos géneros, un estilo compositivo procedente del norte que ya disponía de numerosas y variadas vías de penetración, y, en otros, desarrollar tradiciones de procedencia hispana. Parece indiscutible que, al menos desde la segunda mitad del siglo XV, la catedral de Sevilla empezará a ser no solo un centro receptor, sino también productor y exportador de música y músicos.

## LA GENERACIÓN DE PEÑALOSA

La elección de Francisco de Peñalosa para enmarcar este epígrafe tiene más que ver con la significación de su figura y de su obra, en el panorama de la música española del primer cuarto del siglo XVI, que con la cronología estricta de los compositores a los cuales nos referiremos en él. De hecho, si nos atenemos a la trayectoria biográfica conocida, Alonso Pérez de Alba y Francisco de la Torre están más próximos a la figura de Juan de Triana que a la de Peñalosa. Francisco de Peñalosa ha despertado un considerable interés tanto para la musicología nacional como para la internacional que ha apreciado, en sus composiciones, el manejo de la técnica contrapuntística franco-neerlandesa, lo cual le ha permitido granjearse un puesto respetable entre la pléyade de compositores a la sombra de la genialidad incomparable de Josquin. Peñalosa gozó de un gran prestigio entre sus contemporáneos, como lo pone de manifiesto el hecho de su participación en la capilla pontificia durante el papado de León X. Cristóbal de Villalón le rendirá homenaje en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539), cuando al referirse a él, como maestro de capilla del rey Fernando el Católico, señale: “el cual, en la música del arte y voz excedió a Apolo, su inventor”<sup>170</sup>.

---

justifiquen retrotraer, no sólo la fecha de copia, sino lo que es más importante, la de composición de estas piezas, a la centuria siguiente.

<sup>170</sup> Para una biografía actualizada de Peñalosa, véase: Knighton, T, “Peñalosa [Penyalosa], Francisco de”, en *D.M.E.H.*, vol. 8 (2001), 586-589; Ruiz Jiménez, “*Infunde amorem cordibus*”: 619-620.

Si establecemos una cierta secuencia temporal, debemos empezar este recorrido con la figura de Francisco de la Torre. Posiblemente de origen sevillano, aparece asociado a la catedral hispalense, como cantor, desde 1464. A excepción de una década (1483-1494), aproximadamente, en la que su vinculación a la capilla del rey Fernando, también como cantor, será más directa, el resto de su trayectoria conocida se encontrará al servicio de la catedral de Sevilla<sup>171</sup>. Una vez que regrese a esta institución, ya como prebendado, desempeñará, durante unos años, el magisterio de capilla y se mantendrá ligado a ella hasta su muerte, acaecida en febrero de 1507, como consecuencia de la epidemia de peste que asoló la ciudad<sup>172</sup>.

Una única obra religiosa de Francisco de la Torre ha llegado hasta nuestro días: *Ne recorderis*. Este responsorio de difuntos tuvo una gran difusión en distintas instituciones religiosas, donde siguió interpretándose hasta prácticamente el siglo XX. La obra no se ha conservado en fuentes de la catedral de Sevilla, aunque sí en E-TZ 2-3, prueba de su circulación en esta ciudad. No me ha sido posible localizar ninguna otra referencia a posibles composiciones de Francisco de la Torre en la documentación manejada. Este hecho no resulta especialmente extraño, ya que tampoco había sido posible, hasta el presente estudio, encontrarlas para la producción musical, mucho más variada y significativa, de otros compositores como Pérez de Alba o Escobar.

Cronológicamente, el segundo compositor de esta generación es Alonso Pérez de Alba, cuyo repertorio religioso, mientras no se demuestre lo contrario, fue concebido para la catedral de Sevilla, durante su estancia en esta institución. Ingresó en ella, como cantor, en 1482 y desempeñará sus funciones, como tal, hasta 1491, cuando sea nombrado capellán cantor de la reina Isabel. No creo que llegara a abandonar Sevilla al marcharse la corte de la ciudad, poco tiempo después, ya que ese mismo año había sido nombrado maestro de capilla por el cabildo

---

<sup>171</sup> En ocasiones, durante el reinado de Isabel y Fernando, encontramos a estos cantores vinculados a las capillas reales asociados, simultáneamente, a otras instituciones eclesiásticas y con residencia efectiva en ellas. El ejemplo sevillano, me lleva a considerar que, incluso en esos períodos en los que aparecen contratados en las capillas musicales de Isabel y Fernando, parte del tiempo permanecían en sus residencias habituales, sirviendo en esos destinos y, sólo temporalmente, se desplazarían y acompañarían al séquito real. Considero que es una cuestión que debería revisarse, ya que explicaría, en parte, la circulación de repertorios y modificaría la visión que hasta ahora tenemos de los valores absolutos de los efectivos musicales de estas capillas reales.

<sup>172</sup> Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

hispalense, posiblemente, para retenerlo a su servicio. En 1497, dejará su puesto en la catedral, desconocemos por qué motivo y con qué destino, para reingresar en ella, de nuevo como maestro de capilla, en 1503, con la promesa de no abandonar el cargo. Su fallecimiento se produciría algunos meses más tarde, en agosto de 1504<sup>173</sup>.

La totalidad de la producción musical sacra de Pérez de Alba ha sido transmitida, únicamente, a través del manuscrito E-TZ 2-3, lo que refuerza su origen sevillano<sup>174</sup>. Si bien el número de composiciones no es muy grande, si es notable su diversidad: misas, aleluyas, antífonas, motetes e himnos. A tenor de los nuevos datos biográficos, como apuntábamos, y hasta que no se dilucide dónde estuvo entre 1498 y 1502, se puede concluir que la mayor parte de las obras conservadas debieron componerse durante su primera residencia al servicio de la catedral de Sevilla. El estudio realizado de sus himnos permite aseverar que estos fueron concebidos para la liturgia hispalense<sup>175</sup>. En enero de 1492, el cabildo encargaba a su maestro de capilla Alonso Pérez de Alba que las misas de los sábados, en la capilla de la Virgen de la Antigua, se solemnizaran como correspondía, con la participación de los cantores<sup>176</sup>. Creo que no resulta especulativo pensar que sus propias misas se interpretaran, en algún momento, durante el transcurso de estas celebraciones.

A la muerte de Pérez de Alba, el cabildo de la catedral compró unos libros “de canto de órgano” de la almoneda de sus bienes, para el servicio de la capilla de música de la catedral<sup>177</sup>. Parece lógico pensar que estos libros debían contener algunas de sus composiciones, obras de otros autores de su generación, así como del repertorio “clásico” de autores de la segunda mitad del siglo XV.

---

<sup>173</sup> El compromiso de permanencia al que la catedral le obligó, en su readmisión de 1503, permite especular que hubiese estado sirviendo en otro establecimiento eclesiástico o en una casa nobiliaria, en el interin que estuvo fuera de la sede hispalense: “se obligó el dicho Alonso Dalva, delante de los señores chanre e maestrescuela, que no dejaría el cargo que sus mercedes le encomendaban e mandaban tener de maestro de su capilla por otra iglesia ni señor ninguno ni por otra causa alguna, sino que serviría la iglesia lo mejor que él pudiese”. Para las fuentes documentales y la discusión sobre las identidades de Pérez de Alba, cantor y maestro de capilla en la catedral de Sevilla, y Alba, capellán de la reina, véase: *Ibid.*

<sup>174</sup> La única excepción es el himno *Veni creator spiritus* que, anónimo, se encuentra también en el *Cancionero de Segovia* [E-SE s.s.]. Sobre este himno, véase: Kreitner, *The Church Music*, 82-83.

<sup>175</sup> Ruiz Jiménez, “*Infunde amorem cordibus*”: 625-629.

<sup>176</sup> A.C. 18/1/1492. A.C.S, sección I, libro 4, fol. 172v.

<sup>177</sup> A.C. 23/9/1504. A.C.S., sección I, libro 6, fol. 100v.

En 1721, la catedral todavía poseía un volumen de himnos (ítem nº 22) en el cual había piezas de: “Alonso de Alva, Carpentras, Constantius Festa, Pedro Sa[¿?], Juan Valera, Urreda, Pedro de Escobar y Pedro Fernández”<sup>178</sup>. En este libro, escrito a mediados del siglo XVI, debían haberse vuelto a copiar algunas composiciones recogidas en el himnario más antiguo del que tenemos noticia en esta institución. Me refiero al ejemplar inventariado en 1588 (ítem nº 34) con la descripción: “Un libro viejo, de hinos, desencuadernado”. El *Libro de polifonía nº 22*, del inventario de 1721, viene a ratificar el origen sevillano de una parte del repertorio transmitido por E-TZ 2-3, al igual que otros volúmenes que iremos analizando, actualmente desaparecidos, los cuales incluían composiciones preservadas en esa fuente y que no han podido rastrearse en ningún otro lugar. En el inventario de 1721, también se recogen cinco libretes manuales que contenían cuarenta y cuatro motetes e himnos de diversos autores, entre los que se encontraba “Dalva”.

Juan Valera sucedió a Pérez de Alba, al frente del magisterio de capilla de la catedral de Sevilla, en enero de 1505. Poco más de dos años se prolongará su estancia en la catedral, al sobrevenirle la muerte, al igual que a Francisco de la Torre, en la epidemia de peste de 1507, probablemente también en el mes de febrero<sup>179</sup>. Ninguna composición religiosa de Valera ha llegado hasta nuestros días, por lo que el volumen de himnos al que hacíamos referencia anteriormente es el único testimonio de su producción musical sacra, la cual, como hemos visto, se integró en el repertorio vivo de la catedral.

En junio de 1507, Pedro de Escobar, al que el cabildo hispalense había mandado llamar a Portugal, se encontraba instalado en Sevilla, ocupado en su cargo de maestro de capilla. Permanecería en este puesto hasta finales de 1513 o principios de 1514, ya que, este mismo año,

---

<sup>178</sup> Un pequeño detalle me parece destacable. Muñoz de Montserrat debió recoger el nombre de los autores diplomáticamente, tal y como aparecían en la parte superior de cada una de las obras. El nombre de Juan de Valera, que yo he desarrollado, es anotado con la característica abreviatura de una jota atravesando un círculo, la misma con la que se abrevia el nombre de Juan de Anchieta en E-Sc 5-5-20 y E-TZ 2-3, lo que permite aventurar una cierta conexión entre las fuentes de copia de estos manuscritos.

<sup>179</sup> Esta epidemia, la más grave del primer cuarto del siglo XVI, diezmó, en la misma proporción que la población de la ciudad, a los componentes de la plantilla musical de la catedral. A.C. 15/1/1505, 8/3/1507, 12/4/1507, 28/4/1507, 26/5/1507, 29/6/1507. A.C.S., sección I, libro 5, fol. 88v, 218r, 223r, 226v, 229v, 232v.

Pedro Fernández percibirá los frutos correspondientes a la prebenda asociada al magisterio de capilla de la catedral de Sevilla<sup>180</sup>.

Como ya he señalado en otros trabajos, mi hipótesis es que existen dudas razonables sobre que la identidad de Pedro de Escobar y Pedro de Porto sea la misma, por diversos motivos que expondré, por extenso, a continuación. En primer lugar, creo que debía estar ordenado. En caso contrario, difícilmente hubiese podido hacerse cargo de la capellanía y de la plaza de clérigo de la veintena que se le concedió en la catedral de Sevilla, las cuales aumentarían los ingresos obtenidos de su ración. El cabildo, en su estancia sevillana, nunca tuvo que recriminarle ni por actitudes indecorosas ni por otros motivos. Su condición de clérigo y su conducta irreprochable parece casar difícilmente con la vida disoluta de Pedro de Porto, en Évora, en 1535, descrita por Fernão Cardoso, y con la paternidad de este último, de la que da cuenta la pensión real recibida por sus hijas Isabel y Caterina Guarceres, en 1554<sup>181</sup>. En segundo lugar, a lo largo de toda su estancia en Sevilla, siempre será nombrado como Pedro de Escobar y así rubricará en todas las ocasiones, sin que aparezca la más mínima referencia a Pedro de Porto. En tercer lugar, la cronología de ambos personajes no llega a ser coherente. En ningún lugar y ocasión existen conexiones directas entre ambos personajes que presentan grandes vacíos en sus respectivas biografías. En cuarto lugar, traemos a colación un documento muy próximo cronológica y geográficamente al compositor. Se trata de los estatutos por los cuales debían regirse las actividades musicales desarrolladas en la Capilla del Santo Sepulcro. Esta había sido dotada, en 1545, por Juan Téllez Girón, IV conde de Ureña (1494-1558). Se encontraba situada debajo de la capilla mayor de la colegiata de Osuna y estaba destinada a convertirse en la capilla funeraria de su familia. En los estatutos fundacionales, redactados personalmente por el conde y leídos ante el cabildo de la capilla, el 7 de diciembre de 1555, se determina que no debía cantarse música extranjera. En estas disposiciones, se establecen los compositores cuyas obras se ejecutarían en este espacio ritual: "Peñalosa, Escobar, Pastrana, Basurto, P<sup>o</sup>. de Porto, Antón Marlete [Antonio Marleth], [Pedro Fernández de] Castilaja [Castilleja],

---

<sup>180</sup> A.C. 17/5/1507, 29/6/1507, A.C.S., sección I, libro 5, fol. 229r, 232v; sección IV, libro 33, fol. 32v.

<sup>181</sup> Stevenson, Robert, *Spanish Music in the Age of Columbus* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960), 171; Marquis, Peter Alexander, "The Motets of Pedro Escobar" (Tesis doctoral, Indiana University, 1976), 17-18.

Morales y Motón [Jean Mouton]”<sup>182</sup>. Como vemos, aparecen citados, como dos compositores distintos, Escobar y Pedro de Porto, en un documento redactado por el mismo Juan Téllez Girón que, muy probablemente, conoció personalmente, en su juventud, a Pedro de Escobar en la catedral de Sevilla<sup>183</sup>. El conde de Ureña había recibido una sólida formación humanista, en la cual la música había ocupado un lugar destacado, lo que potencia el valor y credibilidad de este documento. Según su primer biógrafo, Gudiel:

“siendo el menor de sus hermanos, aunque fue muy regalado de su madre, antes sus padres lo encaminaban al estado eclesiástico, haciéndole deprender letras en su niñez, y así se dio a la Gramática y Música, en las cuales dos disciplinas fue tan aventajado que cualquier libro escrito en lengua latina de cualesquiera facultades tan claro entendía que los trasladaba en castellano con mucha facilidad, y cualquiera voz por dificultosa que fuese cantaba sueltamente y con algunos avisos y gracias musicales componía algunas obras que sonaban dulcemente al oído”<sup>184</sup>.

La vinculación con Sevilla, el puesto como “Camarero mayor” del emperador Carlos V y el parentesco con el Duque de Arcos, su sobrino, mecenas de Morales, explican el resto de los compositores expresamente elegidos por él para solemnizar los oficios religiosos de la capilla que había hecho construir como panteón familiar.

En quinto y último lugar, reforzando la misma idea expuesta anteriormente, está la producción musical de ambos compositores.

---

<sup>182</sup> Muy interesante y significativo me parece, en este listado de compositores, la presencia de Antonio Martleth [Marlet/Marlés] y de Pedro de Porto, de los cuales la única composición que se conoce es un *Magnificat* que se encuentra en E-TZ 2-3. Una nueva pista para intentar dilucidar cómo pudo viajar este códice desde las tierras sevillanas a su destino final en la catedral de Tarazona. Resulta curioso que se prohíba la música extranjera pero que en el listado, si mi interpretación es certera, se cite al compositor franco-neerlandés Jean Mouton, dos de cuyas misas alcanzaron una gran difusión en España a través del impreso romano de Antico *Liber quindecim missarum* [1516<sup>1</sup>].

<sup>183</sup> Ariza y Montero-Coracho, Antonio María, *Bosquejo biográfico de D. Juan Téllez Girón IV conde de Ureña* (Osuna: Ayuntamiento, 1890), 16-17, 22, 49-51. Citado, sin más comentarios sobre su implicación y con algún error, por: Cárdenas Serván, *El polifonista Alonso Lobo*, 10-11.

<sup>184</sup> Gudiel, Jerónimo, *Compendio de algunas historias de España, donde se tratan muchas antigüedades dignas de memoria, y especialmente se da noticia de la antigua familia de los Girones, y de otros muchos linajes...* (Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica, 1577), 115.

A excepción de un magnificat, atribuido a Pedro de Porto, en E-TZ 2-3, no se conoce ninguna otra composición que pueda serle adjudicada. Esta pieza se encuentra en un manuscrito donde hay un número muy importante de obras de Pedro de Escobar, procedentes de Sevilla, lo que sugiere dos personas distintas, máxime cuando en la documentación sevillana, vuelvo a insistir, nunca se recoge la figura de Pedro de Porto como homónima de Pedro de Escobar. En este mismo sentido, sabemos que la catedral sevillana poseía, al menos, un magnificat con la atribución “Deporto”. En el *Libro de polifonía n.º 32*, del inventario de 1721, un volumen de gran tamaño, en pergamino, había catorce magnificats de los siguientes compositores: “Juzquin, Moralez, Deporto, Acuña, Peñalosa, P. F. [Pedro Fernández] y Carpentras”. En ninguna otra ocasión, a lo largo de todos los inventarios y obras conservadas de Pedro de Escobar en la catedral de Sevilla, se le atribuyen con la identidad de Pedro de Porto. La única obra conservada de Pedro de Porto difundió, al parecer, a partir de fuentes sevillanas, precisamente, un lugar donde nunca se podría haber confundido a ambos personajes.

La ligazón de ambos compositores fue trabada por Robert Stevenson y ha sido apoyada por un amplio número de investigadores<sup>185</sup>. El único nexo de unión entre Pedro do Porto y el maestro de capilla de Sevilla se realiza a través de su motete *Clamabat autem mulier chananea*, su obra más difundida. João de Barros, en 1549, escribe: “Tãobem foj natural do Porto, Pedro do Porto musico excellente, o qual compos o motete *Clamabat autem*, tido por tão excelente compostura que se chama principe dos motetes”. Este es el único punto de apoyo serio en la defensa de la identidad de ambos individuos. Más cuestionable es la biografía trazada por Diogo Barbosa Machado, en 1752, donde asume, sin más, la identidad entre Pedro de Porto y Pedro de Escobar<sup>186</sup>. Endeble y difícil de probar me resulta, en primer lugar, la conexión de Pedro de Escobar con el Pedro do Porto maestro de los niños de la capilla de dom Alfonso, hijo del rey Manoel, en 1521;

---

<sup>185</sup> Para la biografía de Pedro de Escobar, véase: Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, 167-173; Marquis, “The Motets of Pedro Escobar”, 4-19; Knighton, T, “Escobar, Pedro de [Pedro do Oporto]”, en *D.M.E.H.*, vol. 4 (1999), 721-724.

<sup>186</sup> No está de más recordar que, en esa misma obra, Barbosa Machado también atribuyó un origen portugués a Francisco Guerrero, haciéndolo natural de Beja y vecino de la ciudad de Zafrá, todo ello sin ningún fundamento. Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, 169; Llorens Cisteró, José María, *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Volumen III. Motetes marianos I-XXII, Monumentos de la Música Española*, 36 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1978), 26.

en segundo lugar, con el personaje descrito por Fernão Cardoso, en 1535 y, finalmente, como decíamos, con el padre de Isabel y Caterina Guarceres. Creo que los nuevos datos aportados inclinan el fiel de la balanza hacia la consideración de dos personajes independientes o, al menos, refuerzan la idea de seguir cuestionando su identidad.

Lo que no cabe duda es que las obras religiosas atribuidas a Escobar fueron compuestas durante el período de su vida al servicio del cabildo hispalense, ya que sólo aquí será nominado de esta manera y rubricará con este nombre. Una vez más, la fuente principal para todas sus composiciones litúrgicas es E-TZ 2-3: misas (entre ellas la misa de réquiem), motetes, himnos, aleluyas y asperges<sup>187</sup>. En otras fuentes musicales, conservadas en la catedral de Sevilla, encontramos también obras de Pedro de Escobar: el *Libro de polifonía n.º 1* [E-Sc 1], originado en la propia catedral, y el manuscrito de *Salves y motetes* [E-Sc 5-5-20] cuya filiación sevillana parece bastante admitida, aunque siguen existiendo dudas tanto sobre sus distintas fechas de copia como sobre los orígenes de sus diversas secciones<sup>188</sup>. Resulta muy difícil especular sobre una posible utilización de sus villancicos de tema pastoril, o de sus canciones devocionales, en alguna de las representaciones que tenían lugar en la catedral.

Los inventarios de la catedral de Sevilla dejan constancia, una y otra vez, de composiciones, actualmente desaparecidas de los fondos de su Archivo musical, que asocian el repertorio de E-TZ 2-3 a esta institución. El *Libro de polifonía n.º 7*, del inventario de 1588, es descrito de la siguiente manera: "Otro libro de marca mediana, de misas y credos e *incarnatus* de Pedro Hernández y Escobar y otros autores..." Igualmente, el citado *Libro de polifonía n.º 22*, del inventario de 1721, que contenía himnos de Escobar, parece lógico que recogiera alguno de los transmitidos por el ciclo himnódico conservado en E-TZ 2-3.

El último de los maestros de capilla de la catedral, antes de la llegada de la figura de Francisco Guerrero, será Pedro Fernández de Castilleja, sucesor de Pedro de Escobar, el cual permanecerá unido a esta institución a lo largo de toda su vida. Lo común de su nombre y primer apellido, recogido con la duplicidad Hernández/Fernández, puede inducir

---

<sup>187</sup> Sobre la vinculación de la misa de difuntos y los himnos de Escobar a la liturgia hispalense, véase: Wagstaff, G. Grayson, "Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa Pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630" (Tesis doctoral, University of Texas, 1995), 250; Ruiz Jiménez, "*Infunde amorem cordibus*": 619-631; Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

<sup>188</sup> Volveré sobre este manuscrito en el capítulo tercero.

a errores en su identificación. Ingresó en la catedral, como “cantor del coro”, en 1497, y se le cita como clérigo. El 23 de mayo de 1505, el cabildo le concede una “cantoría”, en la capilla de música, que disfrutará hasta que sea nombrado maestro de capilla, cargo con el que aparece, por primera vez, en la cuentas de fábrica de 1514<sup>189</sup>. Una vez más, si las homonimias no engañan, fue, además de consumado músico, maestro de gramática latina y griega en el Estudio de San Miguel, dependiente de la catedral. Su trayectoria será muy dilatada, compartiendo el magisterio con Francisco Guerrero desde 1551 hasta 1568, cuando el cabildo lo jubiló, dispensándole de todas sus obligaciones<sup>190</sup>.

El número de composiciones que nos ha llegado de Pedro Fernández es bastante reducido. En el *Libro de polifonía n° 1* [E-Sc 1] encontramos una *Salve regina*, el motete *O gloriosa domina* y un *Deo dicamus gratias*, destinados al servicio de la salve. E-TZ 2-3 nos ha transmitido el aleluya *Nativitas tua* y el Sanctus de una misa de *Beata Virgine*, compuesta a partir de secciones de diferentes autores<sup>191</sup>. Hilarión Eslava, que fue maestro de capilla de la catedral de Sevilla, publicó, sin dar las fuentes, en la *Lira Sacro-Hispana*, otras dos obras atribuidas a este compositor: *Dispersit dedit pauperimus* (a cuatro voces) y *Hei mihi Domine* (a cinco voces)<sup>192</sup>. Finalmente, en el mejicano *códice Valdés* [MEX-Msm 199], se encuentran los Invitatorios del oficio de difuntos *Regem cui omnia* y *Circumdederunt me*, atribuidos a Pedro Fernández y de los que nada, por el momento, nos hace dudar de su autoría<sup>193</sup>.

<sup>189</sup> Este nuevo dato de 1497, si consideramos que existe una identidad entre ese cantor y el maestro de capilla, haría adelantar su fecha de nacimiento casi una década, lo que lo convertiría en extremadamente longevo. A.C.S., A.C. 23/5/1505, A.C.S., sección I, libro 5, fol. 117v; sección IV, libro 16, fol. 72r, libro 33, fol. 32v.

<sup>190</sup> Para la trayectoria de Pedro Fernández, véase: Pascual Barea, Joaquín, "El músico y poeta Pedro Fernández de Castilleja. Maestro de capilla y de gramática griega y latina en Sevilla (ca. 1487-1574)", *Calamus Renascens. Revista de Humanismo y Tradición Clásica*, 2 (2001): 311-346.

<sup>191</sup> Wagstaff, G. Grayson, "A re-evaluation of music attributed to Pedro Fernández de Castilleja", *Revista de Musicología*, 16 (1993): 2722-2733.

<sup>192</sup> *Lira Sacro-Hispana*, ed. Hilarión Eslava, 10 vols. (Madrid: M. Martín Salazar, 1852-60), vol. 1, serie 1ª, 157-166.

<sup>193</sup> Stevenson, Robert, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington D.C.: Organization of the American States, 1970), 131-133; Wagstaff, "Music for the Dead", 355-356, 618, 623; Wagstaff, G. Grayson, "Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me*: An Alternate Invitatory for Matins for the Dead and Music for Charles V", en *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, eds. David Crawford y G. Grayson Wagstaff, *Festschrift Series 17* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 33.

Los inventarios de la catedral de Sevilla nos permiten profundizar sobre la producción conservada y perdida de Pedro Fernández. El *Libro de polifonía n° 7*, del inventario de 1588, al que anteriormente hacíamos alusión, contenía misas de este maestro de capilla. Especialmente detallado, el inventario de 1721 nos proporciona noticias de varias obras concretas. En el *Libro de polifonía n° 5*, se había copiado una misa de *Beata Virgine*, a cuatro voces, de primer tono, con el Kyrie y Gloria tropados<sup>194</sup>. El *Libro de polifonía n° 20*, del mismo inventario de 1721, recoge otra misa, a cuatro voces, del mismo compositor, de la que he podido rescatar varios fragmentos que aparecen descritos en el capítulo anterior [E-Sc 21]. En relación a los motetes, el inventario de 1721 nos precisa que en la colección de ocho libretes, copiados en 1587 con el título *Cantiones sacrae Beatae Mariae*, se encontraba escrito el *O gloriosa domina* de Pedro Fernández. Sin especificación detallada de las obras, el mismo inventario nos da cuenta de otra colección de cinco libretes manuales (originalmente eran ocho) que contenían cuarenta y cuatro motetes de diferentes autores, entre ellos, Pedro Fernández<sup>195</sup>. Finalmente, los *Libros de polifonía n° 22 y n° 32*, del inventario de 1721, a los cuales ya nos hemos referido con anterioridad, dan testimonio de los himnos y magníficats destinados al Oficio de Vísperas compuestos por el maestro de capilla más vetusto de la catedral.

He dejado para el final de este epígrafe a Francisco de Peñalosa por distintos motivos. La relación de este compositor con la catedral será como canónigo, no como un miembro integrante de la capilla de música. Su vinculación con la institución hispalense fue mayor de lo que se creía hasta hace poco, ya que su vuelta de Roma se produjo en 1520 y, con anterioridad, residió durante largos periodos de tiempo en su casa sevillana<sup>196</sup>. Es el compositor de su generación con mayor volumen de obras conservadas que abarcan distintos géneros religiosos, litúrgicos y devocionales<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> El tropo del Kyrie aparece especificado: “*Rex virginum amator Deus Mariae decus eleison. Christe deus de patre homo natus Maria Mater eleison. O paraclite obumbrans corpus Mariae eleison*”. Suponemos que, en el Gloria, el tropo sería el habitual y que encontramos en las otras misas de *Beata Virgine* presentes en el *Libro de polifonía n° 20* de dicho inventario: *Spiritus alme orpha[norum] paraclite...*

<sup>195</sup> Faltaban tres de los libretes desde el inventario de 1644 (véase tabla n° 4).

<sup>196</sup> Los últimos datos biográficos en: Ruiz Jiménez, “*Infunde amorem cordibus*”: 619-620.

<sup>197</sup> Sobre la producción musical de este compositor y sus fuentes, véase: Knighton, Tess, “Francisco de Peñalosa: New Works Lost and Found”, en *Encomium Musicae. Essays in*

Aunque resulta difícil intentar una datación de sus obras, dilucidar la autoría de algunas de ellas y saber si siguió activo, como compositor, durante los años en que fue canónigo en Sevilla, si que estamos en disposición de asegurar que la Librería de la catedral debió contar con gran parte de su producción musical. Una vez más, E-TZ 2-3 se constituye, de lejos, como la fuente más importante para la transmisión de la obra conservada de este compositor y nos da idea de la variedad de géneros en los que hizo incursión: misas, motetes, himnos, magníficats y lamentaciones.

El manuscrito de *Salves y motetes* [E-Sc 5-5-20] incluye el motete *Sancta mater, istud agad*, atribuido aquí a Peñalosa, al igual que ocurre en E-TZ 2-3. La proximidad de estas dos fuentes al repertorio de la catedral de Sevilla, resulta clave a la hora de la adscripción de este motete a Peñalosa, una autoría que hoy ya nadie cuestiona. Esta obra, cuyo texto corresponde al himno *Stabat mater*, era el segundo y último de los “motetes de la salve” copiado en la fuente original. A continuación (fols. xiii<sup>v</sup>-xiv<sup>r</sup>), escrito por otro copista, se encuentra el motete *Ecce Maria venit*, anónimo, el cual no se recoge en el índice de este manuscrito. Se trata de una antifona cuyo texto es íntegramente puesto en polifonía y que parece presentar el canto llano, sin ornamentar, en el *superius*. Esta obra presenta una clara conexión iconográfica con la Virgen de la Antigua sevillana. La corona de la imagen es sostenida por dos ángeles, completándose el cuadro con un tercero, en la parte superior, que muestra una filacteria en la que podemos leer el inicio del texto de esta antifona: “*Ecce Maria venit*”<sup>198</sup>. La excepcionalidad como texto motético, nos hace presentarlo como un elemento de refuerzo añadido al enlace sevillano de este manuscrito. La *Regla Vieja* (fol. 285v) de la catedral de Sevilla nos proporciona la ubicación litúrgica de esta antifona que corresponde a la festividad de la Purificación de la

---

*Memory of Robert J. Snow*, eds. David Crawford y G. Grayson Wagstaff, *Festschrift Series 17* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 231-267.

<sup>198</sup> Esta imagen fue tomada como arquetipo y reproducida en diversas ocasiones. En la copia que encontramos en la prioral de Santa María de Carmona (Sevilla), se completa el texto: “*Ecce Maria venit ad templum cum puero Ihesu, cuius ingresso santuarium est omnis terra*”. González Isidoro, José, “Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de María en la ciudad de Carmona”, *Carel. Carmona Revista de Estudios Locales*, 2 (2004): 701. La encontramos también en el Colegio Seminario del Corpus Christi (El Patriarca) de Valencia, donde su devoción fue llevada por su fundador San Juan de Ribera. Natural de Sevilla, hijo del marqués de Tarifa, fue obispo de Badajoz (donde la tradición del culto a esta imagen estaba ya muy consolidada), antes de alcanzar el arzobispado de Valencia.

Virgen, celebrada, en esta institución, con el rango de primera dignidad (2 de febrero). Una vez terminada de rezar la hora Tercia, se iniciaba la ceremonia de la bendición de los cirios, a la que proseguía la procesión de las candelas. Cuando esta procesión llegara por la nave mayor, los seises, colocados en el púlpito del Evangelio y revestidos con capas blancas y cetros de plata, cantarían el verso *Ecce Maria venit ad templum*<sup>199</sup>. En uno de los manuscritos de la Biblioteca Capítular, que recoge los versículos interpretados por los seises, he podido encontrar la melodía de este verso (*In processione purificationis uirginis marie dicant pueri uersus in pulpito uersus sequentes*)<sup>200</sup>. Esta no se corresponde con el *cantus firmus* que encontramos en el motete *Ecce Maria venit*, lo cual, en principio, no es, en absoluto, incompatible con su interpretación en un contexto distinto. Desprovisto del carácter litúrgico, este motete pudo ser interpretado, en su vertiente devocional, dentro del ritual de la *Salve* que cada sábado tenía lugar en la capilla de la Virgen de la Antigua, dada la directa asociación del texto con la advocación de esta imagen y del manuscrito con esta ceremonia.

La documentación conservada en la catedral de Sevilla nos proporciona diversas noticias sobre los libros que contenían composiciones de Peñalosa, los cuales se encontraban a disposición de su capilla de música. De todos ellos, el volumen más importante fue el copiado para la catedral, a instancias del cabildo, en 1510<sup>201</sup>. Este libro fue escrito, entre 1510 y 1511, por Pedro Martínez Estabillo, cantor y capellán del arzobispo sevillano Diego de Deza, y debía tener, como mínimo, 246 folios, si asumimos que se han localizado todos los libramientos que se hicieron para su ejecución. Considerando que este volumen puede identificarse con el *Libro de polifonía n.º 6*, del inventario de 1588, se puede deducir que podía contener, mayoritariamente, obras de este compositor: “Otro libro de misas de Peñalosa, arcediano de Carmona, puntadas en pergamino, en marca mediana, viejo”. Este ejemplar ya no aparece en el inventario de 1603, por lo que debía haberse consumido<sup>202</sup>.

---

<sup>199</sup> La *Regla Antigua* es el ceremonial más antiguo conservado de la catedral de Sevilla. Fue copiado en el siglo XV. Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

<sup>200</sup> B.C.C., sig. 59-4-15 (sin foliar) [E-Sc 59-4-15].

<sup>201</sup> “Que el libro que tiene Francisco de Peñalosa, canónigo, de canto de órgano, que el cabildo lo haga trasladar”. A.C. 8/11/1510. A.C.S., sección I, libro 5, fol. 325v.

<sup>202</sup> Sobre este volumen, véase: Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

El *Libro de polifonía n° 20*, del inventario de 1721, que ya hemos citado, recoge una misa de *Beata Virgine* de Peñalosa, con el tropo *Rex virginum*, en el Kyrie, y *Spiritus et alme orphanum*, en el Gloria. Es muy probable que se tratase de la misa escrita en el códice E-TZ 2-3 (fuente única), de la cual sólo se habrían conservado el Gloria tropado y el Credo. Las dos misas colectivas de *Beata Virgine* copiadas en E-TZ 2-3, al igual que la misa de Guerrero de la misma advocación (publicada en 1566), presentan ambos tropos y están basadas en el Kyrie IV<sup>203</sup>.

Finalmente, el *Libro de polifonía n° 32*, del mismo inventario de 1721, contenía igualmente magníficats de Peñalosa, posiblemente alguno de los que nos han sido transmitidos, una vez más, por E-TZ 2-3. Estos magníficats debieron gozar de una cierta difusión. A las fuentes conocidas portuguesas y toledanas, se puede añadir el volumen que en su día poseyó la catedral de Zamora: “libro encuadernado de la misma manera [en tablas coloradas y con tachones de latón] de hinos y magníficas de Peñalosa y Basurto y Vargas y otros autores”<sup>204</sup>.

La catedral de Sevilla contaba con otros volúmenes, hoy perdidos, que queremos destacar por su importancia a la hora de poner de manifiesto que E-TZ 2-3 no debió ser una excepción en su tiempo y que ejemplares de esta magnitud circularon, al menos en el ámbito urbano sevillano, con una cierta fluidez.

Ya hemos citado los libros adquiridos en la almoneda de bienes de Alonso Pérez de Alba (1504) y el copiado a partir del libro proporcionado por Peñalosa (1510-1511). También en 1504, el cantor de la catedral Fernando Sánchez de Guzmán, vendió al cabildo “un libro de canto de órgano”, cuya entidad y repertorio desconocemos<sup>205</sup>. Ese mismo año, el chantre de la catedral, Juan de Vergara, tenía en préstamo: “un libro de canto de órgano” de la librería de música<sup>206</sup>.

<sup>203</sup> Este Kyrie IV, según Juan Bermudo, en la *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, Juan de León, 1555) (fol. 42v): “en lo sevillano llaman *Rex virginum*”. Merino, Luis, “The Masses of Francisco Guerrero” (Tesis doctoral, University of California, 1972), 126-127. Sobre estas dos misas, véase: Knighton, Tess, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico (1474-1516)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001), 120; Kreitner, *The Church Music*, 109-114.

<sup>204</sup> Archivo de la catedral de Zamora, Libro de visitas n° 1 (1558). Este volumen se recoge en los inventarios sucesivos, hasta su desaparición en el realizado como consecuencia de la visita de 1578. Agradezco a Pablo L. Rodríguez el haberme facilitado estos inventarios.

<sup>205</sup> A.C.S., sección IV, libro 19, fol. 34r. Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 134.

<sup>206</sup> Álvarez Márquez, M<sup>o</sup> Carmen, *El libro manuscrito en Sevilla (siglo XVI)* (Sevilla: Ayuntamiento, 2000), 114.

A estos puede sumarse el libro de “canto de órgano” que, en 1517, encuadernó el hijo de Niculoso de Monardes<sup>207</sup>.

De enorme interés podemos calificar el volumen que a continuación referiremos y que ha pasado bastante desapercibido en la bibliografía reciente<sup>208</sup>. Se trata de un ejemplar que ingresó en los fondos catedralicios formando parte de la Biblioteca de Hernando Colón. Lo traemos a colación debido a que fue adquirido en Sevilla y a que su contenido era estrictamente religioso, por lo que pudo ser usado en la catedral directamente y/o como fuente para copiar algunas de sus composiciones. El costo de este libro fue de 17.751 maravedís, una suma verdaderamente excepcional en relación al precio medio de los libros adquiridos por Hernando. Si tenemos en cuenta sus extraordinarias dimensiones, podemos deducir que el soporte era papel. No resulta fácil establecer la fecha de adquisición de este volumen, ya que se encuentra en el *Registrum B* de la Biblioteca Colombina, con el número 3.327. Este inventario, si bien es extraordinariamente detallado, es parcial, puesto que sólo cubre desde el número 1 al 4.231, de los 15.344 volúmenes que, al parecer, constituían los fondos bibliográficos de Hernando Colón, según el *Abecedarium B*<sup>209</sup>. No parece seguir un orden determinado, aunque, en algunos casos, todo indica que determinados bloques de libros pudieron adquirirse, más o menos, en fechas próximas. Entre los volúmenes que van del 3.238 al 3.397, encontramos un número significativo que fueron adquiridos en España, entre 1510 y 1516, y, más concretamente, varios comprados en Sevilla, en 1511<sup>210</sup>. No podemos decir que resulte conclusivo, pero sí podría orientarnos sobre su fecha de adquisición. En cualquier caso, el repertorio que debía contener, dado el carácter antológico derivado de sus dimensiones, parece lógico pensar

<sup>207</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 361.

<sup>208</sup> Fue dado a conocer por Anglés, "La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla": 29.

<sup>209</sup> La bibliografía sobre la colección fernandina es inmensa. Remitimos a la página web de la Institución Colombina, donde recogen una completa y actualizada bibliografía sobre el tema. Parece ser que el *Registrum B* fue abandonado cuando los libros empezaron a llegar en cantidades muy grandes, probablemente a partir del largo viaje que Hernando realiza a Italia, entre 1529-1531. Wagner, Klaus, "La Biblioteca Colombina en tiempos de Hernando Colón", *Historia, Instituciones, Documentos*, 19 (1992): 490.

<sup>210</sup> Debido al precario estado de conservación del manuscrito original, para esta búsqueda he consultado la edición facsimilar de Archer M. Huntington, *Registrum librorum... Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus. Reproduced in Facsimile from the Unique Manuscript in the Columbine Library of Seville*, (New York: s. n., 1905). En enero de 1511, Hernando adquirió, en Sevilla, 110 obras. Guillén, *Historia de las Bibliotecas*, 117.

que abarcase desde obras del siglo XV a composiciones de la primera década del siglo XVI.

En la tabla nº 5, establezco una comparación entre el número de obras copiadas en E-TZ 2-3 y en este volumen de la Biblioteca Colombina, lo cual nos permite hacernos una idea de su magnitud. En un cálculo estimativo, podremos apreciar que las dimensiones del ejemplar de la Biblioteca Colombina eran sensiblemente mayores a las que presenta E-TZ 2-3. Ambos libros parecen responder a un cuidadoso y similar plan organizativo de sus contenidos.

TABLA Nº 5: Contenido analítico de E-TZ 2-3 y libro nº 3.227  
*Registrum B*

Género	<i>E-TZ 2-3</i>	<i>Registrum B</i> nº 3.227
Misas	17	22
Aleluyas	9	11
Credos	0	4
Agnus y Gloria	0	7
Motetes	44	69
Himnos	20	17
Magnificats	15	10
Salves	2	3
Lamentaciones	4	0
Asperges me / Vidi aquam	2 + 2	0
Responsos pro defunctis	2	0
Deo Gracias / Benedicamus	2	1

En la década de 1520, se copiaron para la catedral algunos libros y se adicionaron obras a los ya existentes que, posiblemente, incorporaran alguna composición de los maestros citados. Así, los cuadernos en papel y pergamino, de “canto de órgano”, escritos por Pedro Comitre, en 1522, destinados a la confección de dos libros de polifonía<sup>211</sup>. Pocos años después, 1527-1528, se está escribiendo el

<sup>211</sup> Cobrará 1.998 maravedís por cuatro cuadernos de papel y uno de pergamino: “que puntó de cantó de órgano, de marca grande, para servicio del coro”. Igualmente, recibirá 204 maravedís por 6 hojas de papel, de marca grande, que escribió y puntó “de canto de órgano” que faltaban en un libro. El hecho de que fueran dos libros se confirma no sólo por los distintos soportes, sino también porque, en esas fechas (1522 y 1523), se encuadernaron por el librero Fernando de Morales dos libros “de canto de órgano” que debían ser, concretamente, estos dos ejemplares. Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 293, 362.

primero de los libros para uso de ministriles que se ha podido documentar en España<sup>212</sup>.

Entre 1528 y 1529, Pedro Vizcaíno trabaja en la iluminación de varios libros de polifonía de la catedral, entre ellos, al parecer, un volumen de “Vísperas y Maitines” y otro de “cinco misas de Nuestra Señora”, por todo lo cual percibió la elevada cantidad de 27.011 maravedís<sup>213</sup>. Hay que imaginar que se trataba de libros copiados recientemente y que fueron ricamente decorados. Estoy convencido de que el volumen de las “cinco misas de Nuestra Señora” es el *Libro de polifonía n.º 20* del inventario de 1721 [E-Sc 21] que recoge también cinco misas: las de *Beata Virgine* de Josquin, Brumel y Peñalosa, una cuarta que no es posible determinar (¿la *Beata Virgine* de Escobar?), debido al deterioro que el volumen tenía en esa fecha y, sin especificación de título, una misa de Pedro Fernández. Volveremos sobre este interesante volumen en el próximo capítulo, al hablar sobre la recepción de la obra de Josquin y Brumel. No parece arbitrario el orden de copia, en el cual se establece una jerarquía entre los distintos compositores y se une a las dos obras maestras de los compositores neerlandeses lo mejor de la producción autóctona del momento.

A principios de la década de 1530 (1531-1533) se van a escribir cuatro nuevos libros de polifonía, uno de ellos, en pergamino, al parecer de gran formato y riqueza ornamental, a tenor de la calidad y pericia de sus iluminadores<sup>214</sup>. En la confección de este libro, participaron: el maestro de capilla Pedro Fernández (compró el pergamino), Fernando Morales ( encuadernación e iluminación), Andrés Gutiérrez y Juan Ramírez (iluminación), Francisco Martín Arroyo y Cristóbal Bernal (copistas). Resulta imposible saber las características exactas de este volumen, pero tras realizar un cálculo aproximado, puedo señalar que el

---

<sup>212</sup> El ministril Pedro Delgadillo, en 1527, recibe 952 maravedís por ciertos pergaminos y por “puntar” el pergamino del libro que hace. Al año siguiente, Francisco Martín Arroyo, clérigo y puntador, cobra 680 maravedís a cuenta de un “libro que punta de ciertas obras para los ministriles”. *Ibid.*, 331. Sobre las fuentes musicales y el repertorio conservado de ministriles en el siglo XVI, véase: Ruiz Jiménez, Juan, “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, eds. John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (Madrid: ICCMU, 2004), 232-238.

<sup>213</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 202, 353-354.

<sup>214</sup> Sobre las figuras de Andrés Gutiérrez y Juan Ramírez, encargados de la iluminación, véase: Marchena Hidalgo, *Las miniaturas*, 129-172; Álvarez Castilla, María Angustias, “Los libros litúrgicos: los cantorales”, en *El libro de la catedral de Granada*, ed. Lázaro Gila Medina (Granada: Cabildo de la catedral metropolitana de Granada, 2005), 906-949.

libro estaba compuesto, fundamentalmente, por cuadernillos de ocho hojas y constaba, como mínimo, de 159 hojas, siendo el precio de copia de cada una de ellas de 68 maravedís<sup>215</sup>.

En 1538, Pedro Fernández solicita al cabildo la encuadernación de una serie de obras polifónicas. De la cita documental, se deduce que su número debía ser lo suficientemente importante para que se plantee la posibilidad de que fuera necesario confeccionar más de un volumen. La ambigüedad de esta referencia, deja abierta la posibilidad de que entre las piezas se encontrasen tanto composiciones de Pedro Fernández como de otros autores<sup>216</sup>. Podría tratarse del *Libro de polifonía n.º 7* del inventario de 1588: “libro de marca mediana de misas y credos e *incarnatus* de Pedro Hernández y Escobar y otros autores, en pergamino, encuadernado en tabla y cuero blanco”.

Desde finales del siglo XV y durante toda la primera mitad del siglo XVI, las obras se copian en cuadernillos que constituyen uno de los principales vehículos de circulación de estas composiciones. El proceso de elaboración de un libro de polifonía, en ocasiones, era gradual y podía dilatarse varios años, en los cuales esos cuadernillos pasaban por las manos de diversos artesanos, hasta que finalmente, bellamente miniados, se les dotaba de su encuadernación definitiva.

Poco es lo que podemos decir sobre el repertorio que contenían los libros depositados en otras capillas de la catedral, las cuales, en la primera mitad del siglo, desarrollaban, como ya hemos señalado, una importante actividad litúrgica<sup>217</sup>.

El inventario realizado de los bienes de la capilla de la Virgen de la Antigua, en 1517, deja constancia de dos libros de polifonía, actualmente desaparecidos. El primero: “un libro mediano, de pergamino, de canto de órgano, en que están salves e misas e otras cosas, encuadernado en cuero colorado con nueve bollones”. Su descripción apunta a un ejemplar de cuidada factura y confeccionado pensando en su perdurabilidad. El segundo: “un libro pequeño, cancionero, de canto de órgano, de motetes, con el Oficio de *transfixione virginis* que sirve en la capilla, encuadernado en pergamino”. Este libro hace alusión a la posible

---

<sup>215</sup> Para este cálculo, he utilizado los datos proporcionados por Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 295, 331, 349, 354, 398-399.

<sup>216</sup> “Vean lo que pide Pedro Hernández, maestro de capilla desta Santa Iglesia y vean las obras que tiene por encuadernar e si es necesario hacer un libro o más, e que de lo que les paresciere hagan relación al cabildo”. A.C. 11/4/1538. A.C.S., sección I, libro 16, fol. 30r.

<sup>217</sup> Las noticias de estos libros fueron recogidas, por primera vez, en: Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 118-120.

celebración, desde fechas muy tempranas, del *Officium transfixionis Beatae Mariae Virginis*, en la capilla de la Virgen de la Antigua. En la Biblioteca Capitular y Colombina, se conserva un ejemplar del raro impreso *Officium transfixionis beate Marie Virginis* (Zaragoza: Georgii Coci, 1522) que recoge el contenido textual litúrgico completo tanto del oficio como de la misa<sup>218</sup>. Si unimos el contenido de esos dos libros polifónicos, vemos que incluían el repertorio necesario para la celebración de la misa y el servicio de la salve que tenía lugar los sábados, en esta capilla. Por la fecha del inventario, en ellos, debían encontrarse representados los compositores de transición del siglo XV al siglo XVI. Es posible que se hubiesen copiado alguna de las misas de *Beata Virgine* que hemos reseñado en el *Libro de polifonía n.º 20* (inventario de 1721), así como salves y motetes que encontramos en E-Sc 5-5-20.

El inventario de la capilla de Scalas, realizado en 1541, también recoge dos ítems con libros de polifonía. El primero: “Un libro de canto de órgano, forrado en cuero y clavazón en los lados y en el medio”. Este volumen, el único de los dos que ya existía en la visita de 1554, debía contener un repertorio probablemente relacionado con los compositores de la generación de Peñalosa, ya que, en esa fecha, presentaba un cierto grado de deterioro, por lo cual se ordena: “Que se encuaderne el libro de canto de órgano y se repare”. Este sólido volumen estará presente en los distintos inventarios, realizados como consecuencia de las visitas periódica efectuadas a esta dependencia, al menos, hasta 1614. El segundo de los ítems se refiere a cuatro libros manuales impresos, que no volverán a reaparecer en ninguno de los inventarios y que, dada la fecha, con toda probabilidad, debían recoger un repertorio extranjero<sup>219</sup>.

Como hemos podido comprobar, en un periodo aproximado de veinticinco años, la Librería de Canto de Órgano de la Catedral de Sevilla se vio incrementada con un considerable número de volúmenes de polifonía, lo que pondría a disposición de su capilla de música un variado y rico repertorio para solemnizar las distintas manifestaciones litúrgicas que tenían lugar en ella. Por el momento y basándonos en la información de que disponemos, resulta imposible identificar la mayoría de estos libros con los recogidos en los distintos inventarios conservados. De todo ello, nada se ha conservado, a excepción, si mi hipótesis es certera, de los fragmentos de uno de sus libros de misas [E-Sc 21].

<sup>218</sup> Este libro fue adquirido por Hernando Colón, en Valladolid, el 1 de diciembre de 1531 y tiene el número de registro 12.464. B.C.C., sig 14-1-6.

<sup>219</sup> A.C.S., sección V, libro 270, fol. 7v; libro 276; libro 331, fol. 23v, 44r.

Todavía más difícil nos resulta seguir la pista al repertorio en lengua romance que pudo interpretarse en la institución sevillana durante el primer cuarto del siglo XVI. Como es bien sabido, debido a su carácter efímero, la práctica totalidad de la producción musical que pudo tener cabida en el templo, encuadrable dentro del término genérico de “chansoneta” o “villancico”, ha desaparecido. Pienso que, al igual que debió ocurrir con las obras de Juan de Triana, algunas de las composiciones de temática religiosa que se han conservado, anónimas o compuestas por los maestros de capilla de la catedral de Sevilla, debieron interpretarse en el interior de su recinto. Este hecho puede venir ejemplificado por el villancico *Merçed, merçed le pidamos* que, anónimo en el *Cancionero de la Colombina*, parece datar del año 1499<sup>220</sup>.

#### ENTRE LA TRADICIÓN HISPALENSE Y EL REZADO ROMANO: EL IMPACTO FRANCISCO GUERRERO

La figura de Francisco Guerrero dejará una huella indeleble en la catedral de Sevilla que, ligada a su producción musical para esta institución, se extenderá hasta nuestros días.

La relación de Guerrero con la catedral parece apuntar a su infancia, aunque no existan datos explícitos que permitan localizarlo en ella hasta el 3 de abril de 1542, fecha en la que se asentará al servicio de su capilla de música como cantor contralto. Tras su formación con Cristóbal de Morales, en Toledo, entre finales de 1545 y 1546, y su corta estancia al frente del magisterio de capilla de la catedral jiennense, regresa a Sevilla, en 1549, para perpetuar su vínculo con la catedral hasta su muerte, acaecida el 8 de noviembre de 1599<sup>221</sup>.

Parece evidente suponer que, a lo largo de medio siglo de intensas relaciones con el cabildo, la catedral acabara poseyendo la

---

<sup>220</sup> Gómez Muntané, "La polifonía vocal": 80, 102-104. En el *Supplementum B* de la Biblioteca Colombina se recoge un volumen impreso en Madrid, en 1534, de 32 *Canciones y villancicos*, en español, que comenzaba *Para est justa fue* [sic] y terminaba con *Gentil caballero*. No conocemos ninguna otra referencia a este libro, ni a su posible contenido. Chapman, Catherine W., "Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus", *Journal of the American Musicological Society*, 21 (1968): 46, 56.

<sup>221</sup> Existen numerosos estudios que recogen la biografía del compositor Francisco Guerrero, entre ellos, destacamos el de Stevenson, Robert, *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), 164-195. Uno de los más recientes es el de González Barrionuevo, *Francisco Guerrero*, 45-109.

totalidad de la producción musical de Guerrero en su Librería de Música. Aunque esta hipótesis es bastante probable, como veremos, no todos sus impresos han podido ser documentados en ella, posiblemente, porque contaba con las fuentes manuscritas, copiadas en pergamino, siempre mucho más duraderas. Mi objetivo será no sólo intentar identificar estas obras, sino contribuir también a un estudio de la cronología de la producción musical de Guerrero. Secuencialmente o de forma paralela, según la casuística derivada de cada género, analizaré la evolución de su obra, especialmente condicionada por los cambios que se derivaron del acuerdo capitular de 7 de enero de 1575, por el que se adoptaba el “nuevo rezado romano”. Este hecho, sobre todo, afectaría a los libros corales de canto llano que iban a sufrir drásticas alteraciones, siendo raspados, recortados y parcheados, con mayor o menor fortuna. Se trataba, en muchos casos, de volúmenes con una gran riqueza ornamental que todavía se encontraban en excelente estado de conservación, ya que algunos habían sido confeccionados en fechas relativamente cercanas a 1575. Además de la renovación de los libros pretridentinos, la implantación de los textos reformados generó la escritura de nuevos volúmenes, todo ello con unos gastos que, en la catedral de Sevilla, en el último cuarto del siglo XVI, ascendieron a la astronómica cifra de 4.396.556 maravedís. Como consecuencia de todo ello, la institución hispalense se vio obligada a instalar, en una de sus dependencias, un *scriptorium* en el que pudiera realizarse este complejo y titánico proceso de transformación y acomodación<sup>222</sup>.

Durante la segunda mitad del XVI, la catedral multiplicará sus fondos musicales polifónicos de manera extraordinaria. Este incremento se producirá a partir de los ejemplares derivados de su propia producción libraria manuscrita, de los volúmenes impresos que se irán recibiendo y, sobre todo, del impresionante número de libros de música, impresos y manuscritos, que llegarán a esta institución formando parte de la Biblioteca Colombina.

En esa tendencia general, expansiva y diversificadora del repertorio, ocupa un lugar destacado la elevada cantidad de libros que, en esta segunda mitad de siglo, se copian o adquieren, en la catedral de Sevilla, para el uso de su capilla de ministriles. El motivo último no creo que sea otro que la renovación de unos libros, generalmente confeccionados en papel, sometidos a un uso intensivo, dentro y fuera del templo, y no siempre tratados con el cuidado más exquisito,

---

<sup>222</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 426-433, 459-466; Marchena Hidalgo, *Las miniaturas*, 56-57.

por lo que debían estropearse con una cierta rapidez. La mayor parte de ellos no hacen alusión a su contenido, el cual puede deducirse o intuirse a través de los escasos ejemplares que han llegado hasta nuestros días, procedentes de diversas instituciones eclesiásticas. En general, incorporan un repertorio muy variado que debía permitirles cubrir sus necesidades tanto en el ámbito catedralicio como en sus salidas al exterior, las cuales crecieron exponencialmente conforme avanzaba la centuria<sup>223</sup>. Los libros conservados presentan, entre ellos, un número muy significativo de concordancias, de lo que se infiere que existía una cierta preferencia por la adopción de algunas composiciones vocales para su ejecución instrumental o, igualmente, que este hecho sea fruto de un proceso de decantación en el que jugaron un papel importante la tradición y los copistas. Es muy habitual que sean los propios ministriles de la catedral los encargados de realizar las copias de estos libros y, como ya hemos señalado, los encargados de su custodia, razón por la que sólo aparecen muy excepcionalmente en los inventarios de los libros usados en el coro. En la tabla nº 6, he recogido los libros localizados, para uso de ministriles, que contenían el repertorio perteneciente a los límites cronológicos en los cuales nos movemos en este trabajo.

Si analizamos esta tabla, podemos extraer varias conclusiones. Los ministriles tañían, en ocasiones, directamente sobre los libros que normalmente usaba la capilla de cantores y no sólo a partir de los volúmenes específicamente escritos para ellos. Este hecho parece deducirse del libro de misas de Guerrero que el cabildo acuerda que se compre, para los ministriles, en 1572. Es muy probable que se tratase de un ejemplar del *Liber primus missarum* (1566) que la catedral podría haber adquirido por una módica cantidad. El hecho de que este libro estuviera en poder de los ministriles, se confirmaría por su ausencia en los inventarios de 1603, 1618 y 1644 y su reaparición, años más tarde, en el inventario de 1721<sup>224</sup>. También pienso que estamos frente a un impreso en el caso del “libro de los motetes de Victoria”, el cual se ordena comprar, en 1587, con la advertencia de que no se entregase a los

---

<sup>223</sup> Para el estudio de estas actividades y del repertorio interpretado en ellas, véase: Kreitner, Kenneth, "Ministrils in Spanish Churches, 1400-1600", *Early Music*, 20 (1992): 532-548; Kirk, Douglas, "Instrumental music in Lerma c. 1608", *Early Music*, 23 (1995): 393-409; Ruiz Jiménez, "Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa", 199-239.

<sup>224</sup> Según este inventario, le faltaban, al final, cinco hojas y estaba necesitado de una reparación. Por el listado que hace de su contenido, detectamos que, ya en esa fecha, la misa *Dormendo un giorno*, que debía encontrarse en los folios 95v-108r, había desaparecido también.

TABLA N° 6: Noticias sobre libros para ministriles

Fecha	Descripción
1528	Pago a Francisco Martín Arroyo, a cuenta de “un libro que pautó de ciertas obras para los ministriles” (680 maravedís)
1549	Al ministril Luis Medrano “por un libro grande de música para el servicio de ministriles” (3.468 maravedís)
1549	Al sacabuche Montoya, a cuenta de “un libro de música para los ministriles” (1.700 maravedís)
1560	Al ministril Luis Medrano “por un libro de música para ministriles” (5.283 maravedís)
1566	Pago al sacabuche Jerónimo de Medina por un “libro de música para los ministriles” presentado al cabildo (9.000 maravedís)
1571	Encuadernación de un “libro de música para los ministriles”
1571	Pago a Juan Bautista, sacabuche, por “27 canciones que hizo puntar en un libro de música de ministriles” (204 maravedís)
1572	“Un libro de misas del maestro Guerrero para los ministriles”
1578	Pago a Juan Bautista, sacabuche, por la reparación de “un libro de música para los chirimías”
1580	Pago a Diego López, ministril, por un “libro de motetes y canciones para los ministriles” (10.200 maravedís)
1587	“Libro de los motetes de Victoria... no se entregue a los menestriales”
1592-4	Pago a Diego López, ministril, por “puntar” un “libro para los ministriles” de 230 folios (13.800 maravedís, más 2.244 de la encuadernación)
	Libros en posesión de la capilla de ministriles, custodiados por el ministril Francisco Cano Albánchez:
	“Cinco libretes con sus cubiertas negras y doradas de música de Guerrero”
1616	“Ítem, un libro grande de cubiertas esbejadas de motetes de Victoria”
	“Ítem, otro libro que llaman de batalla que está en la tribuna de la música”
	“Ítem, otro libro cubierto de tablas negras de música escrito de mano en que se tañe de ordinario en la tribumilla” (ver apéndice nº 1)
1625	“Se pagaron a Cristóbal de Rojas por un libro que vendió para tañer los ministriles desta Santa Iglesia” (5.288 maravedís) <sup>225</sup>
1626	“Libro que da un ministril de su majestad para Nuestra Señora de la Antigua, que es de estampa, para que sirva en aquella capilla, se reciba y inventarie entre los bienes della” <sup>226</sup>

<sup>225</sup> A.C.S., sección IV, libro 139.

<sup>226</sup> A.C. 8/6/1626. A.C.S., sección I, libro 54, fol. 41v.

ministriles. Creo que esta referencia hace alusión a un ejemplar de los *Motecta festorum totius anni, cum communi sanctorum* (1585) que, finalmente, sí se les dio. Esta suposición se corrobora por el hecho de que no aparezca ningún libro de motetes de Victoria en el inventario realizado por Guerrero, sólo tres años después de su adquisición, así como por el inventario específico de libros e instrumentos de ministriles, efectuado en 1616. En este último, encontramos: “un libro grande de cubiertas esbejadas de motetes de Vitoria”. Varios motivos nos llevan a pensar en esta edición. En primer lugar, la fecha en la que el cabildo adquiere el ejemplar, 1587, sólo dos años después de su impresión; en segundo lugar, su formato de libro de facistol que se corresponde con la descripción dada. Ese mismo año, 1587, se copia el motete *Vidi speciosam*, una de las escasas composiciones manuscritas de Victoria de las que tenemos noticia en la catedral de Sevilla, presente en la edición de 1585. El motete se había impreso, por primera vez, en 1572 y se reimprimió, en 1583, en unos libros de partes de los cuales no existe constancia en la Librería de Música de la Catedral de Sevilla. Al parecer, este libro, al igual que el de las misas de Guerrero, se encontraba todavía en manos de los ministriles en 1673, motivo por el cual no se refleja en los inventarios anteriores. El organista de la catedral Juan Bautista Elústiza señala que en el inventario de “Libros de canto de órgano” de la catedral de Sevilla, realizado el 27 de febrero de 1673, aparece “un libro de Victoria”, en poder de Alonso, ministril, que fue entregado para que fuese inventariado<sup>227</sup>. Junto a los dos volúmenes consignados, estaban bajo la custodia de los ministriles: “cinco libretes con sus cubiertas negras y doradas de música de Guerrero”. Existen bastantes posibilidades de que se tratase de un ejemplar de los *Motecta* (1597), ya que la catedral contó dos juegos completos de este impreso, por lo que uno de ellos pudo estar en posesión de los ministriles<sup>228</sup>. Un último ejemplo que ratifica esta idea de un uso directo de los impresos polifónicos, por parte del grupo de ministriles, lo constituye el *Liber missarum* (1621) de Duarte Lobo. El inventario de 1721 nos informa de

---

<sup>227</sup> Elústiza Ganchegui, *Estudios Musicales*, t. 1, 197.

<sup>228</sup> Actualmente, uno de los juegos está completo y se encuentra en la Biblioteca Capitular y Colombina (sig. 89-4-1 hasta 89-4-5); del segundo, sólo se conserva el *cantus*, muy deteriorado, en el Archivo de música (sig. 51-1-5), posiblemente, este último fue el ejemplar usado por los ministriles. También es bastante factible que una de estas dos colecciones fuera la que formaban los “cinco libretes de canto, de Guerrero”, que el cabildo compró, en 1627, del licenciado Tejeira, por 66 reales (2.244 maravedís). El bajo costo indica que se trataba de un impreso de esa naturaleza. A.C.S., sección IV, libro 327.

que la Librería de Canto de Órgano contaba con dos ejemplares de este impreso, uno de ellos se usaba en el coro, mientras que el segundo era utilizado por los ministriles: “para tañer los versos que alternan con la capilla”, en los servicios que efectuaban en la capilla de la Virgen de la Antigua, los miércoles y los sábados.

En el conjunto de volúmenes de música copiados para uso de ministriles, en la catedral de Sevilla, únicamente dos nos proporcionan noticias precisas de su repertorio y sólo uno de ellos ha llegado hasta nuestros días<sup>229</sup>. De ambos ejemplos, se deriva la importancia de la ejecución instrumental de la obra de Francisco Guerrero, lo cual confirma un hecho que puede constatarse, fácilmente, revisando el contenido de los libros confeccionados con el mismo propósito para otras instituciones eclesiásticas<sup>230</sup>.

Como ya he señalado, el *Libro de los coloquios* [E-Sc 17], en mi opinión, es un libro para uso de ministriles. Bastante homogéneo en su contenido, recoge una serie de motetes, en su mayoría a ocho voces, de los que uno de los coros sería interpretado por el grupo de ministriles de la catedral. El termino “coloquio”, aplicado a estas obras, no deja de ser tan sugerente como enigmático. En general, este vocablo se usaba, en la literatura de la segunda mitad del siglo XVI, para referirse a diálogos entre dos personas, los cuales podían implicar un cierto grado de representación. En uno de los manuscritos de la Biblioteca Capitular y Colombina, encontramos un “Villancico en diálogo del Santísimo Sacramento” entre Toribio y Pascual, o un “coloquio” entre la Fe y la Razón<sup>231</sup>. Igualmente, se utiliza como sinónimo de representación, farsa, entremés y comedia para referirse a la dramatización efectuada, durante

---

<sup>229</sup> Existe un tercer libro, manuscrito, de uso mixto por la capilla y por los ministriles, del que me ocuparé más adelante. Me refiero al *Libro de polifonía n.º 25*, del inventario de 1721, conocido como libro “de Jalón”, en referencia a las obras que contenía del compositor Luis Bernardo Jalón. En este libro se habían copiado también varias obras de Francisco Guerrero.

<sup>230</sup> El Ms. 975 de la biblioteca del compositor Manuel de Falla [E-GRmf 975] y el *libro de coro XIX* de la catedral de Puebla (Méjico) [MEX-Pc 19] son buenos ejemplos de lo que acabo de exponer. Christoforidis, Michael y Ruiz Jiménez, Juan, “Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla. Una nueva fuente polifónica del siglo XVI”, *Revista de Musicología*, 17 (1994): 234; Kirk, Douglas, “Newly-Discovered Works of Philippe Rogier in Spanish and Mexican Instrumental Manuscripts”, en *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, eds. David Crawford y G. Grayson Wagstaff, *Festschrift Series 17* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 55.

<sup>231</sup> El texto completo de ambos es recogido en: Sánchez-Arjona, José, *Anales del Teatro en Sevilla* (Sevilla: s. n., 1898), 23-26 (Edición facsímile, Sevilla: Ayuntamiento, 1994).

el ciclo de la Navidad, en el interior de la catedral<sup>232</sup>. El término, en este caso referido ya a composiciones musicales, lo encontramos, en varias ocasiones, junto con las chanzonetas y villancicos de Navidad, lo cual lo pone directamente en relación con esas representaciones navideñas que sabemos tenían lugar en la sede hispalense desde el siglo XV<sup>233</sup>. En la catedral de Las Palmas, sufragánea de la de Sevilla, existía la costumbre de representar una comedia, “a lo divino”, el día del Corpus, en la que participaban los capellanes, cantores y ministriles. En los primeros años del siglo XVII, ocasionalmente, se la denomina también “coloquio”<sup>234</sup>.

El contenido de E-Sc 17 son motetes, todos ellos policorales, en los que podemos intuir, como acabo de señalar, la interpretación instrumental de uno de sus coros. Es posible que el vocablo coloquio haga alusión a esta doble participación vocal e instrumental, o simplemente a la presencia de obras a dos y tres coros que se localizarían en distintas posiciones para su interpretación. En cualquier caso, habrá que seguir investigando la vertiente musical y el contexto en el que este término aparece, especialmente para dilucidar los inicios de unas prácticas que parecen experimentarse y consolidarse a lo largo del último cuarto del siglo XVI, de manera paralela a la técnica del *coro spezzato* veneciano.

Actualmente cercenado en su parte final, este libro conserva dos composiciones de Alonso Lobo, sin texto y fragmentarias, que debieron incorporarse con posterioridad a los motetes de Guerrero<sup>235</sup>. Si mis suposiciones son ciertas y existe una identidad entre este volumen y el *Libro de polifonía n° 33* del inventario de 1644, entre las piezas situadas al final, hoy desaparecidas, se encontrarían: “las Completas del maestro Lobo y el salmo solemne que se llama el primer salmo”. Las obras de Completas a las que se refiere el inventario debían ser el cántico

---

<sup>232</sup> Sentaurens, Jean, *Seville et le theatre: de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle* (Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses, 1984), 22.

<sup>233</sup> En 1573 y 1576 se recogen libramientos a Blas Sánchez: por “puntar” las chanzonetas, coloquios y villancicos de Navidad. Ya hemos citado la referencia a la encuadernación de un libro de esta naturaleza, en 1592, que pudo ser, precisamente, el que se ha conservado. Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 342, 345.

<sup>234</sup> Torre, Lola de la, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1606-1620)”, *El Museo Canario*, 51 (1996): 534, 565, 583.

<sup>235</sup> La primera de ellas, a ocho voces, conserva sólo el segundo de los coros (ilustración n° 9); de la segunda, nos ha llegado el tiple primero y el tenor. Únicamente se ha conservado otra composición de Lobo a ocho voces, la antifona *Ave Maria* que fue publicada en el *Liber primus missarum* (1602), por lo que estaríamos frente a una nueva composición que debería añadirse al catálogo de su obra.

The image shows two pages of a handwritten musical score. The left page is labeled 'Tenor' and the right page is labeled 'Baro'. Both pages contain multiple staves of musical notation, including notes, rests, and clefs. The notation is in an older style, and there are some annotations in the margins. The paper appears aged and slightly yellowed.

Ilustración nº 9. Obra instrumental. Alonso Lobo. Archivo de la catedral de Sevilla, capilla de música. *Libro de polifonía nº 17*, fols. 14v-15r.

*Nunc dimittis* y el himno *Te lucis ante terminum*<sup>236</sup>. Ambas eran interpretadas, de forma habitual, con la participación de los ministriles, para la solemnización de esta hora del oficio durante determinadas festividades y períodos del año litúrgico<sup>237</sup>.

El segundo de los volúmenes, el ítem nº 34 del inventario de 1721, hoy desaparecido, se acerca más en su contenido al perfil de los libros de ministriles conocidos hasta el presente. Se trataba de un libro de pequeño tamaño, manuscrito, que era utilizado por los ministriles en las procesiones. La clave de su supervivencia durante un largo periodo de tiempo estuvo, una vez más, en el soporte. A diferencia de lo que era habitual, este ejemplar se copió en pergamino, lo que garantizó su perdurabilidad. En él, Francisco Guerrero es el compositor mejor representado: versos del himno *Pange lingua*, la doxología *Sicut erat* de varios de sus magnífats, algún motete y, al menos, tres composiciones en romance que presentan bastante interés. De estas tres, sólo una de ellas, *Mi ofensa en grande*, es conocida y se ha transmitido en otras dos fuentes para ministriles<sup>238</sup>; las otras dos, *Super vicoli* (¿con texto en italiano?), a cinco voces, y *Con regocijo*, a seis voces, deben ser consideradas, por el momento, como obras perdidas.

Entre todos los libros escritos para uso de ministriles, en la catedral de Sevilla, el ejemplo más notable fue copiado, en la segunda mitad del siglo XVI, por Diego López. Se trataba de un volumen de considerables dimensiones, ya que contaba con 230 folios, y debía contener un importante número de composiciones del maestro Guerrero.

Finalizaremos el recorrido por los libros para ministriles con el último de los recogidos en la tabla nº 6, cronológicamente ya del primer cuarto del siglo XVII. Se trata del ejemplar regalado a la capilla de la Virgen de la Antigua, en un peculiar acto devocional, por un ministril del rey. Esta referencia es especialmente interesante, puesto que permite confirmar la existencia del impreso, concebido para ministriles, del sacabuche Pedro de Porras y Morales, el cual debió publicarse en 1623. En 1620, este ministril, aprovechando una licencia del cabildo de la catedral de Burgos para ir a Madrid, se pasó por Sevilla para concursar

---

<sup>236</sup> En el *Libro de polifonía nº 22* de la catedral de Toledo [E-Tc 22], hay un *Nunc dimittis* de Lobo, a cuatro voces. No he podido localizar ninguna versión del himno de completas *Te lucis* atribuido a este compositor.

<sup>237</sup> Ruiz Jiménez, "Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa", 216.

<sup>238</sup> E-GRmf 975, fol. 185v, y MEX-Pc 19, fol. 103v. Christoforidis y Ruiz Jiménez, "Manuscrito 975 ": 234; Kirk, "Newly-Discovered Works", 55.

a una de las plazas vacantes existentes en esta catedral<sup>239</sup>. No parece que se quedara en Sevilla, si tenemos en cuenta que, en marzo de 1621, vuelve a solicitar al cabildo burgalés una nueva licencia para ir a Madrid: “a sacar privilegio de poder imprimir un libro de música de ministriles, que no le hay en España”. Durante su estancia en la corte, será nombrado en una de las plazas para ministril de la Capilla Real de Madrid, por lo que es muy posible que él mismo fuera el donante del ejemplar a la capilla de la Virgen de la Antigua. El hallazgo de un ejemplar de este impreso, o al menos de la descripción de su contenido, nos aportaría un eslabón fundamental en la evolución de la literatura musical para ministriles, en un momento en que los cambios estéticos del Barroco comenzaban a generalizarse<sup>240</sup>.

Antes de centrarnos en la producción manuscrita de Francisco Guerrero para la catedral de Sevilla, cerraremos el apartado de los volúmenes impresos que han podido ser localizados. Sólo otras tres publicaciones, además de las ediciones de 1566 y 1597, ya citadas, son claramente identificables en la Biblioteca musical de esta institución a través de las fuentes documentales. El primero de ellos es el *Missarum liber secundus* (1582), enviado por Guerrero, desde Roma, en 1582, antes de su regreso a Sevilla<sup>241</sup>; el segundo es un ejemplar del *Liber vesperarum* (1584), impreso dedicado al cabildo de la catedral hispalense, que aparece recogido en el inventario de 1588 (ítem nº 17); el tercero son los cinco libretes manuales que formaban parte, probablemente, de la colección de *Motteta* impresa en 1570, la cual es inventariada también en 1588 (ítem nº 28)<sup>242</sup>. El cabildo, como veremos, se preocupó de preservar la obra de Guerrero en fuentes manuscritas, mucho más perdurables, lo que puede justificar la ausencia de algunos de sus impresos entre los fondos musicales adquiridos para su Librería de Música.

Las primeras composiciones de Guerrero, documentadas y conservadas, datan de su período de formación con Cristóbal de Morales,

---

<sup>239</sup> Las cuentas de fábrica registran el ofrecimiento de una gratificación, si decidía quedarse en esta institución. A.C.S., sección IV, libro 134

<sup>240</sup> López Calo, José, *La música en la catedral de Burgos*. 11 vols. (Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995-2000), vol. 4, 246, 268-269, 272; Ruiz Jiménez, "Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa", 236.

<sup>241</sup> La carta en la que nos da cuenta de este hecho, reproducida en numerosas ocasiones, fue publicada, por primera vez, por el organista de la catedral de Sevilla Juan Bautista Elústiza, *Estudios Musicales*, t. 1, 196.

<sup>242</sup> Cabe la posibilidad, igualmente, de que se tratase de la colección *Sacrae cantiones* (1555).

en Toledo, desde finales de 1545 hasta 1546<sup>243</sup>. Es una serie de seis himnos (dos de ellos con la misma música) que fueron copiados, en pergamino, en uno de los libros de coro de la catedral de Toledo, en 1549, junto a las obras de su maestro Morales, lo cual pone de manifiesto la consideración a su obra desde fechas muy tempranas<sup>244</sup>. Es posible que estos mismos himnos, o un ciclo más completo, junto a una colección de magnificats, fueran escritos en el *Libro de magnificas e himnos* de Guerrero que la catedral de Jaén, sufragánea de la de Toledo, tenía en 1548<sup>245</sup>.

La fecha del 7 de octubre de 1553 será recurrente en este trabajo. Ese día, se notifica, en el cabildo de la catedral de Sevilla, la necesidad de renovación del repertorio polifónico que se había quedado desfasado y anticuado con respecto al que se escuchaba en otras instituciones eclesiásticas. Rodrigo de Ceballos, residente en la ciudad, será el encargado de escribir “dos o tres” libros de polifonía con la mejor “misa” [sic] que circulaba en España. Todo indica un punto de inflexión que conllevaría una depuración encaminada a superar la música de algunos de los compositores de la generación de Peñalosa, de la que, como hemos visto, la catedral estaba muy bien surtida. Entre los miembros del cabildo sevillano, a mediados del siglo XVI, se encuentran destacadas personalidades vinculadas a las corrientes humanistas que imperaban en la ciudad desde principios de siglo. Traemos a colación la figura del compositor Alonso de Mudarra que ejercerá un notable papel al favorecer el desarrollo de las actividades musicales de la catedral, desde su posición de privilegio como canónigo, buen conocedor de la música de su tiempo. Esta renovación del repertorio debía estar supervisada por una comisión expresamente nominada para ello. El cabildo había designado al maestrescuela Martín Gascón, el cual, junto a otros expertos de la ciudad y la asesoría de los maestros Pedro Fernández de Castilleja y Francisco Guerrero, debían decidir las obras que Ceballos copiaría<sup>246</sup>. ¿Y cuáles eran las mejores “misas” que, en ese preciso momento, se

---

<sup>243</sup> Al final de este epígrafe, he colocado la tabla nº 7, en la que se resume una aproximación a la cronología de la producción musical de Francisco Guerrero.

<sup>244</sup> Tres de las cinco versiones musicales de los himnos presentan concordancias, totales o parciales, en GCA-Gc 2 y E-Sc 2. Noone, Michael J., *Códice 25 de la Catedral de Toledo* (Madrid: Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, 2003), 85, 88, 100, 105.

<sup>245</sup> El inventario que recoge este libro debió realizarse bajo la supervisión de Guerrero, en estas fechas maestro de capilla de la catedral jiennense. Jiménez Cavallé, Pedro, "Los inventarios de música de la Catedral de Jaén en los siglos XVI y XVII", *Senda de los Huertos. Revista Cultural de la Provincia de Jaén*, 17 (1990): 68.

<sup>246</sup> A.C. 7/10/1553. A.C.S., sección I, libro 22, fol. 74r.

escuchaban en las catedrales españolas? El referente toledano debía estar especialmente presente en la mente colectiva del cabildo y no me cabe la menor duda de que en el ánimo de todos estaría la figura de Cristóbal de Morales, de cuya producción musical, hasta estas fechas, no queda constancia en la Librería de Música de la Catedral de Sevilla. Volveremos sobre su persona y su obra en el capítulo siguiente, cuando tratemos sobre la recepción del repertorio de los maestros españoles, ya que en él estará, según mi opinión, una de las claves de esta renovación.

El joven Guerrero reacciona instantáneamente frente a estos aires de modernización y, en 1554, presenta al cabildo un volumen de polifonía para que éste lo comprase si era de su agrado<sup>247</sup>. Guerrero tiene sólo 25 años, pero ya ha desempeñado el magisterio de capilla en Jaén, ha sido nominado, en primer lugar, para el mismo puesto vacante en la catedral de Málaga y se encuentra bien ejercitado en el arte de la composición, como lo prueban sus tempranas composiciones toledanas y jiennenses<sup>248</sup>. De hecho, sólo un año más tarde, se publica su primer libro: *Sacrae cantiones quae vulgo moteta nuncupatur* (Sevilla, Martín de Montedoca, 1555)<sup>249</sup>. La fuerte apuesta de Guerrero por una tirada de 750 ejemplares, parece evidenciar o la inconsciencia de su juventud o la consciencia de una valía y un prestigio ya adquirido que le permitiría colocar ese elevado número de ejemplares. Apuesto más por la segunda posibilidad, no sólo por su pronta incorporación al repertorio toledano, en 1549, sino también porque, en 1554, un año antes de su primera publicación, Miguel de Fuenllana, en su *Orphenica lyra*, ya había incluido, junto a otros compositores consagrados, una variada muestra de la producción musical de Guerrero: salmos, magníficats, himnos, su motete *Pater noster* y sus canciones *Ojos Claros* y *Torna Mingo a enamorar-me*. Es posible que el libro que había presentado al cabildo, sólo unos meses antes de la publicación de las *Sacrae cantiones*, fuese

<sup>247</sup> A.C. 23/5/1554. A.C.S., sección I, libro 22, fol. 149r.

<sup>248</sup> El 12 de noviembre de 1550, poco después de abandonar Jaén, el cabildo de esta catedral librará diez ducados a Guerrero: “por un libro de canto de órgano que dio para la iglesia”. El 5 de enero de 1558, se reciben en ella, desde Sevilla, dos libros de polifonía de Guerrero, por los que el cabildo le enviará 10.000 maravedís: “son de misas y magníficas el uno y el otro de fabordones”. Jiménez Cavallé, Pedro, *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998), 14, 20. En 1551, tras su primer contacto con la catedral de Málaga, envía un volumen con sus composiciones al cabildo de esta institución. Llorens Cisteró, *Francisco Guerrero*, vol. III, 59.

<sup>249</sup> Sobre esta publicación, único volumen de Guerrero impreso en Sevilla, véase: Wagner, Klaus, *Martín de Montedoca y su prensa: contribución al estudio de la imprenta y bibliografía sevillana del siglo XVI* (Sevilla: Universidad, 1982), 36, 70-72.

una copia manuscrita de esos motetes, pero de ser así, no me ha sido posible identificarlos, de forma clara, en el inventario de 1588.

El *Libro de polifonía n° 1* [E-Sc 1], destinado a la capilla de la Virgen de la Antigua, como ya he apuntado, debió copiarse, en 1555, por Francisco de Torres. En este volumen, Guerrero aparece bien representado: tres *Salve regina* (de un grupo de ocho), cinco motetes, algunos de los cuales verán la luz ese mismo año en las *Sacrae cantiones*, y un *Deo dicamus gratias*. Una de las *Salves* y el motete *Virgo prudentissima* están escritos para tres tiples y un alto. Todo parece indicar que estuviesen pensadas para ser interpretadas por el grupo de seises o por los mozos de coro<sup>250</sup>. Este tipo de composiciones para voces agudas, con un soporte de alto o tenor, habían sido puestas en práctica, igualmente, por su maestro Morales que dejará en la catedral de Toledo dos himnos procesionales que responden a esta textura: *Ave maris stella* y *Gloria laus*<sup>251</sup>.

Entre 1558 y 1560, la catedral libra diferentes cantidades, por diversos libros de polifonía, a Rodrigo de Ceballos, a Francisco Guerrero y al clérigo Antonio Pinedo<sup>252</sup>. El primero de los ejemplares, enviado por Ceballos desde Córdoba, en 1559, al cabildo de la catedral de Sevilla, incluía “magníficats e himnos” y costó 22.500 maravedís, lo cual nos indica que el soporte era papel<sup>253</sup>. Es bastante probable que tuviera un contenido similar al volumen expedido a Toledo, ese mismo año, por el que se le pagan sólo 12.750 maravedís, y con el que remitirá al cabildo malagueño, justo al año siguiente. En principio, tendríamos que pensar en una producción propia que no existiese en las bien nutridas librerías musicales de las catedrales sevillana y toledana que, en el caso de Sevilla, Ceballos debía conocer perfectamente<sup>254</sup>. La catedral de Sevilla

<sup>250</sup> En 1458, el *magister puerorum* Pedro Martínez de la Caridad dotaba en la catedral de Sevilla un pequeño ritual que debía realizarse, en la capilla de la Virgen de la Antigua, a cargo del sochantre y los mozos de coro, el cual incluía la “*Salve regina* cantada solepnemente”. Es posible que estas composiciones de Guerrero estuviesen dedicadas, entre otras, a esta finalidad. Profundizaré en esta y otras dotaciones votivas de la catedral en un futuro trabajo que se encuentra en curso de realización. A.C.S., sección IX, leg. 58, piezas 12-14.

<sup>251</sup> Noone, *Códice 25*, 106.

<sup>252</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 332-333, 337.

<sup>253</sup> En el libramiento se especifica: “Rodrigo de Cevallos, maestro de capilla de Córdoba”. A.C.S., sección IV, libro 78, fol. 13r.

<sup>254</sup> En todo caso, no es el *Libro de polifonía n° 7* de la catedral de Toledo que, de forma interrogativa, propone Reynaud. Este volumen se mandará desde Granada, en 1586, por fray Pedro Durán de la Cueva, copista de la catedral. Reynaud, François, *La polyphonie toledane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600* (Paris: CNRS &

mantuvo en su repertorio varios himnos pretridentinos de Rodrigo de Ceballos que pudieron derivar de este volumen; por el contrario, no hemos podido localizar, de forma explícita, ninguno de sus magnificats, preservados, únicamente, en fuentes americanas<sup>255</sup>. Este ejemplar de Ceballos podría corresponderse con el *Libro de polifonía n° 15* del listado de 1588, el cual ya no aparecerá reflejado en el inventariado de la Librería ejecutado en 1603.

En relación a la importante producción himnódica de Rodrigo de Ceballos, el *Libro de polifonía n° 2* [E-Sc 2], según el inventario de 1721, contenía estrofas de dos himnos de este compositor. Actualmente, en este volumen, se conservan dos versiones del himno de la Trinidad *O lux beata Trinitas*, la primera de Ceballos (fols. lxxix<sup>v</sup>-lxxx<sup>r</sup>) y la segunda de Guerrero (fols. lxxx<sup>v</sup>-lxxx<sup>r</sup>). El himno de Ceballos sigue el *cantus firmus* característico de la diócesis sevillana, mientras que el de Guerrero utiliza la melodía usada en Toledo y lleva la anotación manuscrita: “no se dice este”<sup>256</sup>. La segunda composición de Ceballos es una versión del himno mariano *Ave maris stella* y resulta más difícil de identificar, debido a la parcial amputación de esta parte del manuscrito y a que, en el inventario de 1721, sólo se especifica: “*Ave maris stella*, Guerrero y Ceballos”. Lo más probable es que las estrofas de Ceballos sean aquellas que no pueden identificarse como de Guerrero, es decir, dos voces de *Monstrate esse matrem* (fol. 66r) y las cuatro de *Vitam presta* (fols. 66v-67r)<sup>257</sup>. Ninguna de las dos estrofas presenta concordancias con la versión del *Ave maris stella* de Ceballos conservada en *Libro de polifonía n° 8* del palacio ducal de Vila Viçosa [P-VV 8]<sup>258</sup>. La lista de himnos de Ceballos que ha sido posible identificar en la Librería de Música hispalense se cierra con el verso *Sacris solemnis*, atribuido a este compositor en el libro de ministriles

Brepols, 1996), 367, 370; Messa Poulet, Carlos, "La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento" (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1997), 558; Christoforidis y Ruiz Jiménez, "Manuscrito 975 ": 210.

<sup>255</sup> En los libros de polifonía n° 23 y n° 34 del inventario de 1721 hay himnos de Rodrigo de Ceballos. Para las fuentes de los magnificats, véase: Snow, Robert J., *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources* (Detroit: Information Coordinators, 1980), 30.

<sup>256</sup> Ruiz Jiménez, "*Infunde amorem cordibus*": 627.

<sup>257</sup> Dado el lamentable estado en que se encuentran estas obras, remitimos a la numeración que permite más fácilmente su localización. El fol. 66 sólo cuenta con esta numeración, situada en la parte superior derecha. El fol. 67 tiene también la numeración romana cxx, colocada en la parte central derecha.

<sup>258</sup> Snow, *The Extant Music*, 67.

recogido en el inventario de 1721 (ítem nº 34)<sup>259</sup>. Estamos frente a tres nuevos himnos a añadir al catálogo de Rodrigo de Ceballos. Este hallazgo permite confirmar que este compositor, al igual que Guerrero y sus contemporáneos, se vio obligado a adaptar su ciclo himnódico pretridentino a la reforma del breviario efectuada por Pío V, labor que realizaría desde su magisterio en la Capilla Real de Granada<sup>260</sup>.

Es bastante probable que el resto de las obras conservadas de Rodrigo de Ceballos, en las fuentes de la catedral de Sevilla, daten de la década de 1550. Esto no presenta dudas para las obras incorporadas en el *Libro de polifonía nº 1* [E-Sc 1]: la *Salve regina*, los motetes marianos *Hortus conclusus*, *Ego quasi vitis* y *Exaltata es* y un verso *Deo dicamus gratias*. Su motete *Hortus conclusus* se volvería a copiar, en 1587, en la colección de libretes *Cantiones sacrae Beatae Mariae*.

Otros cuatro motetes de Ceballos, pertenecientes al ciclo de Cuaresma, han sido ligados también a fuentes de origen sevillano: *Posuerunt super caput*, *Inter vestibulum et altare*, *Ductus est Jesus* y *Erat Jesus ejiciens*. Se ha dado por supuesto que el compilador de estas obras en el código vallisoletano de la parroquia de Santiago [E-Vp s.s.], Diego Sánchez, es la misma persona que tuvo a los seis hispalenses bajo su cuidado entre 1596 y 1598, antes de trasladarse a Valladolid, donde, en 1616, finalizaría la primera y más importante sección de este manuscrito (fols. 1<sup>v</sup>-94<sup>r</sup>)<sup>261</sup>.

La proximidad de Ceballos a la catedral de Sevilla durante los primeros años de su trayectoria profesional, así como la adecuación de sus composiciones a la liturgia hispalense, me ha llevado a incluirlo en el inciso temporal que le correspondía dentro de la producción musical de Guerrero.

En 1558-9, los 4.114 maravedís pagados a Guerrero, a cuenta de un libro “de misas breves para las procesiones que van fuera de la Iglesia”, confirman que se trataba de un ejemplar en papel. Creo que puede establecerse una identidad entre ese volumen y el *Libro de polifonía nº 12* recogido por el inventario de 1588: “libro de misas y

<sup>259</sup> Hay ciertas dudas con esta identificación, ya que, por error del escribano, se rasparon las atribuciones y se copiaron de nuevo. Su nombre se lee perfectamente. No se tienen noticias de ninguna otra versión de este himno compuesta por Ceballos.

<sup>260</sup> Snow, *The Extant Music*, 28-30; Ruiz Jiménez, Juan, "Difusión del repertorio de los maestros de capilla de Granada en el siglo XVI", *Revista de Musicología*, 20 (1997): 175-176.

<sup>261</sup> Snow, *The Extant Music*, 24-25; Aizpurúa Zalacaín, Pedro, "El Código musical de la Parroquia de Santiago de Valladolid", *Revista de Musicología*, 4 (1981): 53; Borgerding, "The Motet", 29-30.



otras cosas para cuando va la procesión fuera de la Iglesia, encuadernado en papelón y becerro colorado, doradas las hojas”. Es bastante probable que las obras que contenía, o al menos parte de ellas, fueran de su propia autoría, lo cual estaría en consonancia con el contenido de uno de los libros que envía a Jaén, ese mismo año.

Diferentes fuentes manuscritas, además de los impresos citados, ponen de manifiesto que Guerrero, a finales de la década de 1550, ya había compuesto un importante número de motetes, misas y, en general, de obras destinadas al oficio de Vísperas: salmos, himnos y magnífats<sup>262</sup>. ¿Publicó Guerrero, en 1559, en Roma, el *Psalmorum quatuor vocum liber primus. Accedit missa defunctorum?* Este impreso, cuya existencia ha sido puesta en duda, ya que no se conoce ningún ejemplar, tiene a su favor el testimonio derivado de las obras manuscritas preservadas y de las referencias documentales que permiten dejar abierta una puerta a la posibilidad de que no estemos frente a ejemplar espurio<sup>263</sup>. Precisamente, en 1560, el clérigo Antonio Pinedo recibirá del cabildo la suma de 7.786 maravedís por escribir: “un libro de salmos que compuso el Maestro Guerrero”. Podríamos estar frente a una copia manuscrita de los salmos contenidos en ese impreso.

El siguiente volumen documentado, que ingresó en la Librería de Música de la Catedral de Sevilla, es un libro entregado por Guerrero al cabildo, en 1560, ya confeccionado y por el que percibió 37.500 maravedís. Del precio, puede derivarse que el soporte era pergamino y de formato mediano. Es muy probable que este ejemplar sea el *Libro de polifonía n° 21* del inventario de 1588: “libro de pergamino, de magníficas del maestro Francisco Guerrero”. Sabemos, por el inventario de 1721 (ítem n° 27), que este libro, de 101 folios, contenía la serie de dieciséis magnífats, a cuatro voces, versos pares e impares, en los ocho tonos. De ser mi hipótesis cierta, se trataría de un volumen gemelo al que Francisco Guerrero ofreció al cabildo de la catedral de Toledo, un año más tarde, en 1561, conservado en ella como *Libro de polifonía n° 4* y que contiene 100 folios. Resulta igualmente interesante traer a colación que Guerrero, al mismo tiempo, entregó al cabildo toledano un segundo libro, en papel, de 188 folios, que es posible que copiara, al menos en parte, el repertorio del impreso de 1559. Los dos libros de magnífats

---

<sup>262</sup> Snow, "Music by Francisco Guerrero": 153-202; Snow, "Liturgical reform", 466-472; Christoforidis y Ruiz Jiménez, "Manuscrito 975 ": 215-227; Noone, *Códice 25*, 29-32.

<sup>263</sup> Snow, "Music by Francisco Guerrero": 157-158. Los salmos inéditos de Guerrero transmitidos en fuentes manuscritas, para los que no se ha podido encontrar ninguna concordancia, podrían ser también un buen indicio de la existencia de ese impreso.

pudieron ser obra del mismo amanuense. En el fol. 75 del volumen toledano se encuentra el nombre de su copista: “F. Andreas Cabrera, ordinis minorum scribebat in civitate hispalensi anno 1561”<sup>264</sup>. No será esta la última vez que veamos ejemplares semejantes ofrecidos por Guerrero a los cabildos de las catedrales sevillana y toledana. Tres años después, en 1563, esta serie de magnificats sería publicada, en Lovaina, como *Canticum Beatae Mariae quod magnificat nuncupatur*.

El repertorio de Vísperas más temprano compuesto por Guerrero hay que rastrearlo, principalmente, en Toledo y en las fuentes americanas, especialmente en aquellas conservadas en distintas catedrales de la archidiócesis de Méjico (Guatemala, Puebla y Méjico). La archidiócesis mejicana tomará como modelo organizativo y litúrgico la catedral de Sevilla<sup>265</sup>. En los inicios de su andadura, durante la primera de las reuniones capitulares de la que tenemos noticia, en marzo de 1539, el cabildo de la catedral de Méjico acuerda solicitar, a uno de los veinteneros de la catedral hispalense, que les enviara las “entonaciones de los himnos”. Diversos salmos, un ciclo himnódico pretridentino y una serie de magnificats de Guerrero debieron ser la columna vertebral de la celebración de las Vísperas en estos territorios antes y después de la reforma tridentina. En 1585, año de la adopción de los libros reformados por Pío V, en la archidiócesis mejicana, el cabildo de su catedral dará cuenta del recibo de una copia del *Liber vesperarum* (1584) de Guerrero, al cual enviará la gratificación correspondiente. En 1601, diecisiete ejemplares de este impreso fueron enviados a América, lo cual nos da una idea de la magnitud del impacto de este repertorio que perduró hasta bien entrado el siglo XIX en alguna de sus catedrales<sup>266</sup>.

<sup>264</sup> Llorens Cisteró, *Francisco Guerrero*, vol. III, 60; Reynaud, *La polyphonie tolédane*, 354-355.

<sup>265</sup> Montes Romero-Camacho, Isabel, "La liturgia hispalense y su influjo en América", en *II Jornadas de Andalucía y América* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1984), 1-4.

<sup>266</sup> Stevenson, Robert, "Mexico City Cathedral: The Founding Century", *Inter-American Music Review*, 1 (1979): 136, 169; Marín López, Javier, "“Por ser como es tan excelente música”: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México", en *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, eds. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (Logroño: Universidad de la Rioja, 2004), 216-218. En su última fase de ejecución, la tesis doctoral de Javier Marín López “Música y Músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus fuentes polifónicas (XVI-XVIII)” va a proporcionarnos una visión precisa de los paralelismos y diferencias entre las estructuras organizativas y litúrgicas de las diócesis sevillana y mejicana, así como un amplio estudio de la huella del repertorio hispalense en las catedrales de su archidiócesis.

En 1563, Guerrero sigue con su actividad compositiva y hace copiar, a Antonio Pinedo, “5 cuadernos de Glorias”, en papel<sup>267</sup>. Se trata de una serie de la doxología menor *Gloria Patri* en los diferentes tonos salmódicos. La confección de estos libros abiertos será una práctica bastante frecuente que permitirá ir adicionando obras, habitualmente del mismo género, a determinados libros o colecciones de libretes de polifonía de la catedral, lo cual se traduce en las distintas grafías que encontramos en muchos de ellos. Este volumen será el *Libro de polifonía n° 16* del inventario de 1588 y muchas de sus composiciones pervivirán en otro ejemplar copiado en pergamino con posterioridad a 1618: el *Libro de polifonía n° 26* del inventario de 1721.

Ese mismo año de 1563, Antonio Pinedo recibe otro pago por la escritura de unos cuadernos de música destinados a la festividad de la Pascua<sup>268</sup>. Podemos establecer una relación entre esta copia manuscrita y el “cuaderno de la prosa de la Resurrección” inventariado en 1588. Sabemos que Francisco Guerrero compuso una versión polifónica de la prosa de la Resurrección *Victimae paschali laudes* que se ha conservado, únicamente, en el *Libro de polifonía n° 1* de la catedral de Guatemala [GCA-Gc 1], la cual podríamos datar en torno a esta fecha<sup>269</sup>.

Un año después, en 1564, Guerrero presentará al cabildo un libro “de misas”, en pergamino, por el que recibió 56.250 maravedís<sup>270</sup>. Pienso que existe una concordancia entre esa referencia y *Libro de polifonía n° 1* del inventario de 1721. Según la descripción proporcionada por este inventario, ese ejemplar incluía cinco misas, a cinco voces, cuatro de las cuales serían publicadas en París, sólo dos años después, en 1566; la quinta era la *Missa Della batalla escoutez* que no vería la luz hasta el impreso de 1582. Creo, como ya he apuntado en el capítulo primero, que, originalmente, este manuscrito no contenía la quinta misa, la cual fue adicionada con posterioridad, una vez que fuera copiada por Diego Dorta, en 1576 (*supra*, pág. 67-68).

En 1569, Guerrero recibiría del cabildo 2.244 maravedís por dos libros de música de “misas y magnificats”<sup>271</sup>. La exigua cantidad hace pensar en impresos y que estos fueran los de 1563 y 1566. Esta idea es compatible con la compra, en 1572, como ya he señalado, de un segundo

---

<sup>267</sup> En 1587, Estacio de la Serna copió otros dos “Glorias” en este libro. Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 333, 338, 346.

<sup>268</sup> *Ibid.*, 333-334.

<sup>269</sup> Snow, “Music by Francisco Guerrero”: 168.

<sup>270</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 334.

<sup>271</sup> *Ibid.*

ejemplar de misas de Guerrero para ser utilizado por los ministriles<sup>272</sup>. El inventario de 1588 sólo recoge el impreso de 1566 (ítem nº 10), es posible que el de magníficats hubiese sido entregado a los ministriles, ya que la capilla de música contaba con la copia en pergamino.

Cronológicamente en la historia de los libros de polifonía manuscritos de la Librería de Música de la catedral, nos encontramos con el volumen que el cabildo encargará al copista Diego Dorta, entre 1573-1576, el cual contenía, casi de forma exclusiva, el repertorio de *Vísperas* compuesto por Francisco Guerrero. Este ejemplar es el *Libro de polifonía nº 2* [E-Sc 2], tratado ampliamente en el primer capítulo y al que nos hemos referido al hablar sobre los himnos de Ceballos. En el apéndice nº 3, doy a conocer un primer estudio codicológico de este manuscrito y el cotejo de su contenido con el que todavía conservaba en 1721. Además, presento un análisis comparativo de las versiones de los salmos e himnos que se han conservado en este libro con las publicadas en el *Liber vespertinum*. De todo ello, se desprenden interesantes conclusiones que iremos desgranando a continuación, de las cuales cabe destacar la identificación de nuevas composiciones del maestro Guerrero que contribuyen a aumentar su ya notable producción musical.

La salmodia ocupaba la primera parte de este volumen de *Vísperas* y es la sección más gravemente mutilada. La doxología *Gloria Patri* correspondiente al salmo *Dixit Dominus* es, claramente, una versión previa a la que sería publicada en el impreso de 1584. Entre los salmos copiados en E-Sc 2, encontramos un *Laudate Dominum omnes gentes* (fols. xxiii<sup>v</sup>-xxiv<sup>r</sup>), a cuatro voces. De esta obra, sólo nos ha llegado el versículo *Quoniam confirmata* y la doxología *Sicut erat*, para los que no he podido encontrar ninguna concordancia. En este libro se escribió también la versión pretridentina del salmo *Lauda Hierusalem*, igualmente a cuatro voces, que se encuentra fragmentario en distintas fuentes y del cual únicamente he podido rescatar algunos fragmentos de la doxología (*supra*, pág. 46).

Con la indicación “In festo Purificationis ad benedictionem cerei”, E-Sc 2 conserva dos versiones de la antífona *Lumen ad revelationem gentium*, atribuidas a Guerrero en el inventario de 1721, una a cuatro voces y otra a cinco, las cuales actúan de elemento divisor entre la salmodia y el ciclo himnódico. Esta antífona se interpretaba en

---

<sup>272</sup> Este hecho no será excepcional, el inventario de 1721 nos indica que la catedral poseía dos ejemplares del impreso de misas de Rogier (1598) y otros dos volúmenes de las misas de Duarte Lobo publicadas en 1621, uno de ellos en posesión de los ministriles y el otro en el coro.

alternancia con los versículos del cántico de Simeón *Nunc dimittis* (fols. xxiv<sup>v</sup>-xxviii<sup>r</sup>) que adquieren, en este ritual, una especial significación. La festividad de la Purificación de la Virgen María, conocida como la Candelaria, se celebraba el 2 de febrero y contaba con la concurrencia de los grandes títulos nobiliarios de la ciudad, a los que el cabildo repartía los cirios para participar en esta ceremonia. Tampoco me ha sido posible encontrar concordancias para estas obras que deben adicionarse al catálogo de Guerrero<sup>273</sup>.

El ciclo himnódico presenta un especial interés, tanto por el hecho de aportar nuevas piezas de Guerrero, Ceballos y Navarro, que no habían sido previamente identificadas, como por los aspectos relacionados con la composición y ubicación de estos himnos en la liturgia hispalense.

En un recorrido por la tabla nº 22 (apéndice nº 3, pág. 400-402), se puede apreciar que algunas de las estrofas de los himnos pertenecen a versiones previas, más o menos próximas, a las publicadas en el *Liber vesperarum*, las cuales servirían para estudiar aspectos del proceso compositivo de Guerrero. Himnos como el *Pange lingua* y el *Ave maris stella*, correspondientes a las festividades más importantes de la liturgia hispalense, no presentan ninguna variación con la versión impresa, posiblemente debido a la estabilidad que estos debían tener, reforzada por el variado número de ocasiones en que se interpretaban, como veremos en el capítulo cuatro.

Uno de los himnos del ciclo cayó en desuso una vez que se adoptó el *Breviario* de Pío V, ya que fue desplazado de la hora de Vísperas, donde era interpretado en el rito hispalense, a la de Laudes, a la que pertenecía en la liturgia romana. Me refiero, concretamente, al *Beata nobis gaudia* (fols. lxxiii<sup>v</sup>-lxxvi<sup>r</sup>) de Guerrero del cual, en E-Sc 2, se copiaron las estrofas dos, cuatro y seis, todas ellas musicalmente distintas, las cuales, al haber perdido su funcionalidad, no fueron incluidas en el *Liber vesperarum*<sup>274</sup>.

La mayor parte de los himnos del ciclo han sufrido numerosos cambios textuales para adaptarlos a las sucesivas reformas; por el contrario, los cantos llanos usados en la tradición sevillana mantuvieron una gran estabilidad. Inédita es también la versión compuesta por Guerrero del himno *Urbs beata Jerusalem* que

<sup>273</sup> En el fol xxix<sup>v</sup>-xxx<sup>r</sup>, muy manipulado con posterioridad a la fecha de copia, se encuentra el verso *Sed nos qui vivimos* (correspondiente al salmo *In exitu Israel*), cuya autoría de Guerrero habría que dejar en suspenso.

<sup>274</sup> Ruiz Jiménez, "Infunde amorem cordibus": 622, 626.

encontramos en E-Sc 2 (fols. cvii<sup>v</sup>-cix<sup>r</sup>). Actualmente, se conservan las estrofas dos y cuatro, con distinta música, acomodadas textualmente al himno reformado de Urbano VIII *Coelestis urbs Jerusalem*, destinado, igualmente: “In festo Dedicationis Ecclesiae”. Este himno utiliza como *cantus firmus* la melodía S 158, con la que secularmente se cantaba en la liturgia hispalense<sup>275</sup>. La versión impresa en el *Liber vesperarum* no integra esta melodía, una prueba más de los fines comerciales perseguidos por Guerrero con esta publicación, en la cual sacrificó la posibilidad de interpretación de alguno de los himnos en la diócesis sevillana, a la búsqueda de su más extensa difusión<sup>276</sup>.

Varios himnos, por distintos motivos, se encuentran presentes en E-Sc 2 con más de una versión. En el caso del himno *Vexilla regis*, se incluyen dos, con indicaciones litúrgicas distintas y basadas en dos *cantus firmus* diferentes. La primera, construida sobre la melodía S 133, ocupa el lugar que le corresponde dentro del temporal (fols. xlii<sup>v</sup>-xlviii<sup>r</sup>) y está prescrita para la “dominica in Passione”. Es una versión que incluye las tres estrofas que Guerrero publicará en el *Liber vesperarum* (fols. 34v-37r). La segunda versión se encuentra al final del manuscrito, después de los himnos del común de los santos. En el inventario de 1721, está atribuida a Guerrero y tiene la indicación: “Inventione Sanctissime Crucis” (3 de mayo). Guerrero utilizará la melodía S 17, recogida en el himnario hispalense para esa festividad la cual, en la diócesis de Sevilla, era de primera dignidad<sup>277</sup>. De las tres estrofas, la seis es inédita, mientras que la dos y la cuatro fueron publicadas en el *Liber vesperarum* (fols. 69v-71r) como contrafacta en el himno *Triste erant apostoli*, para el común de los apóstoles en tiempo Pascual.

En E-Sc 2, también se incluyen dos versiones para cada uno de los himnos del común de los santos: *Exsultet caelum, Deus tuorum militum* e *Iste confessor*. Todas fueron compuestas por Guerrero, posiblemente en aras de una mayor variedad musical para unos himnos que se interpretaban en repetidas ocasiones a lo largo del año.

Las dos versiones del himno *Exsultet caelum*, transmitidas por E-Sc 2, están basadas en la melodía 752<sub>S2</sub> que era la habitual en la

<sup>275</sup> Las siglas de identificación de las melodías son las utilizadas por Carmen Julia Gutiérrez para *MMMA X, Hymnen II* (en prensa), a la que agradecemos el habernos facilitado su consulta. *Regla Vieja de la catedral de Sevilla*, fol. 216v. A.C.S., sección III, libro 1. El resto de las melodías citadas puede seguirse en: *Ibid.*: 623

<sup>276</sup> La versión de Guerrero publicada en el *Liber vesperarum* utiliza la melodía S 150. Es la misma melodía prescrita en la diócesis de Toledo y fue empleada por Cristóbal de Morales para la composición de este himno. Noone, *Códice 25*, 65-66.

<sup>277</sup> *Regla Vieja de la catedral de Sevilla*, fol. 221v.

diócesis de Sevilla. La primera de ellas será la que Guerrero seleccionará para su publicación en el *Liber vesperarum* (fols. 66v-69r) y la que pervivirá en el repertorio vivo de la catedral de Sevilla. El texto, al igual hemos visto con otros himnos, está adaptado a la reforma de Urbano VIII, por lo que se ha transformado en *Exsultet orbiis gaudiis*. La segunda versión está muy mutilada, es inédita y conserva el texto del himno original.

En el caso del himno *Deus tuorum militum* (fols. cxxix<sup>v</sup>-cxxxix<sup>r</sup>), el inventario de 1721 lista ambas versiones con la indicación litúrgica “Commune unius martyris”, distinguiéndolas con el simple calificativo de “alios” asignado a la segunda de ellas.

La primera versión de este himno conserva las estrofas dos y cuatro, musicalmente distintas. Será publicada en el *Liber vesperarum* (fols. 56v-58r) como contrafacta en el himno *Quicumque Christum quaeritis*, para la festividad de la Transfiguración (6 de agosto). La segunda versión (fols. cxxxi<sup>v</sup>-cxxxiii<sup>r</sup>), también cortada, coincide con la que publicará en el *Liber vesperarum* (1584). Una vez más, en la primera versión, cantada en la catedral hispalense, Guerrero se valdrá de la melodía tradicional sevillana 752<sub>S2</sub>, mientras que en la versión impresa empleará la S 8 (transportada a final sol), característica de otras diócesis españolas.

La primera de las dos versiones del himno *Iste confessor*, de forma explícita, según el inventario de 1721, se interpretaba en las Vísperas de las festividades de aquellos santos a los que la jerarquía eclesiástica había concedido la dignidad de doctor de la iglesia; por el contrario, la segunda se cantaría en las festividades de aquellos que no la tenían. En efecto, la primera versión del himno *Iste confessor* (fols. cxxxv<sup>v</sup>-cxxxvii<sup>r</sup>), para “Commune Confesor Doctor”, coincide con la publicada en el *Liber vesperarum* y está basada en la melodía S 80 que, en la *Regla Vieja de la catedral de Sevilla*, igualmente, tiene la indicación “Si fuerit Doctor”<sup>278</sup>. La segunda versión de Guerrero, de “Commune Confesor non doctor” (fols. cxxxvii<sup>v</sup>-cxxxix<sup>r</sup>), es inédita y con las estrofas dos y cuatro, musicalmente distintas, se fundamenta en la melodía S 23<sub>2</sub>, la cual es prescrita por el himnario hispalense para las festividades de primera, segunda y tercera dignidad<sup>279</sup>. Como acabamos de comprobar, la producción musical para la hora de Vísperas de

<sup>278</sup> Una reproducción fotográfica de la versión monódica de este himno puede verse en: Ruiz Jiménez, “*Infunde amorem cordibus*”: 631.

<sup>279</sup> *Regla Vieja de la catedral de Sevilla*, fols. 253v-254r.

Guerrero se ve significativamente incrementada con estas composiciones que, hasta el momento, habían sido consideradas anónimas.

Simultáneamente a este libro de Vísperas, Diego Dorta escribe, en pergamino, un libro de motetes. Este volumen era, como otros a los que hemos hecho alusión, un libro abierto que constaba de 75 hojas escritas y 22 únicamente pautadas. Como había ocurrido con el libro de Vísperas, Francisco Guerrero supervisó y fue el intermediario del cabildo en la confección de este volumen, cuyo costo final ascendió a 39.576 maravedís<sup>280</sup>. En esas hojas pautadas, se añadieron nuevas composiciones, entre ellas la serie completa de lamentaciones, para conformar así el *Libro de polifonía n.º 24* del inventario de 1588, que aparece descrito como: “libro de motetes de Cuaresma y Adviento y Lamentaciones, en pergamino, encuadernado en tabla y cuero blanco”. Es bastante probable que el cabildo encargara la realización de una copia, en pergamino, de algunos de los motetes que Guerrero había publicado en la edición de 1570, para intentar garantizar su perdurabilidad, ya que la Librería de Música sólo poseía la copia impresa, en libretes manuales. Este hecho parece confirmarse por la descripción que de este volumen se hace en el inventario de 1644: “libro de motetes y lamentaciones del maestro Guerrero, mediano, en pergamino”. La colección de motetes de Guerrero de 1570 refleja el influjo de los aires contrarreformista, organizando las composiciones según el calendario litúrgico y adaptando algunos de sus motetes, que ya habían aparecido en el impreso de 1555, a las nuevas directrices compositivas emanadas del concilio de Trento<sup>281</sup>.

A tenor de la información proporcionada por ese volumen, cabe suponer que Guerrero, a lo largo de su prolongada estancia al servicio de la catedral, compuso un ciclo íntegro de lamentaciones. Estas pudieron sustituir a las que Peñalosa había escrito, las cuales, probablemente, debieron sonar entre los muros de la catedral hispalense. Sólo tres versos

---

<sup>280</sup> “Cuenta con Diego Dorta que va de folio 31, de libros que hace de motetes y otras cosas de Cuaresma y otras cosas. Lo que está cometido al señor maestro Francisco Guerrero”. “En 2 de marzo de 1575 años se fenesció esta cuenta con el señor maestro Francisco Guerrero y tuvo el libro de motetes lxxv hojas de pergamino a xii reales y xxii hojas de pautado a iiii reales y con todos los demás recaudos de la encuadernación y hechura montó 1.164 reales”. A.C.S., sección VI, libro 06381, fol. 31r, 44r.

<sup>281</sup> El modelo para esta y otras colecciones de características similares será el primer libro de motetes de Palestrina, *Motecta festorum totius anni*, publicada, por primera vez, en 1563, el cual, como veremos al tratar sobre la recepción de la obra de este compositor, puede documentarse en los círculos musicales sevillanos. Borgerding, "The Motet", 25-27.

de una de las lamentaciones de Guerrero han sobrevivido y lo han hecho en una fuente americana: la *Lamentación* del Jueves Santo que nos ha sido transmitida por el *Libro de polifonía n° 4* de la catedral de Guatemala [GCA-Gc 4].

Esa lamentación, junto al ciclo himnódico pretridentino, conservado en GCA-Gc 2, y la secuencia *Victimae paschali laudes*, en GCA-Gc 1, son sólo un ejemplo del abundante repertorio hispalense preservado en la catedral guatemalteca y otra prueba evidente del seguimiento de la liturgia y el calendario de Sevilla en la diócesis de Guatemala, sufragánea de la de Méjico. Robert Snow sugirió que, a finales de la década de 1550, probablemente en 1558, la catedral de Guatemala debió recibir un cargamento de libros de polifonía enviados desde la catedral de Sevilla, posiblemente seleccionados por Guerrero. Esto explicaría la existencia y datación de las obras conservadas en algunos de sus libros de polifonía más importantes, sobre todo aquellas acordes con la liturgia hispalense pretridentina. Consideramos esta una hipótesis factible, pero también que parte de este repertorio llegara más tarde, de la mano de alguno de los españoles que desempeñaron el magisterio de capilla en algunas de las principales catedrales mejicanas, tales como Hernando Franco, Juan de Ocampo o Pedro Bermúdez, e incluso del portugués Gaspar Fernández, entre otros<sup>282</sup>.

No he logrado identificar el *Libro de misas y motetes* que, en 1574, copió el clérigo Blas Sánchez, en papel. El costo total de 4.500 maravedís nos da idea de que se trataba de un volumen que no debía tener grandes dimensiones<sup>283</sup>. En principio, cabría suponer que contenía obras de Guerrero, pero nada más se puede aventurar sobre él.

En 1576, Diego Dorta realizará la copia de: “ciertas hojas de canto de órgano para la misa de réquiem”<sup>284</sup>. Debía tratarse de la adaptación efectuada por Guerrero de la misa publicada en 1566, la cual,

---

<sup>282</sup> Snow, Robert J., *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, ed. Bonnie J. Blackburn, *Monuments of Renaissance Music*, 9 (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1996), 5, 9-10. Juan de Ocampo había sido ayudante del racionero organista Francisco Peraza I en la catedral de Sevilla, durante el magisterio de capilla de Guerrero. Posteriormente, disfrutará de una prebenda y ejercerá como organista en la catedral de Puebla (Méjico), desde ca. 1598 hasta, al menos, 1618. Gembero Ustárroz, María, "Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla", *Revista de Musicología*, 24 (2001): 31.

<sup>283</sup> “En 28 de mayo de 1574, se libraron a Blas Sánchez, clérigo, doce ducados porque escribió y puntó un libro, en papel, de misas y motetes para servicio de esta Santa Iglesia, con toda la costa que tuvo”. A.C.S., sección VI, libro 06381, fol. 31r.

<sup>284</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 310.

como consecuencia de la reforma tridentina, se vio obligado también a reformar. Esta misa se publicaría en el impreso de 1582. No aparece detallada en el inventario de 1588, lo que me lleva a pensar que, probablemente, se adicionaron las nuevas secciones a la copia de la versión de 1566 que ya existía en uno de los volúmenes de la Librería de Música. El inventario de 1721 parece confirmar esta hipótesis. En el *Libro de polifonía n° 5*, que pudo ser uno de los libros copiados por Ceballos, en 1553, se encontraba la “Misa pro defunctis” de Francisco Guerrero, a la cual Muñoz de Montserrat hace la siguiente precisión: “es la que se canta en todas las honras”. La fecha de 1721, evidentemente, indica que debía haberse transformado para adecuarse al “nuevo rezado romano”.

Justo antes de marcharse a Roma para la publicación del *Liber vesperarum* y del *Missarum liber secundus*, Guerrero entregará a Diego Dorta los materiales para la copia del *Pasionario* [E-Sc 3] que contendría las cuatro pasiones, destinadas a la renovación del repertorio de la Semana Santa. Resulta difícil saber si la dilación de ese viaje tuvo que ver con el control y supervisión de esa obra, pero lo que sí está documentado es que no se marchará hasta abril de 1581, cuando este volumen ya se había terminado<sup>285</sup>. Se han conservado cinco pasiones de Guerrero, las cuatro recogidas en este manuscrito, más una quinta, de San Juan, a cinco voces, que se conserva en el *Libro de polifonía n° 3* de la catedral de Segovia [E-SE 1], junto a la pasión según San Mateo, del mismo compositor. Dos pasiones, las dedicadas a los días más importantes de este ciclo, fueron también impresas en el libro *Passio secundum Matthaeum et Joannem more hispano* (Roma: Alessandro Gardano, 1585). Este libro fue confeccionado el mismo año y por el mismo impresor que el *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Victoria<sup>286</sup>. Resulta sorprendente que la *Pasión según san Juan* que llegó al impreso no coincida con la recogida en el *Pasionario* copiado en Sevilla. Es posible que Guerrero compusiese esta segunda *Pasión según*

<sup>285</sup> Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*, 186.

<sup>286</sup> El único ejemplar que se ha conservado del impreso de Guerrero se encuentra, junto al de Victoria, en la Biblioteca de la Santa Casa de Loreto (Italia). Sobre las fuentes musicales de las pasiones de Guerrero, véase: Llorens Cisteró, José María, *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Volumen XI. Salmos de vísperas, Pasionarios, Monumentos de la Música Española*, 62 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 2001), 65-68. Este impreso aparece en la catedral de Jaén, en un inventario de 1657, “pegado” a la publicación de Tomás Luis de Victoria *Hymni totius anni* (Roma, 1581). Jiménez Cavallé, “Los inventarios de música”: 74.

*San Juan* en Roma, o poco después de su regreso a Sevilla, y que la confiase, junto a la de *San Mateo*, a su amigo Victoria para que gestionase su publicación<sup>287</sup>.

El maestro ofrecerá a la catedral, en 1584, un libro por el que recibirá la cantidad de 150 ducados (56.250 maravedís), 50 por parte de la Fábrica y 100 por parte del cabildo<sup>288</sup>. Esta elevada cantidad sugiere que se trata de un manuscrito en pergamino que resulta difícil de localizar. Es posible que Guerrero intentara mejorar su precaria situación económica con la venta de algún ejemplar de su biblioteca particular, que no forzosamente tenía porque contener obras de su propia autoría. El inventario de 1588 ya no nos deja demasiadas opciones, si esta hipótesis es cierta, podría tratarse del libro de *Magnificats* de Morales, con el que Guerrero podría haberse hecho en Toledo y para el que no hemos localizado otras vías de transmisión en la documentación consultada. La otra posibilidad es que se tratara de la copia impresa, recién publicada, del *Liber vesperarum*, que había sido dedicada al cabildo hispalense, pero me parece una cantidad excesiva para este libro, incluso pensando en una correspondencia del cabildo a la dedicatoria de Guerrero, teniendo en cuenta que, ese mismo año, se habían pagado 50 ducados (18.750 maravedís) por la copia del impreso de George de la Hèle *Octo missae* (1578).

Otro de los copistas de valía que trabajará al servicio de la catedral será el clérigo Juan Pérez Calderón. En 1586, se ocupará de la escritura, en pergamino, de cinco motetes: “para los domingos de Adviento y Septuagésima”, en un libro de motetes “de Cuaresma”<sup>289</sup>. Se trata de una adición de once hojas al *Libro de polifonía n° 24* del inventario de 1588, que hemos citado anteriormente. Creo que Pérez Calderón copió los cinco motetes de Guerrero que verían la luz, pocos años después, en la edición veneciana de 1589 y que ya estaban compuestos en 1586: *Erunt signa in sole* (“dominica prima Adventus”), *Cum audisset Ioanne* (“dominica secunda Adventus”), *Beatus Ioannes locutus est* (“dominica tertia Adventus”), *Ego vox, clamatis in deserto* (“dominica quarta Adventus”) y *Simile est regnum coelorum*, a seis voces, (“dominica in Septuagesima”). Con estos motetes se cubría el ciclo de Adviento que junto al de Cuaresma constituyen las dos estaciones penitenciales de preparación a las principales festividades del

---

<sup>287</sup> En el inventario de 1588 (item n° 33), se recoge un cuaderno, en papel, que contenía la pasión según San Lucas, cuyo autor no resulta posible identificar.

<sup>288</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 335.

<sup>289</sup> *Ibid.*, 344.

calendario litúrgico, los cuales, como vemos, formaban en esta fuente manuscrita una unidad funcional.

En 1587, Guerrero solicita al cabildo que se escriban, en pergamino, una serie de motetes de los cuales presentaba una relación. El cabildo aceptará la propuesta y pedirá que, previamente, se concierte el precio de este trabajo con el encargado de escribirlos. Será, de nuevo, Juan Pérez Calderón el que copiará para la Librería musical de la catedral un conjunto de libros de motetes “de Nuestra Señora”, cuyo costo ascendió a 42.126 maravedís<sup>290</sup>. Se trata de la serie de ocho libretes manuales, en pergamino, con el título *Cantiones sacrae Beatae Mariae [Dei] Genitricis*, cuyo contenido conocemos gracias al inventario de 1721. Estamos frente a una colección con obras de distintos autores y que presenta un especial interés para el estudio de la cronología de los motetes de Francisco Guerrero. La selección fue realizada por el propio compositor, por lo que refleja su gusto y consideración hacia ciertas composiciones “clásicas” y contemporáneas, así como, posiblemente, en alguna obra concreta, el peso de la tradición de su interpretación en la sede hispalense. Esta colección pone de manifiesto la importancia capital que tanto las festividades marianas del calendario como los rituales de tipo devocional, dedicados a la Virgen, alcanzaron en la catedral de Sevilla. La ciudad, en la cual se celebraba la festividad de la Concepción de la Virgen María desde el siglo XIV, abanderará la postura inmaculista que alcanzará su culmen en los acontecimientos ocurridos en 1613, cuando al apoyo institucional se sume, con una contundencia inusitada, la religiosidad popular y en los que la vertiente musical desempeñó un papel fundamental<sup>291</sup>. La producción motética mariana de Francisco Guerrero refleja, de forma categórica, su posicionamiento al respecto, acorde con la orientación inmaculista predominante en Sevilla<sup>292</sup>.

En esta colección están presentes una serie de motetes que verían su primera aparición impresa al año siguiente, en la edición veneciana de *Mottecta* de 1589: *Regina coeli laetare* (a ocho voces), *Ego flos campi*,

---

<sup>290</sup> Fueron encuadrados, al año siguiente, por Cebrián Gómez, con un costo de 4.352 maravedís. Es muy probable que el pago de 4.125 maravedís que Guerrero percibe por “un libro de motetes” sea también por este concepto, pero no queda del todo claro. A.C. 26/2/1587. A.C.S., sección I, libro 36, fol. 95r; *Ibid.*, 336, 345, 378.

<sup>291</sup> Sánchez Herrero, José, “Sevilla Barroca”, en *Historia de la Iglesia de Sevilla*, ed. Carlos Ros (Sevilla: Castillejo, 1992), 490-492.

<sup>292</sup> Esta cuestión ha sido estudiada, en detalle, por Todd Michael Borgerding, en el capítulo IV de su tesis: “Symbolism in text and music: Spanish motets for the Immaculate Conception”. “The Motet”, 160-213.

*Duo seraphim, Beata Dei genitrix Maria*<sup>293</sup>. También incluye dos motetes que no serían impresos hasta la edición veneciana de *Motecta* de 1597: *O altitudo divitiarum* y *Laudate Dominum de caelis*<sup>294</sup>. Hay que destacar el hecho de que incorporaban una serie de motetes que nunca serían impresos y de los cuales encontramos uno de sus coros en el *Libro de polifonía n° 17* [E-Sc 17]: *In te Domine speravi* (a ocho voces), *Benedictio et claritas* (a ocho voces) y *O clemens o pia* (a trece voces). Por último, señalar que estos cuadernillos contenían otros dos motetes de Francisco Guerrero actualmente desaparecidos: *O gloriosa domina*, “con 2ª parte” (a ocho voces) y *Filiae Jerusalem* [*venite et videte*] (a ocho voces). Esta serie de libretes manuscritos permite elevar, de forma sensible, el número de obras para dos y tres coros que Guerrero había compuesto a mediados de la década de 1580.

También en 1587, se librarán a Guerrero 816 maravedís para la escritura y encuadernación de un “Libro de Completas”. La reducida cantidad percibida nos hace pensar que podría tratarse del: “Cuaderno de Completas, en papel, encuadernado en pergamino” que recoge el inventario de 1588 (ítem n° 31). Debía contener, al menos, los salmos propios de esta hora, *Cum invocarem* y *Qui habitat*, el himno *Te lucis* y el cántico de Simeón *Nunc dimittis*, compuestos, probablemente, por el propio Guerrero y necesarios para la celebración de las Completas solemnes de Cuaresma y de otras festividades de dotación particular.

En 1588, Guerrero presentó a la catedral unos libros que le fueron remunerados por el cabildo con 10.200 maravedís<sup>295</sup>. Por el momento, no he podido dilucidar a qué volúmenes puede corresponder este libramiento, pero lo más lógico sería, dada la cantidad, pensar en una de sus colecciones de libretes impresos.

Guerrero se ausentará de Sevilla, por segunda vez, para realizar la peregrinación a los lugares santos y, de paso, supervisar la publicación

---

<sup>293</sup> Dos de los motetes de esta edición se habían incorporado, en 1586, en otra serie de ocho libretes manuales, iniciada en 1560, a los que se le fueron añadiendo obras durante varios años. Me refiero a las composiciones *Regina coeli, laetare*, para “dominica Resurreccionis”, y *Per signum crucis*, “De cruce”. En el Libro adverticio de 1586, fol. 35v, se recoge un pago de 816 maravedís, librado a Francisco Guerrero: “por puntar 2 motetes, en 8 libros de canto de órgano de procesiones, nuevos que hizo, uno de la Cruz y el otro de la Resurrección”. Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 335.

<sup>294</sup> Es probable que estas dos composiciones, junto con algunos de los motetes colocados al final de estos libretes, se copiaran años más tarde, en 1593, por el mismo copista. Ese año, Juan Pérez Calderón recibe un pago: “por 28 hojas de motetes que puntó y escribió en ciertos libros para el servicio de la Iglesia, a 7 reales por hoja, con 18 reales que costaron unas manecillas para los libros y una vitela para escribirlos”. *Ibid.*, 345.

<sup>295</sup> *Ibid.*, 336.

de sus impresos venecianos de *Mottecta* (1589) y de *Canciones y villanescas espirituales* (1589). De ninguno de estos impresos tenemos noticias en el Archivo de la catedral.

En 1593, presentará un nuevo libro al cabildo, en pergamino, por el que recibirá 81.600 maravedís<sup>296</sup>. Este volumen se puede identificar con el *Libro de polifonía n° 2*, del inventario de 1721, que contenía seis misas, cinco de ellas del impreso de 1582; la sexta, *Inter vestibulum*, procedía del impreso de 1566, escrita aquí debido a que no había sido copiada en el libro ofrecido al cabildo en 1564. Coincide la entrega de este volumen con el envío que Guerrero hará, al cabildo toledano, de dos libros, en pergamino, con una selección de misas extraídas de sus dos impresos, conservados actualmente en la catedral de Toledo con los números 11 y 26<sup>297</sup>.

El último gran volumen que Guerrero proporcionará al cabildo hispalense será el “libro de las cinco misas breves”, en 1596, por el que obtendrá 112.500 maravedís, la suma más elevada que esta institución había pagado por un libro de polifonía hasta esa fecha<sup>298</sup>. Este volumen se conserva en el Archivo de música de la catedral como *Libro de polifonía n° 15* [E-Sc 15]. Contiene tres misas de Francisco Guerrero que no habían sido incorporadas en los anteriores volúmenes manuscritos de 1564 y 1593, más dos misas de Alonso Lobo. De esta manera, la catedral de Sevilla conseguía para su capilla de música una copia perdurable, en pergamino, de la totalidad de las misas que Guerrero había compuesto y publicado en los volúmenes de 1566 y 1582, más la misa *Saeculorum amen*, editada un año más tarde en el impreso veneciano de *Mottecta* (1597)<sup>299</sup>.

Hay una serie de obras sueltas que serán copiadas durante la segunda mitad del siglo XVI, la mayor parte de las cuales debieron ser adiciones a algunos de los libros que ya hemos citado o copias, en

---

<sup>296</sup> Ibid.

<sup>297</sup> El *Códice 26* de la catedral de Toledo fue copiado por Juan Pérez Calderón, el 29 de noviembre de 1591. Este amanuense trabajará para la catedral de Sevilla entre 1576-1593. Llorens Cisteró, *Francisco Guerrero*, vol. III, 60; Reynaud, *La polyphonie*, 355-356; Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 344-345.

<sup>298</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 337.

<sup>299</sup> La primera de las misas de *Beata Virgine*, con el tropo *Rex virginum*, la misa *pro defunctis* y el credo de la misa *Beata Mater* se encontraban en un cuarto volumen, también en pergamino: el *Libro de polifonía n° 5* del inventario de 1721. Para un completo estudio de las misas de Guerrero, véase: Merino, "The Masses of Francisco Guerrero".

papeles, para celebraciones concretas<sup>300</sup>: misas, motetes, salmos e himnos. Sorprenden, especialmente, los himnos a “8 voces”: uno de ellos, sin identificar, cuya copia fue pagada al propio Guerrero, en 1571, y un *Veni creator* que se escribió, en 1572, por Blas Sánchez, en la colección de ocho libretes de música que se había iniciado en 1560. No tenemos noticia de ningún himno a ocho voces que se haya conservado ni de Guerrero ni de ningún otro compositor español en fechas tan tempranas. Podría tratarse de copias de los himnos a cuatro voces con duplicación de las mismas para formar dos coros, como podemos documentar años después, aunque, en cualquier caso, seguiría siendo una práctica, igualmente, muy temprana. Blas Sánchez escribirá, en 1575, otros dos himnos, más un tercero correspondiente a la festividad de San Pedro. Este mismo copista, en 1577, añadirá un nuevo motete a la colección de 1560 y escribirá “2 misas de canto de órgano”, en papel de marca mayor. Las incorporaciones de motetes que realizó Juan de Morales, en la colección de libretes de 1560, fueron también significativas: dos motetes, en 1564, y veinte hojas, más otro motete, en 1565. El salmo, a seis voces, que se copió en “un libro grande” (1577), debía ser el *Lauda Hierusalem*, el cual, años después, publicaría en el *Liber vesperarum*<sup>301</sup>. Creo que esta referencia hace alusión a la obra que se añadió al *Libro de polifonía n° 2* [E-Sc 2] (*supra*, pág. 44).

Resta por hablar de la producción efímera, en lengua romance, que Francisco Guerrero debió componer a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. Si bien documentalmente se presenta muy abundante, no ha quedado ningún rastro de su presencia en el Archivo de música de la catedral de Sevilla. Francisco Guerrero, en el prólogo de su *Viaje a Jerusalem*, da cuenta de esta actividad:

“Y como tenemos los de aqueste oficio por muy principal obligación componer chanzonetas y villancicos, de loor del santísimo nacimiento de Jesucristo, nuestro salvador y Dios, de su santísima madre, la virgen

---

<sup>300</sup> Del relato del abad Alonso Sánchez Gordillo, parece deducirse que, en la procesión del traslado de los restos del arzobispo de Sevilla, Gonzalo de Mena, al monasterio de Santa María de la Cuevas, en 1594, se interpretaron composiciones de Guerrero expresamente compuestas para la ocasión: “En la procesión se cantaban psalmos y himnos de pontífices muy graves, ordenados por el maestro Guerrero...maestro de capilla de la Santa Iglesia, que quiso, en esta ocasión, hacer muestra de su ingenio”. Sánchez Gordillo, Alonso, *Memorial Sumario de los Arzobispos de Sevilla y otras obras*, ed. José Sánchez Herrero (Sevilla: Ayuntamiento, 2003), 360.

<sup>301</sup> Para las referencias documentales, véase: Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 334-336, 339-343.

María, nuestra señora, todas las veces que me ocupaba en componer las dichas chanzonetas y se nombraba Bethlém...”<sup>302</sup>

La primera noticia explícita de la escritura de este repertorio data de 1558, cuando el copista León reciba 340 maravedís: “por la puntación de música de las cosas para Navidad”. A partir de esta fecha, a cargo de escribanos que van cambiando y expresadas con mayor o menor detalle, encontramos, habitualmente, referencias a la copia de obras expresamente destinadas a los maitines del día de Navidad. La denominación de chanzonetas y villancicos se alterna, en ocasiones asociada a la de coloquios. Desde mediados de la década de 1560, es frecuente que se cite que son ocho los cuadernos que se escriben con estas composiciones, más raramente, cinco. Es, precisamente en 1565, cuando aparece la primera alusión a la música para la “Pascua de Reyes” y, desde 1569, los “villancicos” para la festividad de la Pascua de Resurrección y del Corpus Christi. El número de piezas se consigna muy pocas veces, señalándose, en 1579, que fueron tres las obras copiadas para la Resurrección y, en 1580, que fueron dos himnos y ocho villancicos para la procesión del Corpus<sup>303</sup>.

Una pequeña muestra de las chanzonetas y villancicos compuestos por Francisco Guerrero, de extraordinaria importancia, debido a su excepcionalidad, la constituyen las composiciones que nos han llegado a través del impreso veneciano *Canciones y villanesecas espirituales* (1589). En este impreso, el compositor realiza una selección de obras para la imprenta, donde incluye ejemplos de chanzonetas destinadas a las distintas festividades en las que estas tenían cabida en la catedral de Sevilla: ciclo de Navidad (Nochebuena y Reyes), Resurrección y Corpus Christi<sup>304</sup>. A partir del prólogo de Cristóbal Mosquera de Figueroa, deducimos que estas obras circulaban en copias manuscritas desde hacía mucho tiempo y, de hecho, algunas canciones profanas han llegado hasta nuestros días en diversas fuentes manuscritas e impresas que pueden datarse a partir de finales de la década de 1540<sup>305</sup>.

<sup>302</sup> González Barrionuevo, *Francisco Guerrero*, 751-752.

<sup>303</sup> Para las referencias documentales, véase, Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 334-346.

<sup>304</sup> Querol Gavaldá, Miguel y García, Vicente, *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Volumen I. Canciones y villanesecas espirituales, Monumentos de la Música Española*, 16 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1955).

<sup>305</sup> *Ibid.*, 15, 19-24; Ruiz Jiménez, Juan, *Cinco canciones para ministriles. Francisco Guerrero (1528-1599)* (Madrid: Alpuerto, 1999), 9-13.

Solo dos de sus villancicos se habían podido documentar, copiados por Isaac Bertout para la Capilla Real de Felipe II, en 1592, debido, probablemente, a que estas composiciones no solían listarse, de forma pormenorizada, en los inventarios del siglo XVI<sup>306</sup>. A esta circunstancia, habría que añadir la contención a su recepción, motivada por la tradicional obligación de renovar los villancicos, anualmente, por parte de sus respectivos maestros de capilla. Existen diversos trabajos sobre la circulación de los pliegos de villancicos en el siglo XVII, pero nada sabemos de su difusión en el siglo XVI<sup>307</sup>. Por este motivo, me parece destacable la noticia que he podido recoger de la catedral de Zamora. En un inventario de los “libros de canto de órgano”, realizado en la visita de 1582, entre los libros que había donado Bernardo García, se encontraba: un cuaderno “de villancicos de Navidad de Francisco Guerrero”. Es, hasta el presente, el segundo testimonio documental de la difusión manuscrita de estas composiciones, a la que hacía alusión Mosquera de Figueroa<sup>308</sup>.

Como analizaré en el capítulo cuatro, la producción musical de Guerrero se conformará como una parte esencial del paisaje sonoro de la catedral de Sevilla y constituye una huella intangible pero indeleble del patronazgo artístico de esta institución.

---

<sup>306</sup> Robledo Estaire, Luis y otros, *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II* (Madrid: Alpuerto, Fundación Caja Madrid, 2000), 403.

<sup>307</sup> Sobre la circulación de chanzonetas a finales del siglo XVI, traigo a colación el conocido memorial de autodefensa de Luis de Aranda (1619), maestro de capilla de la catedral de Granada (1592-1627), en el cual se refiere a este fenómeno, a partir de *ca.* 1590: "y de saber bien hacer las dichas chanzonetas estoy siempre carteadado y muy rogado por ellas de casi todas las iglesias de cien leguas en contorno, y de la Indias, donde viendo una chanzoneta mía la estiman... también hubo ocasión de que la Majestad del rey nuestro señor Filipe Sigundo, para su Capilla Real, me hizo digno de servirse de algunas obras mías; y todos los forasteros se precian de llevar un papel mío a sus tierras y iglesias, las cuales publican y han dicho infinitas veces que para tener cumplida fiesta les lleven una chanzoneta de Aranda". López Calo, José, *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols. (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963), vol. 1, 301.

<sup>308</sup> Archivo de la catedral de Zamora, Libro de visitas nº 1 (1582).

TABLA Nº 7: Cronología de la producción musical religiosa de Francisco Guerrero

Fecha	Libros	Contenido
1548	Libro de magníficas e himnos (Jaén)	Himnos / Magníficats
1549	Libro de coro 1549b [E-Tc 25]	Himno <i>Hostis Herodes impie</i> Himno <i>Celsi confessoris</i> Himno <i>Conditor alme siderum</i> Himno <i>Hymnum canamus gloriae</i> Himno <i>Ut queant laxis</i> Himno <i>O nata lux de lumine</i>
1550	Libro enviado al cabido de Jaén	
1551	Libro enviado al cabildo de Málaga	
1554	Libro presentado al cabildo de Sevilla	
1554	<i>Orphenica lyra</i> . Miguel de Fuenllana [1554 <sup>3</sup> ]	Salmos (cuatro/cinco voces) <i>Magnificats</i> (dos voces) <i>Pange lingua</i> (tres voces) <i>Pange lingua</i> (cuatro voces) <i>Sacris solemnis</i> (tres voces) <i>Pater Noster</i> [G 4866]
1555	Libro de polifonía nº 1 [E-Sc 1]	<i>Salve regina</i> [G 4866] + 2 <i>Salve regina</i> <i>Virgo prudentissima</i> <i>Tota pulchra</i> <i>Dulcissima Maria</i> [G 4866] <i>Regina coeli</i> [G 4866] <i>Ave Maria</i> [G 4866] <i>Deo dicamus gratias</i>
1555	<i>Sacrae cantiones</i> [G 4866]	Motetes
1558	Libro enviado a Jaén	Misas / Magníficats
1558	Libro enviado a Jaén	Salmos
1558-1559	Libro de misas breves para las procesiones	Misas
1559	<i>Psalmorum quatuor vocum liber primus. Accedit Missa defunctorum</i> (Roma)	Salmos Misa de réquiem
1560	Libro de salmos	Salmos
1560	Libro de magníficats	Magníficats
1561	Libro enviado a Toledo	Magníficats
1563	<i>Canticum Beatae Mariae quod magnificat nuncupatur</i> [G 4867]	Magníficats
1563	Libro de Glorias Patri	<i>Gloria Patri</i> (doxología menor)
1563	Cuadernos de música para la Pascua	<i>¿Victimae paschali laudes?</i>
1564	Libro de misas [E-Sc 24]	<i>Missa Sancta et immaculata</i> [G 4870] <i>Missa In te Domine speravi</i> [G 4870] <i>Missa Congratulamini mihi</i> [G 4870] <i>Missa Super flumina Babylonis</i> [G 4870]
1566	<i>Liber primus missarum</i> [G 4870]	
1570	<i>Motecta</i> [G 4871]	
1572	En ocho libretes de música (1560)	Himno <i>Veni creator spiritus</i>

1574	Libro de misas y motetes	Misas ¿de Guerrero? Motetes ¿de Guerrero?
1573- 1575	Libro de motetes de Cuaresma y Adviento	Motetes [G 4871]
1573- 1576	Libro de polifonía nº 2 [E-Sc 2]	Salmos <i>Lumen ad revelationem gentium</i> <i>Nunc dimittis</i> Ciclo himnódico completo
1575	¿?	Himnos (2) Himno <i>Aurea luce</i>
1576	¿Adición/modificación a la misa del libro 5 del inventario de 1721?	Misa de réquiem [G 4872]
1576	Adición a E-Sc 24	<i>Missa Della batalla escoutez</i> [G 4872]
1577	Adición a E-Sc 2	<i>Lauda Hierusalem</i> (seis voces) [G 4873]
1580	Libro de polifonía nº 3 [E-Sc 3]	Pasiones
1582	<i>Missarum liber secundus</i> [G 4872]	
1584	<i>Liber vesperarum</i> [G 4873]	
1585	<i>Passio D. N. Jesu Christi secundum Mattaheum et Joannem</i> [G 4874]	
1586	Adición al Libro de motetes (1573-5)	<i>Erunt signa in sole</i> [G 4875] <i>Cum audisset Ioanne</i> [G 4875] <i>Beatus Ioannes locutus est</i> [G 4875] <i>Ego vox, clamatis in deserto</i> [G 4875] <i>Simile est regnum</i> (seis voces) [G 4875]
1586	En ocho libretes de música (1560)	<i>Regina coeli laetere</i> [G 4875] <i>Per signum crucis</i> [G 4875]
1587	Libro de Completas	Salmos <i>Nunc dimittis</i>
1587- 1588	Libro de motetes de Nuestra Señora	<i>Regina coeli laetare</i> (8 voces) [G 4875] <i>Ego flos campi</i> [G 4875] <i>Duo seraphim</i> [G 4875] <i>Beata Dei genitrix Maria</i> [G 4875] <i>O altitudo divitiarum</i> * [G 4877] <i>Laudate Dominum de caelis</i> * [G 4877] <i>In te Domine speravi</i> * <i>Benedictio et claritas</i> * <i>O clemens o pia</i> <i>O gloriosa domina</i> (obra perdida) <i>Filiae Jerusalem</i> (obra perdida)
	[* Pudieron adicionarse en 1593]	
1589	<i>Motecta</i> [G 4875]	
1593	Libro de misas	<i>Missa Puer qui natus est</i> [G 4872] <i>Missa Iste sanctus</i> [G 4870] <i>Missa Inter vestibulum</i> [G 4872] <i>Missa Simile est regnum</i> [G 4872] <i>Missa de Beata Virgine</i> [G 4872] <i>Missa Ecce sacerdos magnus</i> [G 4872]
1595- 1596	Libro de las cinco misas breves [E-Sc 15]	<i>Missa Dormendo un giorno</i> [G 4870] <i>Missa Surge propera</i> [G 4872] <i>Missa Saeculorum amen</i> [G 4877]
1597	<i>Motecta</i> [G 4877]	

## EL OCASO DE UNA ERA: ALONSO LOBO DE BORJA

A la muerte de Guerrero, su sucesión en el magisterio de capilla presentó ciertos problemas, entre otras cosas, debido a la epidemia de peste que había acabado con la vida del compositor, hecho este que debió influir en la decisión de prolongar los edictos para cubrir esta plaza. Finalmente, el 22 de septiembre de 1600, el cabildo concederá el puesto a Ambrosio de Cotes, cuya estancia en la catedral será breve, al fallecer el 8 de septiembre de 1603. Cotes llegaba a Sevilla desde el magisterio de la catedral de Valencia y era conocido del cabildo, ya que desde su cargo de capellán real y maestro de capilla, en Granada, parece que había visitado la ciudad y dado muestra de su arte compositivo ante el arzobispo de la diócesis, el cardenal Rodrigo de Castro<sup>309</sup>. No queda vestigio alguno de la obra de este compositor en la catedral de Sevilla, lo cual no deja de resultar sorprendente, especialmente en relación a su abundante producción motética, fácilmente asimilable al repertorio sevillano.

Sólo unos meses tardaría el cabildo en cubrir la vacante dejada por Ambrosio de Cotes y esta vez con una persona muy afecta a esta institución, Alonso Lobo de Borja, que será recibido, el 9 de marzo de 1604, para hacer frente al magisterio de capilla. Se había formado musicalmente en la catedral hispalense, bajo la tutela de Francisco Guerrero que debía tenerlo en alta estima y con quien mantuvo siempre un estrecho contacto. Consumado contrapuntista, como veremos, su producción musical estuvo ampliamente representada en el Archivo de música de esta catedral<sup>310</sup>.

Una prueba palpable del aprecio de Guerrero por este alumno aventajado es la incorporación de las misas *Petre, ego pro te rogavi* y *O Rex gloriae* de Lobo, que años después publicaría él mismo en su *Liber primus missarum* (1602), en el último de los lujosos volúmenes que el maestro de capilla sevillano entregó al cabildo, en 1596 [E-Sc 15]<sup>311</sup>. El

<sup>309</sup> A.C. 13/12/1599, 17/5/1600, 22/9/1600. A.C.S., sección I, libro 42, fol. 34v, 46v, 53r. Soler García, José María, *El polifonista villenense Ambrosio de Cotes (1550-1603)* (Valencia: Diputación Provincial de Alicante, 1979), 56-59.

<sup>310</sup> La biografía de Alonso Lobo puede seguirse en: Cárdenas Serván, *El polifonista Alonso Lobo*.

<sup>311</sup> Quiero llamar la atención sobre el hecho de que estas misas de Lobo son las dos que aparecen en el mejicano *Códice Valdés* [MEX-Msm 199] (fols. 36v-56v). No existe un estudio en profundidad de este manuscrito, por lo que resulta difícil saber, exactamente, la cronología de su elaboración. El impreso de Lobo no llegó a la catedral de Méjico hasta 1617, por lo que cabe la posibilidad, dada la coincidencia señalada, de la

impreso citado será enviado por Lobo, posiblemente desde su residencia toledana, poco antes de su llegada a la catedral de Sevilla, en agosto de 1603<sup>312</sup>. En ese libro, además de seis misas, hizo imprimir siete motetes a cuatro, cinco, seis y ocho voces que son los únicos, de su autoría, que he podido documentar en el repertorio de la catedral hispalense.

No resulta fácil aclarar la historia del primer volumen manuscrito que Lobo entregará al cabildo, en 1608. Yo creo que se trata de un ejemplar, actualmente desaparecido, que se recoge como *Libro de polifonía n.º 6* en el inventario de 1721. Era un libro de misas en el que Lobo rendía homenaje a su maestro Guerrero, al incluir las dos misas parodia sobre motetes de este compositor, cuyos modelos incorpora también en el manuscrito: la misa *Simile est regnum coelorum* y la misa *Maria Magdalena*<sup>313</sup>. Todo induce a pensar que el cabildo no lo gratificó en ese momento, o al menos no aparece recogido pago alguno en la documentación económica, conservada, de ese año. Pasado un tiempo, en 1614, en una reunión capitular, se hace alusión a un libro que devolvieron a Lobo desde la catedral de Toledo y, tras una votación, acuerdan darle cien ducados de gratificación. La coletilla añadida por los capitulares “y que de aquí adelante no pida otra cosa alguna por esta razón”, nos lleva a pensar que debía haber solicitado esa gratificación en varias ocasiones y que, por lo tanto, podría existir una conexión entre ambos libros. Parece notarse, tanto en el tono del acuerdo capitular como en lo escaso de la remuneración, un cierto “desdén” por parte de los

---

transmisión de estas misas a través de una fuente manuscrita. Otro ejemplar del impreso se conserva en Puebla (Méjico), sin que se sepa, con precisión, la fecha de recepción del mismo. Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources*, 131-133; Maldonado Abarca, José Rafael, "Acercamiento a la elaboración paródica en la misa *Simile est regnum* de Alonso Lobo de Borja (1555-1617)", *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*, 8 (2003) (versión electrónica). Un posible candidato para la transmisión del repertorio sevillano sería Pedro Bermúdez, el cual ya era conocido por su importancia en la difusión del repertorio de la Capilla Real de Granada a las fuentes americanas. Pedro Bermúdez, antes de embarcarse para ir a desempeñar el magisterio de capilla en Cuzco (posiblemente desde ca. 1596), fue el sucesor de Alonso Lobo, en Sevilla, como maestro de los seises, puesto que este había dejado vacante al marcharse a Toledo, en 1593. Desempeñó este cargo durante dos años. Para la biografía de Pedro Bermúdez, véase Robert Snow, “Bermúdez, Pedro”, en *D.M.E.H.*, vol. 2 (1999), 394. Para la estancia sevillana de Pedro Bermúdez, véase: González Barrionuevo, *Francisco Guerrero*, 78.

<sup>312</sup> “En este dicho día, cometieron al señor D. Andrés de Jacomar vea el libro que obró el maestro Lobo”. A.C. 18/8/1603. A.C.S., sección I, libro 43, fol. 21v.

<sup>313</sup> “Habiendo visto lo que pide el maestro Alonso Lobo quel cabildo reciba su libro de pergamino, mandaron que se reciba y quede por de la iglesia y se ponga con los demás libros de música”. A.C. 8/2/1608. A.C.S., sección I, libro 44, fol. 43r.

capitulares que podría estar motivado por el hecho de que hubiese sido el cabildo toledano el primer destinatario de este ejemplar, lo cual justificaría, igualmente, la falta de gratificación previa. Esta suposición parece confirmarse por el número de volúmenes consignados en los inventarios conservados, donde este libro aparece, por primera vez, en el de 1618a (ítem nº 21) con la descripción: “Otro libro de misas de pergamino de Lobo. Nuevo”.

El último de los volúmenes importante que Alonso Lobo proporcionó a la Librería musical de la catedral fue el “libro de canto de órgano del oficio de Semana Santa”, dedicado al cabildo, en 1611, y por el que recibió una gratificación de 68.000 maravedís<sup>314</sup>. Todavía se conservaba este ejemplar, a pesar del soporte en papel, en 1721, aunque algunas de las obras que contenía se encontraban en muy mal estado. Por el inventario de ese año, conocemos su contenido al detalle. Se abría con una misa ferial, actualmente preservada en otro formato como fuente única<sup>315</sup>; continuaba con las cuatro pasiones correspondientes al Domingo de Ramos, Martes, Miércoles y Viernes santo, las tres primeras no sabemos si coincidentes con las que se encuentran en el *Códice 22* de la catedral de Toledo, la cuarta, según San Juan, debió componerla expresamente para la catedral de Sevilla<sup>316</sup>; le seguía el salmo *Miserere mei Deus* que se cantaba el Viernes Santo; el libro finalizaba con una serie completa de lamentaciones, a 6 voces, para los oficios del Triduo Sacro. En el capítulo cuarto, volveré sobre la adopción de este repertorio en la celebración de la liturgia hispalense. En 1721, algunas de las obras contenidas en este manuscrito, como he señalado, estaban muy deterioradas. Habrá que esperar hasta 1772 para que se proceda a una copia parcial del mismo, en concreto de aquellas obras que seguían interpretándose y que son las que nos han llegado en el *Libro de polifonía nº 14* [E-Sc 14]<sup>317</sup>.

<sup>314</sup> A.C.S., sección I, libro 46, fol. 14r, 15v, 16v; sección IV, libro 127; sección VI, libro 06315, fol. 236r.

<sup>315</sup> Archivo de música de la catedral de Sevilla, sig. 122-15-1.

<sup>316</sup> El inventario de 1818-1825 recoge este ejemplar como *Libro de Polifonía nº 2*: “Libro de las 4 pasiones de facistol del maestro Lobo”. Todavía se conservaba en el archivo en 1904, cuando es citado por Rosa y López, *Los seis*, 144. Sobre las pasiones de Lobo en E-Tc 22, véase: Turner, Bruno, *Voces Turbarum by Alonso Lobo (1555-1617) from The Passion of Our Lord according to Matthew in the custom and chant of Toledo Cathedral, circa 1600* (s. l.: Bruno Turner, 2000).

<sup>317</sup> En el *Códice 25* de la catedral de Toledo, se encuentran cuatro de las voces de la *Lamentación* de Lobo correspondiente a la segunda lección de maitines del Sábado Santo. Es la única obra del compositor preservada en este volumen toledano. Michael

En mi opinión, los dos himnos que han sido atribuidos al maestro Alonso Lobo, conservados en “papeles” y relacionados también con la liturgia de la Semana Santa, *Gloria laus* y *Vexilla regis*, es muy probable que sean obras de Luis Bernardo Jalón (*infra*, pág. 247, 263)<sup>318</sup>.

Una aportación importante de este compositor, al repertorio de la catedral de Sevilla, son los himnos de Vísperas que compuso para distintas festividades a las que se dotó de un oficio propio con posterioridad a la adopción del *Breviario* de Pío V: San Isidoro, Santa Justa y Santa Rufina, San Hermenegildo, San Diego y el Apóstol Santiago. Se han preservado en el *Libro de polifonía n° 16* [E-Sc 16] y sobre sus posibles fechas de composición y copistas ya hemos tratado en el primer capítulo (*supra*, pág. 54).

El repertorio de Alonso Lobo, compuesto para la institución hispalense, se ve incrementado con las dos piezas, desprovistas de texto, que fueron copiadas en el *Libro de polifonía n° 17* [E-Sc 17], a las que debían seguir las obras de “Compleatas” referenciadas en el inventario de 1644, actualmente desaparecidas.

Una composición más para añadir al catálogo de obras perdidas de este autor, total o parcialmente, es la secuencia de la festividad del Corpus Christi *Lauda Sion salvatorem*, la cual se encontraba copiada en dos fuentes distintas, según el inventario de 1721 (ítems n° 4 y n° 25). Aparece descrita: “a voz sola, a 4 y a 8 voces, tiene ocho versos”. Existían cuadernillos independientes para la voz solista y el acompañamiento del órgano. Estamos frente a una composición claramente enmarcada en la estética barroca. En el Archivo de música de la catedral de Las Palmas se han conservado dos secuencias atribuidas a Alonso Lobo: *Lauda Sion salvatorem* y *Victimae paschali laudes*. Dada la estrecha vinculación de esta catedral con su matriz sevillana, cabe pensar en una transmisión directa de estas obras<sup>319</sup>. La primera de estas composiciones es a cinco voces con acompañamiento:  $Ti_1 / Ti_2 A_2 T_2 B_2 + Bc$ . ¿Existe una identidad entre la versión conservada en la catedral de las Palmas y la que se ha perdido en Sevilla? No se puede responder con total certeza a esta cuestión, pero es muy posible que así fuera y que la composición se hubiese exportado en la forma “simplificada” para voz solista, cuarteto vocal y bajo continuo.

---

Noone deshace los errores de falsas atribuciones a Lobo, dadas a un importante número de obras conservadas en este manuscrito. Noone, *Códice 25*, 35, 143-156.

<sup>318</sup> Archivo de música de la catedral de Sevilla, sig. 70-7-1.

<sup>319</sup> Bonnet, Lourdes, "Dos secuencias desconocidas atribuidas a Alonso Lobo en la catedral de Las Palmas", *El Museo Canario*, 54 (1999): 339-349.

La producción de Alonso Lobo, en la catedral de Sevilla, se completa con la que sin duda fue su obra más popular: el *Credo romano*<sup>320</sup>. En el cabildo de 12 de agosto de 1648, el canónigo y arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca propuso:

“Que se cantase el *Credo romano* a canto de órgano que compuso el maestro Lobo en todos los domingos del año, menos los de Cuaresma, Adviento y Septuagésima, en que no hay música, y también se cantase en el día y octava del Corpus toda, y en los días de Nuestra Señora de la Asunción y de la Concepción, por ser muy devoto y grave canto, y agradable al oído... que así se haga, y que se le haga saber al maestro de capilla y se ponga en la regla de coro para que se cumpla por ser devoción y gusto del cabildo”.

Al mes siguiente, el cabildo acordó que se extendiese su cántico a todas las fiestas de primera clase<sup>321</sup>.

No he podido documentar, en el Archivo de la catedral de Sevilla, los motetes de Alonso Lobo “hispalensis” que, en fuente única (con una sola excepción), se han conservado en el *Libro de polifonía n.º 6* (fols. 131v-140r) de la catedral de Segovia. Se trata de un interesante volumen, copiado en el primer cuarto del siglo XVII, con motetes de Guerrero, Palestrina y Lobo que pudo servir para uso de ministriles y con fines didácticos. El libro se cierra con el *Hosanna* de la misa *Prudentes virgenes* de Lobo, escrita en cifra de órgano. Este ejemplar presenta una serie de claros indicios que han hecho que haya sido vinculado con la ciudad de Sevilla y, más directamente, con la figura del organista Francisco Correa de Araujo<sup>322</sup>.

Tampoco se han conservado ninguno de los villancicos que Lobo debió componer en lengua romance, para solemnizar las distintas festividades del calendario litúrgico en el que estas tenían cabida. En relación a este repertorio, me parece interesante destacar el acuerdo capitular por el cual se ordenaba al maestro de capilla Alonso Lobo, en

<sup>320</sup> Se conserva en un manuscrito del Archivo de música de la catedral de Sevilla, sig. 54-2-1.

<sup>321</sup> Rosa y López, *Los seises*, 354. En el capítulo cuatro, analizaré la pervivencia de esta composición en la catedral de Sevilla.

<sup>322</sup> En el libro para ministriles de la colegiata de Lerma [E-LERc 1] hay también un grupo de motetes atribuidos a Lobo, alguno de los cuales presenta concordancias con los preservados en esta fuente segoviana. Cea Galán, Andrés, "Cantar al órgano. Guerrero y el círculo del organista Peraza", *Scherzo*, 139 (1999): 136-137; Turner, Bruno, *Motets attributed to Alonso Lobo (1555-1617) surviving in instrumental sources* (s. l.: Bruno Turner, 2001), i-ii.

enero de 1607: “que no pueda dar las chanzonetas de Navidad a ningún convento ni iglesia hasta después de haberse cantado en esta Santa Iglesia”<sup>323</sup>. Parece poner de manifiesto que esto era lo que había ocurrido ese año y testimonia la habitual circulación de este repertorio que ya habíamos constatado en el caso de los villancicos de Francisco Guerrero.

Completaremos este capítulo con la referencia a las obras de otros músicos vinculados a la ciudad y que, probablemente, formaron parte, en algún momento, de los fondos de la Librería de Música de la catedral hispalense o pudieron ser interpretadas en ella de forma ocasional.

El primero de los compositores que traeremos a colación es Medina, del cual se conserva una *Salve*, “para voces mudas”, en E-Sc 5-5-20. Se ha venido asumiendo que este Medina puede identificarse con Fernán Pérez de Medina, el cantor de la capilla de la reina Isabel la Católica. De ser esto cierto, sabemos que era vecino de Sevilla, en 1479, y que, durante varios años, disfrutó de beneficios eclesiásticos en la ciudad, entre ellos el de capellán de la Capilla Real, sita en el interior del recinto catedralicio, más concretamente, en esas fechas, en El Sagrario, ubicado en una de las naves del Patio de los Naranjos<sup>324</sup>.

Rodrigo de Morales es un compositor del que sabemos muy poco. En el código E-TZ 2-3 se le atribuye un *Magnificat*. Fue nombrado organista de la capilla de la Virgen de la Antigua el 26 de mayo de 1518. En 1525, abandonaba este puesto temporalmente: “mientras estuviera ocupado con el marqués”. Es bastante probable que la cita se refiera a don Fadrique Enríquez de Ribera, I marqués de Tarifa. Estuvo también al servicio de don Alfonso Pérez de Guzmán (+1549), V duque de Medina Sidonia. En 1540, se le llamó y recibió, una vez más, como tañedor en la catedral de Sevilla<sup>325</sup>. En el *Libro de polifonía n.º 32* del inventario de 1721, copiado ca. 1555, se encuentra un magnificat con la atribución “Moralez”. Se plantea la duda irresoluble de si Rodrigo o Cristóbal. Existen argumentos en ambas direcciones. Expondremos aquí las que apoyan la autoría de Rodrigo y dejaremos para el epígrafe dedicado a

<sup>323</sup> A.C. 29/1/1607. A.C.S., sección I, libro 44, fol. 4v.

<sup>324</sup> Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, 180-183; Knighton, *Música y músicos*, 337; Knighton, Tess, “Pérez de Medina, Fernán”, en *D.M.E.H.*, vol. 8 (2001), 642.

<sup>325</sup> A.C. 26/05/1518. A.C. 26/5/1525. A.C.S., sección I, libro 10, fol. 137r; libro 11, fol. 45r; *Catálogo de todos los criados mayores y menores... han servido a los excelentísimos duque de Medina Sidonia*, Patrimonio Nacional. Real Biblioteca, II/573, fol. 15r; Anglés, Higinio, “Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero. Su obra musical”, *Anuario Musical*, 9 (1954): 57-58.

Cristóbal de Morales las que permiten defender su paternidad. La presencia de un magnificat de Rodrigo de Morales en E-TZ 2-3 es el detonante de la duda y el que apoya su atribución en el manuscrito sevillano recogido en el inventario de 1721. Este libro contenía catorce magnificats y las autorías reflejadas en ellos eran: “Juzquin, Moralez, Deporto, Acuña, Peñalosa, P. F. [Pedro Fernández] y Carpentras”. El volumen de magnificats recoge, por lo tanto, un repertorio de la primera mitad del siglo XVI. Se escribió a partir de fuentes preexistentes en la catedral y, como veremos más adelante, de algunos volúmenes que habían ingresado, en torno a esas fechas, con los fondos de la Biblioteca Fernandina. Finalmente, la anotación realizada por el organista Muñoz de Montserrat refuerza la idea de un repertorio antiguo y de que este “Moralez” pudiera ser Rodrigo y no Cristóbal, del que la catedral hispalense poseyó una colección completa de sus magnificats, copiados en pergamino:

“Los versos de dichos magnificas son largos y espaciosos, por lo prolongado de sus figuras; pero aunque no sirva en el choro se debe guardar en el archivo por que tiene figuras en música muy particulares y exquisitas”.

No se ha podido, hasta el momento, vincular al notable compositor sevillano Pedro Guerrero, hermano mayor de Francisco Guerrero, a la catedral de Sevilla. Aparece representado en los fondos musicales catedralicios sólo con una obra, precisamente su composición más difundida, el motete *O Beata Maria* que se incorporó en los libretes manuales *Cantiones sacrae Beatae Mariae*, copiados en 1587.

Cerraremos este capítulo con una pieza ciertamente curiosa, sobre todo por el soporte en el que se ha conservado. Me refiero al *Tota pulchra es*, a cuatro voces, que podemos contemplar en el retablo de la *Generación temporal de Cristo*, o de “*la Gamba*”, fechado en 1561 y cuya autoría se debe al sevillano Luis de Vargas. En los paneles laterales, se encuentra pintada la partitura de esta obra que algunos han querido atribuirle, debido a su condición de pintor y músico<sup>326</sup>. Este motete representa uno de los textos más emblemáticos de la postura immaculista, a la que nos hemos referido anteriormente, y será objeto de numerosas

---

<sup>326</sup> Esta obra aparece transcrita por Mitjana, Rafael, *La música en España (Arte religioso y arte profano)*, ed. Antonio Álvarez Cañibano (Madrid: Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993), 79.

versiones a lo largo de toda la historia musical de la catedral de Sevilla<sup>327</sup>.

Entre las ausencias detectadas en la Librería de Música de la institución hispalense, resulta significativa la de la *Agenda defunctorum* (1556) de Juan Vázquez. La vinculación de este músico a la ciudad y la impresión del libro en las prensas sevillanas de Montesdoca, un año después de que se encargara de sacar a la luz los motetes de Guerrero, parecen motivos suficientes para que hubiese llegado un ejemplar a esta institución, el cual no ha podido ser documentado.

---

<sup>327</sup> Borgerding, "The Motet", 181.



## CAPÍTULO TERCERO: EL REPERTORIO FORÁNEO

### LAS VÍAS DE PENETRACIÓN DEL REPERTORIO

Los vehículos a través de los cuales la catedral de Sevilla accedió a incrementar sus fondos librarios musicales, con repertorio generado en el exterior, fueron muy diversos, pero, al mismo tiempo, son fácilmente sistematizables en dos grandes grupos: donaciones y adquisiciones.

Las donaciones serán una de las vías habituales en el proceso de ampliación de la biblioteca musical de cualquier institución eclesiástica. Al igual que se ofrecen otro tipo de bienes, los libros son considerados objetos suntuarios y son altamente apreciados y valorados, por lo que formarán parte de los legados a partir de los cuales se perciben las correspondientes contrapartidas espirituales. En la catedral de Sevilla, como ya hemos citado, los legados del rey Alfonso X, los de los arzobispos Pedro Gómez Barroso y Juan de Cervantes, y, ya en el siglo XVI y de mayor importancia desde el punto de vista musical, el de Hernando Colón, son una buena muestra de ello. Es posible que esta fuera una de las vías principales para la consecución de fondos musicales en los primeros tiempos de la catedral, aunque no haya podido ser, por el momento, documentada.

A partir del siglo XVI, el agente que desempeña el papel fundamental en la diseminación del repertorio es la partitura impresa. Aquellos compositores que lograban imprimir su obra veían aumentar exponencialmente su capacidad de dispersión, especialmente a lugares tradicionalmente periféricos, debido al bajo precio de los ejemplares impresos en relación al coste de elaboración de los códices manuscritos. El medio más común de llegada de nuevos libros de música a la catedral de Sevilla, especialmente de los compositores de la Península Ibérica, sigue un curioso proceso que podríamos denominar de donación remunerada y que es el mismo que encontramos en el resto de las catedrales de las coronas de Castilla y Aragón. Este canal de circulación funciona, sobre todo, para esos ejemplares impresos.

En general, es el propio compositor el que “ofrece” a un determinado cabildo su obra recién salida de la imprenta, a la espera de obtener una casi obligada “gratificación”. Como tal donación, la persona que la hace nunca realizará una valoración de la misma. Será el cabildo el que derivará este libro a alguien capaz de evaluarlo y fijar el montante de la “remuneración” que, casi siempre, se enviaría al “donante”. En ocasiones, existen intermediarios en este proceso, contactos que el compositor tiene en la catedral receptora y que, habitualmente, son músicos de su capilla.

Finalmente, determinados volúmenes son comprados directamente por el cabildo, de la almoneda de las posesiones de un determinado individuo o bien a través de la mediación de otra persona que ofrece un ejemplar concreto a la catedral para ser evaluado, tasado y adquirido, si se considera oportuno. A lo largo de este trabajo, ya se han citado diversos casos que permiten ejemplificar las distintas modalidades que acabo de señalar.

Los agentes involucrados en la difusión del repertorio foráneo son, de manera ordinaria, individuos vinculados, de una manera u otra, con ambientes musicales eclesiásticos, así como libreros relacionados con el comercio especializado, en mayor o menor medida, de libros de música. Poco o nada se conoce acerca de las redes de distribución de impresos de música en España. Todo apunta a que circularon, mayormente entre particulares, en un número muy considerable, debido a su razonable costo. Numerosos volúmenes salidos de las prensas de Petrucci<sup>328</sup>, Susato<sup>329</sup>, Phalèse, Plantin, Scotto, Gardano, principalmente, dan muestra de ello, pero el conjunto de inventarios localizados de

---

<sup>328</sup> Knighton, Tess, "Petrucci's Books in Early Sixteenth-Century Spain", en *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, eds. Giulio Cattin y Patrizia Dalla Vecchia (Venezia: Edizione Levi, 2005), 623-642.

<sup>329</sup> Una curiosidad bibliográfica que muestra que este fenómeno fue bastante más extenso de lo que actualmente conocemos es el impreso de Tielman Susato *Le quatoirsieme livre a quatre parties contenant dixhuyct chansons italiennes, six chansons francoises, & sis motetz faicts par Rolando di Lassus*, publicado en Amberes, en 1555 [1555<sup>19</sup>]. El ejemplar conservado en la Staatsbibliothek de Berlín (D-Bds) tiene una guarda especial de encuadernación, impresa en 1556 por el librero e impresor Jan van der Loe, con el texto completo explicativo de su contenido en español, lo que pone de manifiesto que una partida de esta edición estaba destinada para su exportación y comercialización en nuestro país. Forney, Kristine K., "Orlando di Lasso's 'opus 1': The Making and Marketing of a Renaissance Music Book", *Revue Belge de Musicologie*, 39-40 (1985-1986): 31, 33, 39.

libreros españoles, que contengan una cifra significativa de ejemplares de música, es todavía muy limitado<sup>330</sup>.

Aunque siempre difícil de documentar, se muestra evidente el hecho de que ciertas obras fueron recibidas, en un determinado lugar, gracias a una persona concreta. Esta debía haberlas recopilado y copiado en cuadernillos a lo largo de su trayectoria profesional y ofrecerlas, en un momento dado, para ser escritas en un nuevo emplazamiento y así incrementar los fondos musicales disponibles. El número de cantores que sirvieron en la capilla de música de la catedral de Sevilla y que estuvieron vinculados a las capillas reales, durante el reinado de Isabel y Fernando, fue muy elevado. También encontramos nombres muy significativos entre los cantores reales que terminaron sus días disfrutando de prebendas en la institución hispalense<sup>331</sup>. Otros, simplemente, residían en la ciudad cuando no estaban ocupados acompañando a la corte: Fernán Pérez de Medina (1479-1488), Bartolomé de Castro (1483-4), Gonzalo de Mena (1484-91), Diego Díaz (1484), Lope Martínez (1484-1489)<sup>332</sup>, Fernando de Estremoz (1484-1489)<sup>333</sup>, Juan de Coimbra (1486)<sup>334</sup>, Francisco Munyoz

<sup>330</sup> Dos ejemplos de estos inventarios son: el del librero e impresor Juan de Junta (Burgos, 1556) y el del librero Joan Guardiola (Barcelona, 1562). Estos inventarios, previamente publicados, aparecen recopilados por Ros Fàbregas, "Libros de música (y III)": 22-24. Sobre el emporio económico de la familia de libreros e impresores Giunti en España, con algunas referencias a transacciones con libreros sevillanos, véase: Pettas, William, *A History & Bibliography of the Giunti (Junta) Printing Family in Spain 1526-1628* (New Castle: Oak Knoll Press, 2005). Sobre Joan Guardiola: Peña, Manuel, "Un librero-editor en la Barcelona del XVI: Joan Guardiola", en *1490 en el umbral de la modernidad: el Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*, eds. José Hinojosa Montalvo y Jesús Pradells Nadal (València: Consell Valencià de Cultura, 1994), 311-331; Knighton, "Petrucci's Books", 623-642.

<sup>331</sup> Para las estancias al servicio de la catedral de Sevilla de Mateo Ximénez, Francisco de la Torre, Francisco de Peñalosa, Francisco de Useda, Juan de las Heras, Alfonso de Sahagún y Antonio del Corral, véase: Ruiz Jiménez, "*Infunde amorem cordibus*": 619-620; Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

<sup>332</sup> El documento en el que se le cita tiene fecha de 2/1/1489. Su mujer, Catalina Fernández, deja constancia de que era maestro de capilla de los reyes y que había fallecido. Los reyes mandan al concejo de Sevilla que la eximan, al igual que a sus hijos, los cantores de la Capilla Real Diego Díaz y Fernando de Estremoz, de pagar impuestos, debido a su condición de francos.

<sup>333</sup> Los datos de los compositores citados proceden de: *El Tumbo de los Reyes Católicos del Concejo de Sevilla*, eds. Ramón Carande y Juan de Mata Carriazo, vol. I-V (Sevilla: Universidad, 1968-1971). Tomo II (1477-1479), 394-396; Tomo III (1479-1485), 438, 464-465, 528; Tomo IV (1485-1489), 99-100, 278-279, 336; Tomo V (1489-1492), 218.

<sup>334</sup> Juan de Coimbra, cantor de la capilla de la reina Isabel, era vecino de la calle del Naranjuelo, en la colación de San Vicente, en Sevilla, en 1486, según un padrón de

de Jaén (1502)<sup>335</sup>, Cristóbal de Morales (1503)<sup>336</sup>, Alonso de Baena (1504)<sup>337</sup>. Cualquiera de ellos era un potencial vehículo transmisor de repertorio en ambas direcciones, tanto de las capillas reales a la catedral como a la inversa.

La circulación de la música debió estar sometida a unos condicionantes muy diversos que variarán en función del momento histórico y del lugar. Los efectivos musicales de una determinada institución y la mayor o menor accesibilidad al repertorio debieron actuar como elementos fuertemente restrictivos o permeables, según los casos.

Seguidamente, analizaremos algunos aspectos que pudieron condicionar la recepción del repertorio en la institución objeto de este estudio. La catedral de Sevilla tenía a su disposición una capilla de música bien provista, tanto cualitativa como cuantitativamente. Desde la Edad Media, la ciudad fue un importante enclave económico que vio multiplicadas sus vías comerciales al convertirse en monopolio mercantil del tráfico americano. En el caso sevillano, ambas circunstancias se presentan como favorables a la recepción, por lo tanto, en su catedral, los factores de control de la música que se interpretaba, en sentido restrictivo, si los hubo, debieron ser otros.

El cabildo sevillano estaba fuertemente impregnado de un humanismo cristiano que puede ejemplificarse en la figura de Rodrigo de Santaella, canónigo, protonotario y arcediano de Reina. Será el creador del Colegio de Santa María de Jesús, que, según sus planes, debía transformarse en “estudio general” y convertirse en la sede de la universidad sevillana, finalmente aprobada, en 1505, por una bula de Julio II. En la Cátedra de Humanidades del Colegio de Santa María de Jesús, impartirá sus enseñanzas, durante tres años, Antonio de Nebrija y estas tendrán continuidad en la figura de su discípulo Pedro Núñez Delgado, importante figura de la vida académica de la ciudad. Maese Rodrigo, formado en el humanismo italiano, primeramente en el Colegio

vecinos de la dicha colación. Barbieri, Francisco Asenjo, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares Rodicio, 2 vols. (Madrid: Fundación Banco Exterior de España, 1986), vol. 1, 148.

<sup>335</sup> *Ibid.*, 267.

<sup>336</sup> Cristóbal de Morales era cantor del duque de Medina Sidonia, vecino de la colación de San Miguel (25/9/1503). Debió de ingresar, directamente, del servicio de la reina Isabel al del duque Juan de Guzmán. Rosa y López, *Los seises*, 76; Knighton, *Música y músicos*, 194.

<sup>337</sup> Este Alonso de Baena era tañedor de laúd y vihuela de arco de la reina Isabel. Falleció en 1505 y tenía tres hijos (Gonzalo, Francisco y Diego) “músicos de cámara” del rey Fernando. Knighton, *Música y músicos*, 325.

de San Clemente de los Españoles de Bolonia y posteriormente en Sicilia, fue uno de los primeros en dominar la lengua griega en España. Se esforzará, a través de diversas publicaciones en romance, en mejorar el nivel cultural del clero, tanto secular como regular. Su obra más importante será el *Vocabularium ecclesiasticum* (1499), dedicada a la reina Isabel. Hazañas y la Rua registra setenta y siete ediciones de este libro que, según Diego Clemencin, en su *Elogio de la Reina Católica Doña Isabel*, abrirá a la lengua vulgar las ciencias eclesiásticas<sup>338</sup>. Pero lo más destacado es que el ejemplo de Maese Rodrigo no es un caso aislado entre los capitulares sevillanos de la primera mitad del siglo XVI. La nómina de personajes con elevada formación cultural y una amplia labor de mecenazgo es muy alta: los deanes Pedro de Toledo y Juan Rodríguez de Fonseca que posteriormente serán nombrados obispos de Málaga y Badajoz, respectivamente; don Baltasar del Río, obispo de Scalas, próximo a los altos círculos eclesiásticos romanos, al que ya hemos hecho mención; el maestrescuela Jerónimo Pinelo, primer factor de la Casa de Contratación, en Sevilla; el canónigo, maestrescuela e inquisidor Andrés Gascó<sup>339</sup>; el arcediano de Écija Jerónimo Manrique<sup>340</sup>

<sup>338</sup> En especial sobre la figura de Maese Rodrigo y, en particular, sobre sus compañeros de cabildo, véase: Hazañas y La Rua, Joaquín, *Maese Rodrigo (1444-1509)* (Sevilla: s. n., 2009). Sobre los círculos intelectuales sevillanos del primer cuarto del siglo XVI, véase también: Bataillon, Marcel, *Erasmus y España* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1995), 26-29, 83-91.

<sup>339</sup> En el inventario de los bienes, realizado a su fallecimiento, en 1566, encontramos algunos libros de música, entre ellos: un libro de misas de Guerrero, posiblemente el *Liber primus missarum*, recién salido de la imprenta y una *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana. Debía ser un consumado tañedor, ya que, además, se relacionan los siguientes instrumentos: “un clavicordio, un monacordio, una caja de vihuelas que tiene una vihuela grande de seis órdenes y un discante de seis órdenes, otro discante de cinco órdenes, una guitarra, una arpa”. En otra parte del inventario aparecen: “dos cajetas de cuerdas de vihuela”. Wagner, Klaus, “Lecturas y otras aficiones del Inquisidor Andrés Gascó (+ 1566)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 176 (1979): 154, 174.

<sup>340</sup> En el inventario de los bienes de Jerónimo Manrique (1580), encontramos también una nutrida y variada provisión de libros de música e instrumentos que nos dan cuenta de sus aficiones musicales: “una guitarra de cinco órdenes de ébano; ítem siete vihuelas de arco, cinco grandes y dos pequeñas, con sus arquillos, metidas en tres cajas; cinco libros dorados de música con las armas del difunto; seis libros de villanescas en pergamino; otros cuatro libros de estrambotes; otros cuatro libros de molde de música; otros cuatro libros de motetes, otros cuatro libros mayores de motetes; otros tres libros de música de diversos autores; otros cinco pequeños de Juan Vázquez [*Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco* (Sevilla, Juan Gutiérrez, 1560)]; un libro grande de misas del maestro Guerrero [posiblemente, el *Liber primus missarum*]; un arte de música especulativa”. Wagner, Klaus, “Los libros del canónigo y vihuelista Alonso Mudarra”, *Homage à Maxime Chevalier, Bulletin Hispanique*, 92 (1990): 657. No tengo noticias

o las figuras literarias de Maese Martín Navarro y Diego López de Cortegana, traductor de Erasmo, forman parte de una selecta minoría eclesiástica que regirá el devenir de la sede hispalense<sup>341</sup>. Mención aparte, merecen las figuras de los canónigos directamente vinculados con el mundo de la música, a los que nos acabamos de referir, los cuales desempeñaron un importante papel en el control de las actividades musicales desarrolladas en la catedral: Francisco de Morales, Juan de Sahagún, Alonso de Sahagún, Antonio del Corral, Fernando de Estremoz, Francisco de Peñalosa y Alonso de Mudarra<sup>342</sup>.

En un ambiente como este, resulta difícil pensar en otros límites a la recepción del repertorio que los propios derivados de las peculiaridades textuales, rituales y melódicas de la liturgia hispalense y los cambios obligados por la posterior adopción del “rezado romano”, vehiculado en el *Breviario* (1568) y el *Misal* (1570) de Pío V. Al mismo tiempo que el cabildo y los responsables directos de la música interpretada en la catedral se muestran, en general, abiertos a la renovación e innovación, desde fechas muy tempranas suscribirán y fomentarán la creación de un repertorio “clásico”, como trataremos, por extenso, en el próximo capítulo.

---

de que estos libros pudieran ser donados o adquiridos de la almoneda de los bienes de estos canónigos por parte de la Fábrica de la catedral.

<sup>341</sup> Una nómina de beneficiados de la catedral de Sevilla, en el siglo XVI, destacados por su formación cultural, puede verse en: Guillén, *Historia de las Bibliotecas*, 176-181.

<sup>342</sup> Contrasta con los bienes citados de los canónigos Gascó y Manrique el escaso número de libros de música e instrumentos que aparecen en la almoneda de los bienes del vihuelista y canónigo Mudarra (1580): “un libro de cifra de vihuela impreso [posiblemente su propia publicación, *Tres libros de música en cifra para vihuela*]; un libro de cifras de música, de mano, viejo; ocho cuadernicos de música, encuadrados en pergamino blanco; otros cuadernos sueltos de música; *Arte yngeniosa de música* de Melchor de Torres [Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1544] y dos vihuelas”. Mudarra legó todos sus bienes a la catedral. En la almoneda de los mismos, las dos vihuelas se vendieron a dos prebendados sevillanos, una de ellas al canónigo Antonio Gascó, por 36 reales, la otra al racionero Cristóbal de Mesa, por 38 reales. Wagner, “Los libros del canónigo y vihuelista Alonso Mudarra”: 656-658.

## RECEPCIÓN DEL REPERTORIO DE MAESTROS ESPAÑOLES

### LAS PRIMERAS GENERACIONES

Es necesario establecer un cierto paralelismo cronológico con el capítulo precedente, para así integrar ambos repertorios en una práctica musical desarrollada espacial y temporalmente de forma simultánea.

Son, una vez más, las fuentes musicales E-TZ 2-3 y E-Sc 5-5-20 las que nos acercan a las obras conservadas de compositores hispanos que fueron recibidos y, podemos suponer, al menos parte de ellos, interpretados en el interior del recinto catedralicio sevillano. Salvo excepciones, se trata de autores de perfiles biográficos muy poco conocidos, lo que hace difícil localizar las posibles vías concretas de llegada a esta institución. Los inventarios, especialmente el de 1721, nos servirán para confirmar la presencia de las obras de estos compositores en la Librería musical hispalense y los géneros en los cuales estuvieron mejor representados.

El último trabajo publicado que enlaza el estudio de E-TZ 2-3 y E-Sc 5-5-20 es el de Roberta Freund que considera aspectos codicológicos y de parentesco entre las obras concordantes, pero que pasa por alto cualquier tipo de consideración litúrgica o ritual<sup>343</sup>. Roberta Freund y Jane Hardie coinciden, a partir de diferentes metodologías, en que tres obras, de las seis comunes en ambos volúmenes, fueron copiadas de una misma fuente, pero mientras que Hardie sugiere Sevilla, Freund lo pone en duda, sin aportar más pruebas al respecto<sup>344</sup>. Freund señala que en ambas fuentes encontramos copistas distintos, frente a lo que se había apuntado anteriormente, y que dos de las obras parecen haber sido escritas a partir de manuscritos originales diferentes.

El aspecto litúrgico, por el contrario, ha sido analizado por Robert Snow, Grayson Wagstaff y Todd Borgerding. En razón del

---

<sup>343</sup> Freund, Roberta, "Sevilla 5-5-20, Tarazona 2/3 y otras fuentes de la música ibérica del siglo XVI: Una reconsideración de relaciones", en *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550)*, eds. María Carmen Gómez Muntané y Marius Bernadó (Lleida: Universidad, 2001), 203-217.

<sup>344</sup> Jane Hardie sólo estudia las concordancias de las tres piezas que, en alguna fuente hispana, presentan una atribución a Peñalosa, dejando a un lado, porque no era objeto de su trabajo, las otras tres piezas concordantes entre ambos manuscritos, una de ellas el *Clamabat autem* de Escobar y otras dos que están atribuidas, en ambas fuentes, a Anchieta. Hardie, Jane Morlet, "The Motets of Francisco de Peñalosa and their Manuscript Sources" (Tesis doctoral, University of Michigan, 1983), 133, 137-146.

mismo y como consecuencia de la similitud de E-Sc 5-5-20 con el *Libro de polifonía n.º I* [E-Sc 1], ambos destinados al servicio de la Salve, concluyen que existe una conexión entre los dos manuscritos, así como la tácita aceptación de un origen sevillano para el primero de ellos<sup>345</sup>.

Ya he puesto de manifiesto que existen pruebas contundentes para designar a Sevilla como centro difusor del repertorio contenido en E-TZ 2-3. Esta propuesta enlaza con el hecho de que su catedral se convirtiera, desde finales del siglo XV, en un importante centro de producción y exportación de música y músicos, de lo cual este códice da buena cuenta.

Dejaré la historia del manuscrito E-Sc 5-5-20 para el último epígrafe de este capítulo, ya que, como demostraré, debe, sin lugar a dudas, vincularse a los fondos de la Biblioteca Fernandina que ingresaron en las dependencias catedralicias sevillanas a principios de la década de 1550. No entraré en la discusión codicológica de E-Sc 5-5-20 y me centraré en su uso litúrgico que nos aportará una más que probable vía de transmisión para el repertorio no originado directamente en Sevilla. De su contenido, perfectamente organizado en dos secciones, “salves” y “motetes de la salve”, los investigadores citados han derivado que estamos frente a unas obras destinadas a ser interpretadas en el servicio de la Salve<sup>346</sup>. Roberta Freund señala tres copistas distintos que apuntan también a orígenes diversos, posibles vías de transmisión diferentes y una incorporación temporal discontinua de las obras<sup>347</sup>.

---

<sup>345</sup> Snow, *A New-World Collection of Polyphony*, 68-73; Borgerding, "The Motet", 95-96 ; Wagstaff, G. Grayson, "Mary's Own. Josquin's Five-Part *Salve Regina* and Marian Devotions in Spain", *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 52 (2002): 13.

<sup>346</sup> Cuando ya tenía redactado este capítulo, Tess Knighton presentó la ponencia “Marian devotions in early 16th-century Spain: the case of the Bishop of Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524)” en el Medieval and Renaissance Music Conference (Cambridge, 17-20 de julio de 2006). En ella plantea nuevas hipótesis sobre la historia de E-Sc 5-5-20 y claves para el conocimiento de la expansión del rito de la salve y su conexión con la figura de Rodríguez de Fonseca.

<sup>347</sup> Ros Fábregas sugiere sólo dos copistas diferentes: el primero, el mismo copista de E-TZ 2-3; el segundo, con un tipo de escritura similar a E-Bbc 454/C. Ros Fábregas, Emilio, "The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and edition in the context if the Iberian and continental manuscript traditions" (Tesis doctoral, City University of New York, 1992), 228-233. Parece claro que hay dos copistas principales responsables de la mayor parte de su contenido, el primero de los cuales numeró la totalidad de los folios que integran este manuscrito. Personalmente, tras examinar el original restaurado, me parece que pudieron ser dos más las personas que escribieron en las páginas que restaban en blanco (fols. 13r-14r y 21v-22r).

Su tamaño y características apuntan a diferentes posibilidades con respecto a su naturaleza. Mi hipótesis es que, probablemente, se trate de un cuaderno concebido para un uso privado, a modo de repositorio, aunque también pudo estar destinado a un espacio de reducidas dimensiones y un pequeño número de cantores; en cualquier caso, no parece haber sido demasiado usado. Salvo la portada, que estaba en un estado lamentable, el resto del manuscrito, cuyo soporte, recordemos, es papel, no presenta signos evidentes de haber sido utilizado de forma práctica. La ausencia aparente de encuadernación, en su forma primigenia, reforzaría la idea de un uso particular.

Las noticias más antiguas de la dotación privada del ritual de la salve, en una catedral española, con dotación específica para la interpretación polifónica de distintos ítems del servicio, se remontan a la efectuada por el deán de la catedral de Sevilla Pedro de Toledo, *ca.* 1480, en la capilla de la Virgen de la Antigua (*supra*, pág. 14)<sup>348</sup>. Al igual que la devoción a la Virgen de la Antigua, el rito de la salve, configurado en Sevilla, se constituyó como un modelo que se multiplicaría en la propia catedral y que se exportaría a las diócesis americanas, donde la imagería mariana de la Antigua y la liturgia siguieron el modelo hispalense. Este ritual, todavía poco estudiado de manera global, fue extendiéndose, gradualmente, a otras diócesis españolas. Pocos años más tarde, encontramos referencias, en la catedral de Jaén, a la salve de los sábados dotada por la reina Isabel; en la catedral de Granada, a la salve dotada por la cofradía de los escribanos públicos (*ca.* 1500) y, en Palencia, a la salve dotada por el obispo Juan Rodríguez de Fonseca (*ca.* 1500)<sup>349</sup>. Juan Rodríguez de Fonseca había sido arcediano de la catedral de Sevilla (1490) y, en 1494, es nombrado deán de la misma. Era miembro del Consejo Real y fue el encargado de preparar el segundo viaje de Colón<sup>350</sup>. Posteriormente, será nominado obispo de Badajoz, de Córdoba, de Palencia y de Burgos<sup>351</sup>. Siguió unido a la ciudad de Sevilla,

---

<sup>348</sup> El primer libro de polifonía que se puede documentar para este ritual de la salve, en la capilla de la Virgen de la Antigua, en Sevilla, ya se usaba en ella en 1517 y contenía salves, misas "e otras cosas" (ver apéndice nº 1).

<sup>349</sup> López Calo, *La música en la catedral de Granada*, vol. 1, 235-238; López Calo, José, *La música en la catedral de Palencia*, 2 vols. (Palencia: Diputación provincial, 1981), vol. 2, 638-640; Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, 154.

<sup>350</sup> Sobre la vinculación de Rodríguez de Fonseca con Sevilla, en relación a los asuntos de Indias, véase: Sagarra Gamazo, Adelaida, *La otra versión de la historia indiana: Colón y Fonseca* (Sevilla: Universidad, 1997).

<sup>351</sup> Sobre el mecenazgo artístico de Rodríguez de Fonseca, véase: Redondo Cantera, María José, "Juan Rodríguez de Fonseca y las artes", en *Juan Rodríguez de Fonseca: su*

donde tenía residencia alquilada al cabildo en la calle de Placentines, “frontero al alcázar”, debido a su intervención en la política americana<sup>352</sup>. Fue el primer presidente del Consejo de Indias y para él se pidió la creación del Patriarcado de las Indias. En 1499, presidirá las cortes celebradas en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla. Rodríguez de Fonseca actuará de diseminador de la devoción a la Virgen de la Antigua y del ritual de la salve en las diócesis por las que pasó<sup>353</sup>. Parece bastante probable que fuera la figura de Rodríguez de Fonseca, a través de algunos de los cantores a su servicio, la vía de difusión entre Palencia y Sevilla de los dos motetes y la salve de Martín de Rivaflacha que encontramos en el manuscrito E-Sc 5-5-20<sup>354</sup>. Rivaflacha ejercerá el cargo de maestro de capilla en la catedral palentina, con una pequeña interrupción, desde el 1 de diciembre de 1503 hasta su muerte, en 1528, por lo que será el principal responsable de la música ejecutada en la ceremonia de la salve en los primeros estadios de su desarrollo<sup>355</sup>.

La figura más conocida en E-TZ 2-3 y E-Sc 5-5-20, ajena al entorno sevillano, es la de Juan de Anchieta. Permaneció al servicio de la casa real la mayor parte de su vida profesional, primero como capellán y cantor de la reina Isabel y luego de su hija Juana. Fue profesor del príncipe Juan, coincidiendo, temporalmente, con fray Diego de Deza que sería preceptor del príncipe, desde 1486 hasta la muerte de aquél, en 1497<sup>356</sup>. Diego de Deza será nombrado Inquisidor General en 1498,

*imagen y su obra*, ed. Adelaida Sagarra Gamazo (Valladolid: Universidad, 2005), 175-206. En la catedral de Burgos, también encontramos instituido el rito de la salve, al menos desde 1523, así como la participación de la capilla de música, desde 1529, dotada por Bartolomé de Sedano. López Calo, *La música en la catedral de Burgos*, vol. 3, 41, 57, 65.

<sup>352</sup> Pagaba por esta casa 11.010 maravedís, una cantidad elevada que pone de manifiesto la calidad de la misma. A.C.S., sección IV, libro 15, fol. 27r; libro 20, fol. 20r; libro 376, fol. 4r.

<sup>353</sup> Llevó a la catedral de Badajoz una copia de la imagen de Nuestra Señora de la Antigua, con su retrato como donante. Hazañas y La Rúa, *Maese Rodrigo*, 328-329.

<sup>354</sup> Fernando Sánchez de Guzmán, al servicio de Juan Rodríguez de Fonseca, fue cantor y clérigo de la veintena de la catedral de Sevilla. En diciembre de 1504, vendió un libro de “canto de órgano” por 7.500 maravedís que fue tasado y evaluado por los racioneros Francisco de la Torre y Fernando de Estremoz. En 1505, abandona el cargo de veintenero. A.C.S., sección I, libro 5, fol. 13r, 88v, 96v, 221v; libro 6, fol. 115r. Un auto capitular de 17/2/1520, en la catedral de Burgos, confirma la existencia de varios cantores al servicio de Rodríguez de Fonseca. López Calo, *La música en la catedral de Burgos*, vol. 3, 56.

<sup>355</sup> Knighton, Tess, “Rivaflacha, Martín de”, en *D.M.E.H.*, vol. 9 (2002), 216-217.

<sup>356</sup> Uno de los niños cantores que había servido al príncipe Juan, el cual junto a Anchieta y el propio príncipe interpretaban polifonía, fue Antonio del Corral, el mismo que años

pocos años después, en 1504, será promovido al arzobispado de Sevilla, donde ejercerá una importante labor reformadora de carácter pastoral y organizativo<sup>357</sup>. No es necesario escudriñar para buscar puntos de contacto y canales de difusión de la obra de Anchieta a la Librería de Música de la Catedral sevillana, ya que nos los encontramos, aquí y allá, durante toda la trayectoria vital de este compositor. Las estancias de la corte en Sevilla, los músicos que han sido ya citados y que desempeñaron cargos en ambas instituciones, o los propios músicos particulares al servicio del arzobispo Deza, uno de los cuales fue el encargado de copiar las obras del volumen prestado por Peñalosa al cabildo, pudieron ser algunas de esas diversas vías de transmisión a las fuentes hispalenses<sup>358</sup>.

Todas las obras de Anchieta conservadas en E-TZ 2-3 y E-Sc 5-5-20 encajan a la perfección en la liturgia hispalense. Sus motetes “de la salve” y la salve pudieron destinarse a las celebraciones de la Antigua, sus misas tendrían cabida en diversas festividades de primera y segunda dignidad, sus magnífacs para las Vísperas y su responso *Libera me Domine*, formando pareja con el *Ne recorderis* de Francisco de la Torre, son los prescritos para el ritual funerario en esta institución.

Mucho más difícil resulta precisar los posibles agentes implicados en la recepción de obras aisladas de compositores de los cuales, actualmente, tenemos un conocimiento biográfico muy escaso y para las que estos manuscritos son fuente única: Pedro de Porto, Juan de Segovia, Antonio Marleth<sup>359</sup>, Sanabria, Villa, Tordesillas, Quixada<sup>360</sup>, Illario, Juan Álvarez Almorox, Díaz, Antonio Ribera, Ponce y Medina<sup>361</sup>. La mayor parte de ellos pueden identificarse con cantores al servicio de

después, como hemos señalado, desempeñará el cargo de canónigo en la catedral de Sevilla. Anglés, Higinio, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, 2ª ed. (Barcelona: CSIC, 1960), vol. 1, 75; Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

<sup>357</sup> Sánchez Herrero, José, "Sevilla del Renacimiento", en *Historia de la Iglesia de Sevilla*, ed. Carlos Ros (Sevilla: Castillejo, 1992), 314-319.

<sup>358</sup> Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

<sup>359</sup> Sobre la presencia de sus obras en la diócesis sevillana, veáse *supra*, pág 85-86.

<sup>360</sup> Existe un cantor de la capilla de música de la catedral de Sevilla llamado Martín de Quesada (1503). A.C.S., sección VI, libro 78, fol. 18v. No se ha encontrado ningún candidato, ni en los archivos reales ni en los de otras catedrales, al que poder adjudicar la misa conservada en E-TZ 2-3 atribuida a "Quixada".

<sup>361</sup> Para un resumen biográfico de cada uno de ellos, puede consultarse: D.M.E.H., Knighton, *Música y músicos*, 322-345. A las composiciones transmitidas a través de estos dos manuscritos, tendríamos que añadir otras dos obras más: un *Gloria* y el motete *Domine non secundum*, atribuidos al compositor "Madrid", en F-Pn 4379. Kreitner, *The Church Music*, 56-58.

las casas reales, lo que establece los mismos canales de difusión que para la obra de Anchieta. El repertorio es igualmente compatible con la liturgia hispalense, incluso en algunas obras que pertenecen a géneros muy específicos, como es el caso del himno *Cuius corpus sanctissimum* de Sanabria, copiado en E-TZ 2-3<sup>362</sup>. En el listado de compositores de himnos, presentes en el *Libro de polifonía n.º 22* del inventario de 1721, junto a Escobar, Urreda, Pérez de Alba, etc... se encontraba P. Sa [¿nabria?]. El apellido aparece cortado, debido a que falta el trozo de folio en el que estaba escrito. Hasta localizar un compositor de himnos que encaje mejor con este nombre fragmentario, durante el primer cuarto del siglo XVI, podríamos contemplar la posibilidad de que el apellido fuese Sanabria. Más próximo al entorno sevillano, encontramos un segundo candidato, aunque no tenemos noticia de que se haya conservado ninguna composición suya. Se trata del maestro de capilla Petrus Sánchez (su firma) o Pedro Sánchez de Santo Domingo que fue nombrado en el cargo de *magister puerorum* en sustitución de Nicolás Brazo de Hierro, el cinco de enero de 1478. Desempeñó el cargo, al menos, hasta 1488, y continuó disfrutando de una media ración en la catedral hasta su fallecimiento, en noviembre de 1502<sup>363</sup>. Había sido familiar del arzobispo de Sevilla Alonso de Fonseca y figuraba entre los testigos presenciales del célebre milagro del *lignum crucis*, que nos refiere Ortiz de Zúñiga, en 1473<sup>364</sup>.

Entre los compositores citados, requiere especial mención Antonio Ribera, porque de ese grupo es uno de los dos autores mejor representado en las fuentes musicales a las que nos venimos refiriendo. No se tenía constancia de su presencia en ninguna institución española. Hace unos años, pude localizarlo en la capilla de música de la catedral de Sevilla, como cantor, al menos desde 1496 a 1498, bajo el magisterio de Alonso Pérez de Alba, en lo que debieron ser los inicios de su carrera profesional<sup>365</sup>. Puede traerse este vínculo a colación en relación a sus

---

<sup>362</sup> Ruiz Jiménez, "*Infunde amorem cordibus*": 625-626. Sobre las posibles identidades de Sanabria y las dificultades de atribución de sus obras, véase Knighton, "T. Rodríguez de la Torre, Juan [Juan de Sanabria, Juan de Senabria, Rodríguez de Senabria]", en *D.M.E.H.*, vol. 9 (2002), 293.

<sup>363</sup> En 1492, ya desempeñaba el cargo de maestro de capilla Alonso Pérez de Alba que debió ser su sucesor. A.C. 5/1/1478, 16/1/1488, 18/1/1492, sección I, libro 1, fol. 2r, libro 4, fol. 80r, 172v; sección IV, libro 408, fol. 322v.

<sup>364</sup> Ortiz de Zúñiga, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla* (Madrid: Imprenta Real, 1796), t. 3, 59 (Edición facsímil, Sevilla: Guadalquivir, S.L., 1998).

<sup>365</sup> Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

obras conservadas en E-TZ 2-3, alguna de ellas de problemática atribución, así como a su recepción hispalense<sup>366</sup>.

Resta por añadir a la lista de compositores desconocidos un autor, citado en el inventario de 1721, que no he podido por el momento identificar, el cual, probablemente, pertenezca a la misma generación. Se trata de “Acuña”, cuyo apellido aparece en el listado de compositores de los magnífics copiados, ca. 1555, en el *Libro de polifonía n.º 32* de ese inventario.

### MORALES HISPALENSIS

*Hispalensis* es todo lo que se ha podido decir de sus años de formación y la fecha de 1500, tan redonda como especulativa, es la que con más frecuencia se cita para aproximarse a la de su nacimiento. El apellido Morales es tan común en la ciudad que, sólo en el Archivo de la catedral de Sevilla y con unas fechas entre 1500-1525, he podido recoger el apellido de Morales, vinculado, directa o indirectamente a la música, como cantor, organista, clérigo de la veintena, mozo de coro, capellán, copista de música y ministril en diez personas diferentes. De todos ellos, sólo uno parece poder encajar y ser identificado con el compositor Cristóbal de Morales. Se trata del mozo de coro Cristóbal de Morales, al que el cabildo concedió, en 1513, una ayuda para la compra de una sobrepelliz<sup>367</sup>. No quiero con esto, evidentemente, llegar más allá de donde permite la duda razonable y presento esta como una vía más para continuar a la búsqueda del elusivo origen de un compositor tan insigne.

Como ya señalaba en el capítulo anterior, el 7 de octubre de 1553 se da cuenta, en el cabildo de la catedral de Sevilla, de la necesidad de renovación del repertorio polifónico interpretado en esta institución, al cual se tilda de anticuado, encargándose a Rodrigo de Ceballos la escritura de uno o varios libros que lo actualizaran. Esta “modernización” del repertorio debía estar supervisada por una comisión encabezada por el maestrescuela Martín Gascón, uno de los capitulares vinculado a las corrientes humanistas que imperaban en la ciudad desde principios de siglo.

Dos cuestiones son fundamentales a la hora de dilucidar qué música pudo copiarse. La primera, ¿cuál era la “mejor misa” que en esos

<sup>366</sup> Knighton, Tess, “Ribera [Ribeira], Antonio de”, en *D.M.E.H.*, vol. 9 (2002), 170-171.

<sup>367</sup> A.C. 1/4/1513 y 6/4/1513. A.C.S., sección I, libro 8, fol. 29r.

momentos se escuchaba en las catedrales españolas?<sup>368</sup>; la segunda, ¿cuáles serían las preferencias de los miembros de la comisión encargada de tomar las decisiones? Hacía sólo unos días que había fallecido Cristóbal de Morales cuando se toma el acuerdo capitular citado y no dudo que la noticia llegaría rápidamente a Sevilla, a oídos de los capitulares y de Guerrero, que formaba parte de la citada comisión. La imprenta entronará a Morales no sólo por el alcance y difusión que tuvieron sus obras, sino también por la consideración de las mismas que es diseminada a través de los tratados teóricos, poemas laudatorios, etc. El análisis de dos ejemplos puede proporcionarnos pistas claras tanto sobre la música que debía interpretarse en las catedrales como del gusto de los profesionales y diletantes sevillanos: el repertorio de la catedral de Toledo, con la que Sevilla rivalizará a lo largo de toda su historia, y el contenido del impreso de Fuenllana *Orphenica lyra* (1554) que aparecerá publicado, sólo unos meses después, en la ciudad hispalense.

En torno a estas fechas, entre 1542 y 1558, el copista de la catedral de Toledo Martín Pérez y el iluminador Francisco de Buitrago elaborarán catorce libros de coro, prueba también de una renovación del repertorio de esta catedral. En estos volúmenes, los géneros recogidos son variados, pero las misas de compositores franco-neerlandeses, entre las que destacan, por su número, las de Josquin, junto a la producción musical de Cristóbal de Morales, especialmente misas y magníficas, ocupan un lugar de privilegio<sup>369</sup>.

En cuanto a las obras de carácter religioso recopiladas en la *Orphenica lyra*, de nuevo, son Josquin y Morales, en las misas, y Gombert y Morales, en los motetes, los compositores mejor representados.

La conclusión que se deduce de estos dos ejemplos queda reforzada si tenemos en cuenta el impacto de las enseñanzas de Morales en Guerrero, recibidas hacía menos de una década, precisamente, durante el periodo de actualización de la propia Librería toledana<sup>370</sup>. Morales

<sup>368</sup> He revisado en dos ocasiones el término "misa" para cerciorarme que no se trataba de un error y que pudiera ser "música". El término es, con total certeza, "misa" y creo que debe entenderse, en este contexto, referido al género musical del mismo nombre.

<sup>369</sup> Stevenson, Robert, "The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks and Some Other Lost or Little Known Flemish Sources", *Fontes Artis Musicae*, 20 (1973): 91-107; Reynaud, *La polyphonie tolédane*, 362-367; Noone, *Códice* 25, 19-32.

<sup>370</sup> Sobre el magisterio de Morales y su influencia en la producción temprana de Guerrero, véase: Rees, Owen, "Guerrero's *L' homme armé* Masses and their Models", *Early Music History*, 12 (1993): 23-24; Rees, Owen, "Recalling Cristóbal de Morales to mind: Emulation in Guerrero's *Sacrae cantiones* of 1555", en *Encomium Musicae. Essays*

debió introducir a su alumno en el estudio de la obra de Josquin, hecho este que Guerrero dejará traslucir en la composición de la *Salve regina*, incluida en E-Sc 1, y en su motete *Ave virgo sanctissima*, como ha sido puesto de manifiesto por Grayson Wastaff y Willem Elders, respectivamente<sup>371</sup>. Parece plausible, a tenor de estas evidencias, que Josquin y Morales debieron ser compositores a tener muy en cuenta a la hora de la copia del libro o libros encargados a Rodrigo de Ceballos. Uno de los volúmenes pudo ser el *Libro de polifonía n.º 5* del inventario de 1721. En él, se recogen, junto a misas pretridentinas de Guerrero, Pedro Fernández y Claudin de Sermisy, dos misas de Morales: *Missa Ut, re, mi, fa, sol, la* (= *Missa Hexacordal*) y *Missa Fa, re, ut, fa, sol, la* (= *Missa Cortilla*). Ninguna de estas dos misas se imprimieron y, al revisar las fuentes manuscritas, parece que pueden vislumbrarse sugerentes vías de transmisión. Ambas se encontraban en fuentes de las catedrales de Toledo y Guatemala, la Capilla Real de Granada, la Abadía de Santo Domingo de Silos y la antigua Biblioteca de Medinaceli [E-PABm R. 6832]<sup>372</sup>. A Sevilla, es muy posible que llegaran a través de la figura del propio Guerrero, directamente o como intermediario, desde Toledo, donde hacía muy poco tiempo que se habían copiado. Si mi suposición es cierta y el copista de este libro fue Rodrigo de Ceballos, él sería el transmisor, años después, a la Capilla Real de Granada, donde desempeñó el magisterio de capilla. Finalmente, Pedro Bermúdez, bien en su estancia en la Capilla Real, bien en la catedral de Sevilla, tuvo acceso a estas misas que recopilaría para difundirlas al Nuevo Mundo y que acabaron en la catedral guatemalteca donde, al parecer, fue maestro de capilla y se ha conservado la mayor parte de su producción musical<sup>373</sup>. La última fuente, E-PABm R. 6832, presenta evidentes conexiones con el entorno sevillano que todavía están por estudiar.

La catedral de Sevilla contaba en su Biblioteca musical, durante el siglo XVI, con la mayor parte de las misas de Morales. Además de las

*in Memory of Robert J. Snow*, eds. David Crawford y G. Grayson Wagstaff, *Festschrift Series 17* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 366-368.

<sup>371</sup> Wagstaff, "Mary's Own. Josquin's Five-Part *Salve Regina*": 24-25; Elders, Willem, "Music and Number in Token of the Holy Virgin", en *Symbolic scores: studies in the music of the Renaissance*, ed. Willem Elders (Leiden: Brill, 1994), 176-177.

<sup>372</sup> Para todo lo relativo a las fuentes de estas dos misas, véase: Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika ca. 1490-1630*, 606, 615.

<sup>373</sup> Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*, 91, 94; Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources*, 66-70; Snow, *A New-World Collection of Polyphony*, 25-26; Reynaud, *La polyphonie tolédane*, 366, 368.

dos citadas anteriormente, en fuente manuscrita, disponía de una colección de las dieciséis misas impresas, en folio imperial, en su *Missarum liber primus* y *Missarum liber secundus*, en alguna de las dos ediciones completas: la romana de Valerio y Ludovico Dorico, de 1544, o la lionesa de Jacques Moderne (libro I, 1545; libro II, 1551). Ambos volúmenes estaban encuadernados en un solo cuerpo (ítem nº 8 del inventario de 1588) a partir del cual, a principios del siglo XVII, se copiarían, en pergamino, las nueve misas de las que he podido localizar los fragmentos que han sido descritos en el primer capítulo. Es posible que exista una identidad entre este volumen impreso y el que recoge el inventario de 1603: “Dos libros de Morales encuadernados en un cuerpo de misas”. Este último lleva una anotación marginal, de otra letra, “trujo capellán Lobo”, cuya identidad no queda clara<sup>374</sup>.

Con el paso del tiempo, los magnífacs de Morales se convertirían en uno de los mayores éxitos editoriales del siglo XVI. El inventario de 1588 (ítem nº 20) nos da cuenta de un volumen dedicado monográficamente a esta colección de magnífacs de Morales, copiado en pergamino. Como apuntamos en el capítulo anterior, la catedral poseía otro volumen de magnífacs de diversos autores, entre los que aparece reflejado el apellido “Moralez” (*supra*, pág. 139). La posible autoría de Cristóbal de Morales podría justificarse por la fecha de copia de este volumen, *ca.* 1555, siendo determinante en esta datación la presencia de magnífacs de Carpentras, como veremos posteriormente. La inclusión de composiciones de Morales, en volúmenes monográficos de magnífacs, junto a otras piezas de compositores de la primera mitad del siglo XVI, es habitual en las fuentes manuscritas más tempranas, lo cual queda patente en los dos libros copiados para la catedral de Toledo, en la década de 1540<sup>375</sup>.

También los motetes de Morales tuvieron cabida entre los libros de la catedral de Sevilla, tanto en los de gran formato como en los libretes manuales. Cronológicamente, los primeros testimonios que he

---

<sup>374</sup> No parece que se refiera a Alonso Lobo. En primer lugar, porque el inventario, poco antes (ítem nº 4), al citar a este compositor lo ha denominado “maestro Lobo”; en segundo lugar, porque Alonso Lobo llegará a Sevilla para hacerse cargo del magisterio en marzo de 1604, después de haberse realizado este inventario. En su estancia anterior en la catedral, entre 1591 y 1593, como maestro de los seises y sustituto de Guerrero, el cabildo aludirá a él, siempre, como “maestro”.

<sup>375</sup> En 1543, en la catedral de Toledo, se había copiado un libro con magnífacs que contenía composiciones de Peñalosa, Torrentes, Morales, Basurto, Rabaneda, Lhéritier y Gascongne; en 1546, en otro volumen misceláneo, se incorporaron dos magnífacs de Festa y cuatro de Morales [E-Tc 18 y E-Tc 34]. Noone, *Códice* 25, 23-25.

podido localizar son los motetes incluidos en E-Sc 1, destinado a la capilla de la Virgen de la Antigua, copiado en 1555, y cuyas obras pudieron ser seleccionadas por Francisco Guerrero. Un volumen cuyo contenido reflejaba, a la perfección, las directrices de renovación del repertorio marcadas por el decreto de 1553. Las cuatro piezas elegidas fueron: la *Salve regina*, a cinco voces, los motetes *Ecce virgo concipiet* y *Sancta et immaculata virginitas*, a cuatro, y el *Ave Maria*, a cinco.

El nombre de Morales, según el inventario de 1721, aparece como compositor de alguno de los motetes incluidos en la colección de ocho libretes que empezaron a escribirse en 1560. Posteriormente, para la serie de libros de partes intitulada *Cantiones sacrae Beatae Mariae*, copiada en 1587, se seleccionaron dos motetes de Morales que ya habían sido incorporados en E-Sc 1, lo cual, en cierto modo, no significaba una duplicación, ya que estaban destinados a espacios y funciones rituales distintos: *Ave Maria*, a cinco voces, y *Sancta et immaculata virginitas*, a cuatro. De todo este conjunto de obras, sólo el motete *Sancta et immaculata virginitas* fue impreso. Este hecho, unido al escaso número de fuentes manuscritas existente para el resto de las piezas (en el caso de *Ecce virgo*, sólo Sevilla), hacen pensar, una vez más, en Guerrero como introductor de estas obras en el repertorio hispalense. Esta probabilidad se vería refrendada por el hecho de que el maestro sevillano basase una de sus primeras misas, a modo de homenaje, en el motete *Sancta et immaculata* de Cristóbal de Morales.

Dos obras más completan la presencia de Morales en los fondos musicales de la catedral, en este caso, transmitidas a través del libro de ministriles usado para las procesiones. El ítem nº 34, del inventario de 1721, incluye la estrofa *Arbor decora fulgida*, del himno *Vexilla regis*, a cuatro voces, y un verso “Benedictus”, también a cuatro voces, cuya parca información no permite identificar la misa de procedencia<sup>376</sup>. Los versos de himnos y los fragmentos de misas son una constante en las fuentes instrumentales españolas impresas y manuscritas<sup>377</sup>.

---

<sup>376</sup> El copista cometió un error y tuvo que raspar y modificar las autorías. Aunque la del verso *Arbor decora* es muy clara, la atribución presenta ciertas dudas, ya que no se ha conservado ninguna fuente para el himno *Vexilla regis* de Morales, lo cual, por otro lado, tampoco resulta concluyente, al tratarse de este importante himno del temporal y a tenor de las obras del ciclo himnódico de Morales recientemente recuperadas.

<sup>377</sup> El manuscrito para uso de ministriles de la Biblioteca de Manuel de Falla [E-GRmf 975] incluye un “Benedictus qui venit” de la misa *Benedicta est coelorum regina* de Morales. También incluye otro “Benedictus”, de una misa de Guerrero, y el verso *Arbor decora* del mismo compositor. Christoforidis y Ruiz Jiménez, "Manuscrito 975 ": 21.

Existe un conflicto de atribuciones en una de las composiciones, presumiblemente de Morales, conservadas en las fuentes sevillanas. Se trata del verso *Gloria patri ingenito*, última estrofa correspondiente al himno *Christe redemptor omnium* que encontramos en E-Tc 25. Esta pieza está presente también en E-Sc 2, como estrofa seis del mismo himno y con el texto, transformado, *Auferte gentem perfidam*. El inventario de 1721 atribuye todo el himno a Francisco Guerrero. En esa fecha constaba de cuatro estrofas, con los textos modificados por Urbano VIII, de las cuales la dos, la cuatro y la siete (última) eran versiones previas de Guerrero que luego serían publicadas, una vez revisadas, en el *Liber vesperarum*. Como ya hemos hecho constar, en este volumen hay una escasa representación de himnos de otros compositores, entre ellos, un *Ave maris stella* con estrofas atribuidas a Guerrero y a Ceballos, lo que induce a pensar que las autorías estaban perfectamente definidas en el momento de la redacción del inventario. Resulta muy extraño que Guerrero “se apropiara” de una de las estrofas de su maestro, cuando no existen más rastros de la presencia de éste en el ciclo himnódico sevillano, supervisado por el propio Guerrero en el momento de su copia. Ya hemos dejado constancia de que los himnos compuestos por Guerrero, supuestamente en Toledo, durante el magisterio de Morales, son contemporáneos de los de su maestro. Ambas fuentes presentan suficientes conexiones directas con cada uno de estos compositores como para considerarlas altamente fiables. Hay, por lo tanto, algo que parece no encajar. Las cuatro estrofas de este himno estaban en la versión original del manuscrito E-Sc 2, lo cual es, de hecho, bastante peculiar<sup>378</sup>. Esta observación se confirma por su disposición y la transformación textual. La estrofa seis del *Liber vesperarum*, con el texto *Gentem auferte*, en E-Sc 2 aparece también como última estrofa, con el texto *Gloria Patri*, y la presumible estrofa de Morales, originalmente en esta fuente manuscrita como estrofa seis, ha mantenido su posición en la transformación textual a *Auferte gentem*.

Las vicisitudes codicológicas de ambos manuscritos, las transformaciones textuales, las recomposiciones, así como la presencia

---

Varios “Benedictus” y otras partes de misas de Morales se encuentran también en la *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana.

<sup>378</sup> Excepcionalmente, encontramos cuatro estrofas, musicalmente distintas, en los himnos de Juan Navarro *Vexilla regis prodeunt* y *Ad coenam agni providi*, aparecidos en su publicación de 1590. Más numerosos son los himnos del ciclo de Jerónimo Durán de la Cueva que también presentan cuatro estrofas diferentes, entre ellos, el *Christe redemptor omnium* con las estrofas dos, cuatro, seis y siete. Este ciclo fue reformado, según Snow, entre 1602 y 1605. Snow, "Liturgical reform", 474, 479-490.

en E-Tc 25 de varios himnos de Guerrero, a pesar de la consistencia de la argumentación de Michael Noone, me hacen dudar sobre la autoría de este verso<sup>379</sup>.

## NAVARRO HISPALENSIS

Varios hechos confluyen en la biografía de Navarro que podrían servir para justificar la presencia de su obra en la Librería musical de la catedral de Sevilla, entre ellos, su nacimiento en Marchena, ciudad próxima a Sevilla (ca. 1530). La trayectoria profesional de Juan Navarro se inicia en su ciudad natal, como cantor tenor (1549) al servicio del Duque de Arcos, durante el período en el que Cristóbal de Morales regía la capilla de música. Permanecerá en tierras andaluzas hasta, al menos, 1555, ocupado en una plaza de cantor en las capillas catedralicias de Jaén y Málaga. En 1554, concurrirá con Francisco Guerrero a la oposición para cubrir la vacante del magisterio de capilla de la catedral malacitana<sup>380</sup>.

Dos himnos pretridentinos, atribuidos a Juan Navarro, se preservaban en el *Libro de polifonía n.º 2* [E-Sc 2], según el inventario de 1721: *Quodcumque vinclis*, “In Cathedra Sancti Petri”, y *Quicumque Christum*, “In festo Transfigurationis Domini”. El primero se encontraba en unos folios actualmente perdidos, por lo que no podemos saber si se correspondía con alguna de las versiones de los himnos de Navarro conservados en el *Libro de polifonía n.º 3* de la catedral de Ávila [E-Ac 3]. Del himno *Quicumque Christum* se han conservados las estrofas dos y cuatro, musicalmente distintas a la de ese ciclo. Es, por lo tanto, una obra inédita temprana, probablemente anterior a su ciclo de himnos abulense. Antes de la reforma tridentina, en las Vísperas de la festividad de la Transfiguración, según el *Breviarium hispalensis* de 1563, se cantaba el mismo himno que en la festividad de la Trinidad, es decir, *O lux beata Trinitas*<sup>381</sup>. No será hasta la adopción del rezado romano cuando se introduzca el himno *Quicumque Christum*. Si analizamos este

<sup>379</sup> El índice actual de contenidos de E-Tc 25, redactado por Manuel de Salazar, en 1783, no nos proporciona la autoría de esta composición, la cual procede del índice del libro de coro de 1546, en el que, al parecer, se copio este himno antes de fusionarse con el libro de coro de 1549, el mismo que contenía las obras de Guerrero. Noone, *Códice 25*, 18-39.

<sup>380</sup> Gómez Pintor, Asunción, “Navarro, Juan (II)”, en *D.M.E.H.*, vol. 7 (2000), 992-994.

<sup>381</sup> *Breviarium hispalensis* (Salamanca: Andrea de Portonariis, 1563), fol. 417v-418r.

Iustus quidam cecidit. II.  
 nesciat si necn pat. si blime callum in  
 terminum. aniquius celo et chao.

Iustus quidam cecidit. II.  
 nesciat si necn pat. si blime callum in  
 terminum. aniquius celo et chao.

Ilustración nº 11. Himno *Quicumque Christum*. Juan Navarro.  
 Archivo de la catedral de Sevilla, capilla de música. *Libro de polifonia nº 2*, fols. xcix<sup>v</sup>-c<sup>r</sup>.

himno de Navarro, veremos que utiliza como *cantus firmus* la melodía 752<sub>S2</sub>, con la que se cantaba tradicionalmente en Sevilla el himno de la Trinidad y que, posteriormente, se usará para la composición polifónica del nuevo himno de la Transfiguración, como se deduce de la versión publicada por Guerrero en el *Liber vesperarum*<sup>382</sup>. En origen, debió tratarse del himno *O lux beata Trinitas*, cuya transformación textual no presentó ningún problema, ya que ambos son dímetros yámbicos. Este hecho garantizó su larga pervivencia en el repertorio vivo de la catedral de Sevilla, integrado en el ciclo himnódico de Francisco Guerrero.

El 13 de mayo de 1592, será presentado al cabildo hispalense un libro “de canto de órgano” del maestro de capilla de Palencia Juan Navarro, “a cargo de su sobrino”<sup>383</sup>. Se trataba de la edición póstuma romana del libro de Vísperas de Navarro que fue realizada por Fernando Navarro Salazar, sobrino del compositor, con la ayuda del cantor pontificio Francisco Soto de Langa: *Psalmi, hymno ac magnificat totius anni, secundem ritum sanctae Romanae Ecclesiae* (Roma: Giacomo Tornieri, 1590)<sup>384</sup>.

## TOMÁS LUIS DE VICTORIA

La figura de este compositor se verá ligada a la catedral de Sevilla a través de Francisco Guerrero, con quien debió entablar una cierta amistad.

Victoria envió su primer impreso al cabildo hispalense desde Roma en el año 1576: *Motecta* (Venecia: Hijos de Antonio Gardano, 1572). Esta colección de libretes fue aceptada por el cabildo, el cual mandó que se le remitiera la gratificación correspondiente<sup>385</sup>. Dos de los

---

<sup>382</sup> La melodía utilizada por Navarro, en la versión manuscrita (Ávila) e impresa (1590) del himno de la Trinidad, es la misma que en Sevilla, por el contrario, la melodía usada para el himno de la Transfiguración es diferente. *Liber vesperarum*, fol. 58v-59r; Snow, "Liturgical reform", 474-477; Rubio, Samuel, *Juan Navarro. Psalmi, Hymni, Magnificat... ad Antiphonae B. Virginis*. (Real Monasterio de El Escorial: Biblioteca La Ciudad de Dios, 1978), 130-131, 174-178; Ruiz Jiménez, "Infunde amorem cordibus": 626-627.

<sup>383</sup> Fernando Navarro recibió 6.800 maravedís de la Fábrica catedralicia por este volumen. Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 141.

<sup>384</sup> Rubio, *Juan Navarro. Psalmi, Hymni, Magnificat*, 25-27.

<sup>385</sup> “A dicho día, mandaron llamar para lo que propuso el maestro Guerrero y se traigan los libros que envió el maestro de capilla de Roma”. A.C. 3/9/1578. A.C.S., sección I, libro 33, fol. 63r. No se trataba del *Liber primus, qui misas, psalmos, magnificat*, como

motetes de esta publicación serán incorporados, años más tarde, en los libros de partes *Cantiones sacrae Beatae Mariae*, copiados en 1587: *Vidi speciosa*, a seis voces, y *Sancta Maria, succurre miseris*, a cuatro voces<sup>386</sup>.

El cabildo seguiría recibiendo, de forma más o menos sistemática, los impresos que este compositor sacaba a la luz desde su destino romano. En torno a 1580, el maestro abulense enviará su *Liber primus qui missas, psalmos, magnificat* (Venecia: Angelo Gardano, 1576). Guerrero había actuado de intermediario en la recepción de este impreso, como nos informa el propio Victoria en una carta enviada al cabildo en 1582. En esta misiva, de forma muy sutil, recuerda a la institución hispalense que no le había hecho acuse de recibo, con lo cual quería decir que “había olvidado” mandarle la remuneración acostumbrada<sup>387</sup>. Cuando Victoria remite esta carta a Sevilla, el 14 de enero de 1582, Guerrero se encuentra en Roma y no cabe duda de que ambos están en contacto, como puede deducirse de la frase de su carta en la que daba cuenta de la entrega que Guerrero había hecho al cabildo sevillano de su libro de misas: “supe que hizo lo que yo le pedí por merced”. Esta carta iba acompañada de sus dos últimas publicaciones, las cuales había hecho imprimir a su costa. En ellas, Victoria había incorporado el repertorio de Vísperas, más las cuatro antifonas marianas: *Hymni totius anni secundum sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem* (Roma: Domenico Basa, 1581) y *Cantica Beatae Virginis vulgo magnificat* (Roma: Domenico Basa, 1581). En un tono que podemos interpretar de cierto orgullo profesional, señala que cree que estas obras agradarán al cabildo:

“porque aunque aya muchos cantores en esa Sancta Iglesia, es bastante punto para todos, contiene salmos e himnos de todas las festividades del año, y dieciséis magnificas de todos los tonos y cuatro salves a cinco y a ocho”.

---

señala Stevenson, ya que en una carta de Victoria, a la que haré referencia seguidamente, se constata que este impreso fue remitido unos años más tarde y que no percibió por él ninguna remuneración. Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*, 185.

<sup>386</sup> El segundo de ellos tiene cortada la atribución en el inventario de 1721, pero, muy probablemente, debe tratarse de la obra de Victoria.

<sup>387</sup> Carta fotografiada en: Ayarra Jarne, José Enrique, "La música en el culto catedralicio hispalense", en *La catedral de Sevilla* (Sevilla: Guadalquivir, 1984), 712.

Iba a resultar difícil a este repertorio competir, en la catedral de Sevilla, con el que ya había compuesto Guerrero, copiado en pergamino, en 1575, y que estaba corrigiendo para imprimir en su *Liber vesperarum*.

En 1583, el cabildo, a través de su canónigo Luciano Negrón, enviará a Tomás Luis de Victoria 10.200 maravedís, como gratificación por los libros que les había enviado<sup>388</sup>. Es posible que esta retribución fuera por los libretes de motetes que Victoria imprimió ese mismo año: *Motecta* (Roma: Alessandro Gardano, 1583).

En el cabildo de 18 de septiembre de 1587, se acuerda comprar “el libro de motetes de Victoria” que se encuadernará “en tabla” y se colocará con el resto de los libros de música, con expresa mención de que no fuera entregado al grupo de ministriles (*supra*, pág. 101)<sup>389</sup>. Se trataba del volumen de *Motecta festorum totius anni* (Roma: Domenico Basa, 1585). En este volumen rinde homenaje a Guerrero con la inclusión de dos de sus motetes: *Pastores loquebantur* y *Beata Dei genitrix*.

El inventario de 1588 sólo nos ofrece un testimonio claro de dos de los impresos citados de Victoria: *Hymni* (1581) y *Cantica Beata Virginis* (1581). Es posible que los otros volúmenes no aparezcan en esta relación porque estuvieran en manos de los ministriles, lo que justificaría la decisión capitular que hemos citado, porque se hubiesen deteriorado o extraviado, o porque se encontraran en otras dependencias<sup>390</sup>.

En 1590, Francisco Guerrero recibe 3.060 maravedís por un libro de misas del maestro Tomás Luis de Victoria, impreso en Roma, en papel de marca mayor y encuadernado en pergamino<sup>391</sup>. La fecha y características sólo deja opción a que se trate del *Missarum libri duo* (Roma: Domenico Basa, 1583) y sugieren, junto a su encuadernación en pergamino, que este volumen estaba en manos de Guerrero, probablemente desde hacía algunos años.

A partir de 1583, se pierde la continuidad en la recepción sistemática de los impresos de Victoria que se verá disminuida, hasta extinguirse, a principios de la década de 1590. Resulta especialmente extraña la ausencia, en los fondos musicales de la catedral de Sevilla, de dos publicaciones de Victoria que tuvieron una importante difusión, las cuales encontramos documentadas en diversas instituciones religiosas

---

<sup>388</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 336.

<sup>389</sup> A.C. 17/8/1587. A.C.S., sección I, libro 36, fol. 152v.

<sup>390</sup> No sabemos cuanto tiempo se mantuvo el acuerdo del cabildo ya que, de hecho, el libro de *Motecta* (1585) estaba en poder de los ministriles en 1614. Véase apéndice nº 1.

<sup>391</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 336.

españolas: *Missas* (Roma: Ascanio Donangeli, 1592) y *Missae, magnificat, motecta, psalmi et alia* (Madrid: Juan de Flandes, 1600). Es bastante probable que el primero de estos impresos sí se recibiese en algún momento en la institución hispalense, aunque no puede rastrearse directamente en la documentación consultada. Me ha llevado a pensar en esta disponibilidad la cita de Santisso Bermúdez, maestro de los seises de la catedral de Sevilla, a la misa de Victoria *O magnum misterium* que apareció publicada en ese volumen<sup>392</sup>. Por el contrario, es lógica la ausencia del *Officium Hedomadae Sanctae* (Roma: Domenico Basa, 1585), ya que su utilización habría estado frenada por los bien establecidos y tradicionales ciclos de pasiones y lamentaciones compuestos por Guerrero e interpretados en su feudo.

TABLA Nº 8: Ediciones de Tomás Luis de Victoria recibidas por el cabildo hispalense

Año recepción	Edición
1576	<i>Motecta</i> (Venecia: hijos de Antonio Gardano, 1572)
ca. 1580	<i>Liber primus qui missas, psalmos, magnificat</i> (Venecia: Angelo Gardano, 1576)
1582	<i>Hymni totius anni secundum sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem</i> (Roma: Domenico Basa, 1581)
1582	<i>Cantica Beata Virginis vulgo magnificat</i> (Roma: Domenico Basa, 1581)
1583	<i>Motecta</i> (Roma: Alessandro Gardano, 1583)
1587	<i>Motecta festorum totius anni</i> (Roma: Alessandro Gardano, 1585)
1590	<i>Missarum libri duo</i> (Roma: Domenico Basa, 1583)
¿?	<i>Missas</i> (Roma: Ascanio Donangeli, 1592)

<sup>392</sup> El fragmento de esta misa se encuentra en un escrito de Santisso fechado en Sevilla en 1716: *Segunda respuesta que Don Gregorio Santiso Bermúdez, presbítero, maestro de seises, y de canto de la Santa Metropolitana, y Patriarcal Iglesia de Sevilla da a un papel impreso de Don Joaquín Martínez maestro de la Santa Iglesia de Palencia, en que impugna otro impreso de Don Francisco Valls, maestro de la Santa Iglesia de Barcelona, en que defiende estar conforme a arte la entrada del tiple segundo en el Miserere Nobis de la misa, que dicho Don Francisco Valls compuso con el título de Escala Aretina* [s. l.: s. n., ¿1716?]. López Calo, José, *La Controversia de Valls* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005), 291. Gregorio Santisso ocupó el cargo de maestro de seises en esta institución desde el 20 de enero de 1709 hasta el 6 de marzo de 1731. Isusi Fagoaga, *La obra de Pedro Rabassa*, vol. II, 99.

## OTROS COMPOSITORES ESPAÑOLES

Intentaremos seguir un orden cronológico que permita clarificar la recepción de las obras de otros compositores españoles que, paulatinamente, fueron engrosando la Librería de Canto de Órgano a disposición de los diferentes efectivos musicales de la catedral.

He podido localizar un motete mariano de Andrés de Villalar que se copió en la colección de *Cantiones sacrae Beatae Mariae*, en 1587: *Ista est speciosa*. Este compositor, pese a su condición de casado y las dificultades que ello le generó en el desempeño del magisterio de capilla dentro del marco eclesiástico, ejerció como tal maestro en una serie de catedrales españolas de gran importancia. Su producción musical conservada es escasa y esta sería una nueva obra a añadir al catálogo de sus composiciones desaparecidas.

La relación del compositor Sebastián de Vivanco con la institución catedralicia sevillana fue breve. El 14 de agosto de 1587, una comisión capitular invitará a Sebastián de Vivanco a instalarse en Sevilla como maestro de seises. En torno a esa fecha, Vivanco había renunciado al magisterio de capilla de la catedral de Segovia, con el pensamiento de ocupar el de Ávila. Parece claro que el maestro utilizará su puesto sevillano para presionar al cabildo abulense y así obtener mejores condiciones económicas en esta catedral. Menos de un mes duró la estancia de Vivanco en Sevilla (1588), antes de retornar al magisterio de la catedral de Ávila<sup>393</sup>.

Años más tarde, en 1608, desde su residencia salmantina, Sebastián de Vivanco enviará a la catedral de Sevilla su *Liber magnificarum* (Salamanca: Artus Taberniel, 1607)<sup>394</sup>. Una colección que no aparece reflejada en el inventario de 1618, ni tampoco en el de 1644. No parece muy probable que sus magnificats pudieran competir con las series de Morales, Guerrero y Victoria que existían en la Librería de Música hispalense y todo apunta a que no llegaron a incorporarse al repertorio vivo de su catedral.

<sup>393</sup> Llorens Cisteró, José M<sup>a</sup>, "Vivanco, Sebastián de", en *D.M.E.H.*, vol. 10 (2002), 981.

<sup>394</sup> La carta autógrafa de Vivanco aparece reproducida fotográficamente en: Ayarra Jarne, "La música en el culto catedralicio hispalense", 726. El 28 de julio de 1608, se libraron de la fábrica catedralicia, a Juan Carrasco, 10.200 maravedís: "que dieron para el maestro de capilla de Salamanca para pagarle un libro que envió". A.C.S., sección 0, libro 44, fol. 61v; sección IV, libro 124.

Ese mismo año, casi simultáneamente a la recepción del libro de Vivanco, Juan Esquivel de Barahona presentará al cabildo sevillano un libro de misas<sup>395</sup>. Debía tratarse del impreso *Missarum liber primus* (Salamanca: Artus Taberniel, 1608). Este volumen contiene tres misas parodia en las que rinde homenaje a Francisco Guerrero: *Ave virgo sanctissima*, *Ductus est Iesus* y *Gloriose confessor Domini*. Parece factible que este hecho fuera del agrado del cabildo y facilitara la adición de estas misas al repertorio polifónico de la catedral de Sevilla, ya que encontramos listado este libro en el inventario de 1618.

Finalizaremos la recepción del repertorio de maestros españoles con la obra de Sebastián Aguilera de Heredia. El inventario de 1721 (ítem nº 31) recoge el impreso de este compositor: *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae* (Zaragoza: Pedro Cabarte, 1618). No he podido localizar la fecha en la que este volumen llegó a la catedral de Sevilla. No aparece en el inventario de 1644, pero, como hemos podido ver por ejemplares anteriores, esto no es del todo concluyente en el sentido de que no se hubiese recibido con anterioridad a esa fecha. Tampoco aparece su rastro en las cuentas de Fábrica revisadas hasta la finalización de la centuria. En principio, habría que suponer la llegada de este ejemplar entre 1618 y 1620, ya que, justo en esos años, se distribuyó por los canales habituales a un elevado número de instituciones eclesiásticas<sup>396</sup>.

El último de los impresos de un compositor español que se agregará a los fondos musicales de la catedral de Sevilla, ya muy lejos de nuestro límite cronológico, será el *Missarum liber* de José de Torres y Martínez Bravo (Madrid: José de Torres, 1703). Este libro de misas, sin acompañamiento instrumental, arraigadas en la más pura tradición escolástica, no se recoge en el inventario de 1721. A pesar de esto, creo que debió llegar a la catedral poco después de su publicación<sup>397</sup>. Prueba

---

<sup>395</sup> “Cometieron a mí, el secretario infraescrito y al maestro de capilla vean qué cosa es el libro de música que presenta a la iglesia Juan de Esquivel, maestro de capilla de la catedral de Salamanca”. A.C. 6/6/1608. A.C.S., sección 0, libro 44, fol. 56r. En esa fecha, en realidad, era maestro de la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca).

<sup>396</sup> A modo de ejemplo: Huesca (5/10/1618), Burgos (5/7/1619), Toledo (15/6/1619), Ávila (5/7/1619), Granada (9/8/1619), Plasencia (1620), Jaén (1620, se acordó devolverlo el 21/1/1621, porque “hay muchos en esta Iglesia”). López Calo, *La música en la catedral de Burgos*, vol. 4, 233; Barbieri, *Biografías y documentos*, vol. 1, 5; López Calo, José, *La música en la catedral de Plasencia* (Trujillo: Ediciones de la Coria, 1995), 39; Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, 88.

<sup>397</sup> No aparece ninguna mención a la recepción de este impreso en el trabajo de Isusi Fagoaga, *La obra de Pedro Rabassa*.

de ello es la referencia que Gregorio Santisso Bermúdez, maestro de los seises de la catedral de Sevilla, hace a estas misas de Torres en uno de sus opúsculos (1716): *Gloriosae Virginis Mariae, Missus est Gabriel, Assumpta est Maria, Exsurgens Maria y Nunc dimittis*<sup>398</sup>.

## RECEPCIÓN DEL REPERTORIO INTERNACIONAL

### EL REPERTORIO FRANCO-FLAMENCO

Una de las primeras figuras que pudo estar directamente relacionadas con una temprana acogida del repertorio franco-flamenco fue el prebendado de la catedral de Sevilla Enrique Tich<sup>399</sup>. Nada se sabía de la biografía de este enigmático compositor cuyo nombre aparece recogido como Henricus Tik en la *Missa de Beata Virgine*, a tres voces, preservada en un códice de origen flamenco de la segunda mitad del siglo XV, conservado en la catedral de Lucca [I-Las 238]. Este volumen puede datarse alrededor de la fecha en la que Enrique Tich ingresa en la catedral de Sevilla como racionero, 1468, el mismo año que lo hacía Juan de Triana. Permanecerá en esa prebenda hasta 1485, cuando promocione a una canonjía que disfrutará hasta su muerte, acaecida en 1488. Se ha especulado sobre su origen inglés, viéndose en su apellido una corrupción de la palabra inglesa “thick”. Esta misa, con la que se abre el códice y la única que lleva los márgenes iluminados, presenta, según Strohm, características que permiten datarla en torno a 1450 y relacionarla estrechamente con la música inglesa de este período<sup>400</sup>.

La segunda cita conocida de este compositor nos llevaba ya, directamente, a Sevilla. El autor de un tratado anónimo sevillano,

<sup>398</sup> López Calo, *La Controversia de Valls*, 262-264, 298-299.

<sup>399</sup> Esta lectura de su apellido está tomada directamente de su rúbrica (Enrique Tich). En las fuentes sevillanas su nombre aparece como “Enrrique” o “Henrique” y su apellido bajo las formas: “Thic”, “Thich”, “Tiq”, “Thichq”. Ruiz Jiménez, “Los sonidos de la montaña hueca”, (en prensa).

<sup>400</sup> Anónima, esta misa se conserva íntegra en I-TRbc 89. El Sanctus es transmitido, también anónimo, por I-TRbc 90 y CZ-Pst D.G.IV.47. Strohm, Reinhard, *Music in Late Medieval Bruges* (Oxford: Clarendon Press, 1985), 123; Kirkman, Andrew, “The Transmission of English Mass Cycles in the Mid to Late Fifteenth Century: A Case Study in Context”, *Music & Letters*, 75 (1994): 189-190; Bent, Margaret, Henricus Tik [Thick], NG, 2 ed., vol. 25, 474.

fechado en 1480 y preservado en El Escorial con la signatura c-III-23, nos ponía en la pista, en sus primeras páginas, del repertorio internacional que pudo haber circulado en la Sevilla del siglo XV: “El de las muy doctas e singulares personas donde fueron Dustable, Dufay, Jhoanes Okeghem, maestro de capilla del rey de Francia, Binchois...”<sup>401</sup>. El tratadista parece un músico práctico que maneja el latín, lengua en la que redacta los capítulos iniciales y fragmentos repartidos por todo el texto. Este hecho, unido al conocimiento preciso del repertorio litúrgico, nos permite aventurar su posible vinculación con la catedral<sup>402</sup>. Realiza una defensa y alabanza de la música de sus contemporáneos y entre los músicos de su generación aludirá, continuando la cita anterior, a: Guillaume Faugues (“Vuillelmus Fauguens”), Jehan Pullois (“Pulois”), Johannes de Wreede (“Johanes ut rreode”), Johannes Martini, Henricus Tik (“Enrricus Thik”) y Constans Breuwe (“Constas”). Más adelante, en otro contexto, el autor de este tratado hará referencia a una misa de “Henrrique Thik” y a otra “de felix puericia”, que podría haberse basado en la antifona de San Ruperto “Quia felix puericia”. Lo más destacable es que el tratadista no sólo conoce esas dos misas, sino que remite a ellas para que los lectores vean los ejemplos propuestos<sup>403</sup>. Parece lógico pensar, a partir de estos datos, que las misas del prebendado sevillano Enrique Tich se escucharan en la catedral hispalense y que con él trajera algo de la música que circulaba en Brujas a mediados del siglo XV, lugar donde se ha especulado pudo haber vivido un cierto tiempo, antes de recalar en Sevilla. Su posición privilegiada en el cabildo de la catedral, al cual estuvo ligado durante veinte años, y su reputación musical nos permite apuntar en esta dirección.

Contemporáneo de Enrique Tich es el *Cancionero de la Colombina* [E-Sc 7-1-28]. Entre las doce composiciones religiosas que aparecen en este manuscrito, una es datable, precisamente, de mediados

---

<sup>401</sup> Este hecho concuerda con la presencia de Ockeghem, Dufay y Busnoys en F-Pn 4379, estrechamente relacionado con el *Cancionero de la Colombina* [E-Sc 7-1-28], al que nos referiremos a continuación. De especial relevancia nos parece el hecho destacado y analizado por David Fallows de la influencia de la chanson de Dufay *Le servitur hault guerdonné* en la canción *Vive leda si podrás*, sobre texto de Juan Rodríguez del Padrón, que encontramos en el *Cancionero de la Colombina*. Fallows, David, "I fogli parigini del Cancionero Musical e del manoscrito teórico della Biblioteca Colombina", *Rivista Italiana di Musicologia*, 27 (1992): 31, 33, 39.

<sup>402</sup> León Tello, Francisco José, *Estudios de historia de la teoría musical* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1991), 221, 223, 420, 471. Existe una pequeña discrepancia de fechas, ya que en uno de los párrafos citará 1482.

<sup>403</sup> Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

del siglo XV y de procedencia extranjera<sup>404</sup>. A esta podríamos añadir las piezas presentes en una sección del códice F-Pn 4379 que ha sido emparentado por David Fallows con la fuente sevillana<sup>405</sup>.

La pieza litúrgica más antigua recogida en E-Sc 7-1-28 es un magnificat que presenta concordancia con una obra conservada en el códice I-TRbc 88, copiado a principio de la década de 1460, es decir, contemporáneo de I-TRbc 89 y I-TRbc 90, en los que se encuentra la misa de Tich. Kreitner se preguntaba cómo pudo llegar esta pieza a España, pienso que la figura de Tich se presenta, a partir de la documentación de su presencia en la catedral hispalense, como un probable agente de transmisión de esta y otras composiciones del repertorio internacional al entorno sevillano.

Del fragmento del códice F-Pn 4379, denominado por Kreitner como 4379/D, las obras que más nos interesan son: el cántico de Completas *Nunc dimittis*, atribuido a Urreda, y un *Magnificat* que, aunque anónimo en este manuscrito, ha sido copiado bajo la autoría de Urreda en otras fuentes. Johannes de Wreede, o Juan de Urrede o Urreda, como aparece en los manuscritos hispanos, también nos remite a la ciudad de Brujas, de donde fue natural. Una obra más de Urreda puede relacionarse, sin ninguna duda, con el repertorio interpretado en Sevilla, se trata de su versión del himno *Pange lingua*, presente en numerosas fuentes españolas de cronología muy diversa, entre otras E-TZ 2-3<sup>406</sup>. Es bastante probable que esta fuera la obra de Urreda copiada en la colección miscelánea de libretos manuales (a partir de 1560) en los que se recopilaban cuarenta y cuatro motetes e himnos de diferentes autores, entre los que se cita el nombre de este compositor. Esta misma composición parece que se copió en un libro de ministriles que todavía estaba en uso en 1721. El raspado de las autorías, a la hora de inventariar ese manuscrito, nos deja ciertas dudas, así como el hecho de que fuera a cinco voces, aunque no sería un caso aislado ya que tenemos conocimiento de que esta obra fue adicionada de una quinta voz,

---

<sup>404</sup> El repertorio religioso contenido en este manuscrito ha sido estudiado recientemente por Kreitner, al cual seguimos en lo esencial. Kreitner, *The Church Music*, 42-61, especialmente 42-44, 55.

<sup>405</sup> Fallows, "I fogli parigini": 27, 30-31, 40. Kreitner defiende que esta sección no fue parte del manuscrito E-Sc 7-1-28, sino que es más probable que sean producto del mismo *scriptorium*, pero copiada para un volumen distinto, aunque ambos, claramente, proceden de un ámbito geográfico y cronológico similar. Kreitner, *The Church Music*, 54.

<sup>406</sup> Kreitner, *The Church Music*, 67-78; Ruiz Jiménez, "Infunde amorem cordibus": 627.

atribuida a Morales, en el manuscrito para uso de ministriles E-GRmf 975<sup>407</sup>.

Urreda debió residir en Sevilla más de un año, durante una de las estancias de los Reyes Católicos en la ciudad que se prolongó desde finales de julio de 1477 hasta principios de octubre de 1478, por lo que es posible que alguna de sus obras pudiera pasar, en estas fechas, al repertorio de la catedral. Será durante esta estancia cuando la reina Isabel efectúe una importante dotación en la sede hispalense, para conmemorar la victoria sobre los portugueses en la batalla de Toro:

“Misa solepne a la Sanctísima Trenidat con órganos e cantores e sermón... celebrarán cada año fiesta a las Vísperas del día de Sanct Juan de Porta latina e el día siguiente procesión de capas blancas e misa e sermón e segundas Vísperas, todo solemnemente con las conmemoraciones e plegarias suso dichas... los dichos señores deán y cabildo quedaron obligados e se obligaron, en cada un año, perpetuamente celebrar e hacer fiesta de la Concepción de Nuestra Señora la Virgen Santa María en el octavo día de su ochavario de la misma fiesta de la Concepción con Vísperas de ante día e misa solemne con cantores e órganos... e después de la misa dicha, dirán un responso solemne con su oración tañendo las campanas de ambas torres por el ánima del muy esclarecido rey don Juan...”<sup>408</sup>.

Una dotación que, como acabamos de ver, contemplaba la interpretación polifónica de la misa, el repertorio de Vísperas y uno de los responsos del oficio de difuntos.

### Josquin

Diversas circunstancias han contribuido a hacer de Josquin una figura de referencia en la historiografía musical<sup>409</sup>. La presencia y

---

<sup>407</sup> De ser esta hipótesis cierta, se acentuaría la filiación sevillana de una parte importante del repertorio contenido en este manuscrito, lo cual vengo sospechando desde hace tiempo. Christoforidis y Ruiz Jiménez, "Manuscrito 975 ": 226.

<sup>408</sup> A.C.S., sección II, libro 1477, fol. 148v-149r. Esta dotación, bellamente miniada, aparece reproducida en: Rubio Merino, Pedro, "El Archivo de la Santa Iglesia Catedral", en *La catedral de Sevilla* (Sevilla: Guadalquivir, 1984), 759.

<sup>409</sup> *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, eds. Edward E. Lowinsky y Bonnie J. Blackburn (London: Oxford University Press, 1976); Owens, Jessie Ann, "How Josquin Became Josquin: Reflections on Historiography and Reception", en *Music in Renaissance and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, eds. Jessie Ann Owens y Anthony M. Cummings (Michigan: Harmonie Park Press,

pervivencia de la música de Josquin en la Península Ibérica es una faceta más, no exenta de peculiaridades, de un fenómeno de índole europeo. La catedral de Sevilla no escapará a esa fascinación y se insertará de pleno derecho en el contexto hispano dibujado por Robert Stevenson, con una notable representación de la música de este compositor en su Librería musical<sup>410</sup>.

En el fenómeno Josquin y, en general, en la circulación de la música franco-flamenca en España jugaron un papel muy importante los impresos, los cuales contribuirán a su difusión y penetración en el repertorio interpretado en las catedrales<sup>411</sup>. Kenneth Kreitner, prescindiendo de estos y centrado en el repertorio manuscrito contenido en las fuentes hispanas, hasta 1550, concluye que el fenómeno de la recepción de la obra de Josquin en España sufrió un considerable desarrollo a partir de la década de 1540, mientras que no era "un icono familiar" ca. 1530, lo cual creo que es, al menos, matizable<sup>412</sup>. En cualquier caso, parece que será a partir de esas fechas cuando la consideración de su figura adquiera carta de naturaleza suficiente como para incluirlo en las costosas fuentes manuscritas confeccionadas en

1997), 271-280; Schlagel, Stephanie P., "The *Liber selectarum cantionum* and the "German Josquin Renaissance"", *Journal of Musicology*, 19 (2002): 564-615.

<sup>410</sup> Stevenson, Robert, "Josquin in the music of Spain and Portugal", en *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, eds. Edward E. Lowinsky y Bonnie J. Blackburn (Londres: Oxford University Press, 1976), 217-246.

<sup>411</sup> Knighton, Tess, "Transmisión, difusión y recepción de la polifonía franco-neerlandesa en el Reino de Aragón a principios del siglo XVI", *Artigrama*, 12 (1996-1997): 19-38; Ruiz Jiménez, Juan, "Circulación de la música franco-flamenca en España", *Scherzo*, 121 (1998): 132-135; Knighton, Tess, "La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI", en *Música y Cultura Urbana en la Edad Moderna*, eds. Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín y Andrea Bombi (Valencia: Universitat, 2005), 337-349.

<sup>412</sup> Kreitner, Kenneth, "*Ave festiva ferculis* and Josquin's Spanish Reputation", *Journal of the Royal Musical Association*, 128 (2003): 22. En 1538, Luis de Narváez publica *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela* (Valladolid) [1538<sup>22</sup>] con obras que había compuesto y recopilado a lo largo de muchos años, según señala el privilegio para su impresión, fechado el 18 de mayo de 1537. Además de la chanson *Mille regretz*, incorpora secciones de las misas de Josquin: *Faysant regretz*, *Ad fugam* [= *Sine nomine*] y *Hercules dux ferrariae*. Las dos primeras fueron publicadas por Antico en el *Liber quindecim missarum* [1516<sup>1</sup>], así como en las diversas ediciones del *Libri secundi missarum*; la tercera será impresa en el *Missarum liber tertius*. El hecho de su inclusión en un impreso de vihuela, destinado a un consumo más amplio y diverso en sus intereses musicales, en un signo más de la accesibilidad y difusión de la obra de Josquin en España con anterioridad a la década de 1540. Ruiz Jiménez, Juan, "Insights into Luis de Narváez and Music Publishing in 16th. Century Spain", *Journal of the Lute Society of America*, 26-27 (1993-1994): 4.

pergamino, pero incluso esta afirmación habría que realizarla con una cierta cautela, sobre todo cuando desconocemos el contenido de voluminosos manuscritos del primer cuarto del siglo XVI que circularon y se usaron en las principales instituciones eclesiásticas de la corona de Castilla y de los que únicamente tenemos noticias a través de los imprecisos inventarios conservados<sup>413</sup>. Una cuestión también sin resolver es: ¿cuáles fueron las fuentes de copia utilizadas para la renovación de repertorio que tuvo lugar en las catedrales españolas ca. 1550? Se necesitaría de un complejo y completo estudio de filiación de todas las obras de compositores franco-neerlandeses, contenidas en las fuentes hispanas, para dilucidar hasta qué punto derivan directamente, o no, de las fuentes impresas<sup>414</sup>.

No se tiene constancia de que la catedral de Sevilla poseyera impresos con música de estos compositores con anterioridad a la llegada de los fondos bibliográficos de la Biblioteca Fernandina, a principios de la década de 1550, aunque algunos de los volúmenes registrados en la primera mitad del siglo, por distintas fuentes documentales, bien pudieron serlo<sup>415</sup>.

No resulta fácil responder a la pregunta de cuándo se recibe y comienza a interpretarse, en la catedral de Sevilla, la música de Josquin. Como he venido reiterando, en 1555, se copia el *Libro de polifonía n.º 1* [E-Sc 1] para la capilla de la Virgen de la Antigua y en él parece establecerse una cierta jerarquía entre los compositores, especialmente en la secuenciación en la que se copian las salves que constituyen la primera sección del manuscrito: Josquin, Morales, Guerrero, Fernández, Gombert, Ceballos y, cerrando este bloque, una segunda y peculiar salve de Guerrero para voces agudas y una tercera, del mismo autor, hoy perdida. El hecho de que este rico volumen se abra, precisamente, con la *Salve* de Josquin y que esta obra anteceda a la de Morales y ésta, a su

---

<sup>413</sup> Además de los libros que ya he citado relacionados con la ciudad de Sevilla, ¿qué contenían los libros toledanos de misas y motetes de 1518, o el de 1526, este último con 226 hojas “solfadas”?, por citar sólo un ejemplo de su Librería musical con anterioridad a 1530; ¿y los libros con el mismo repertorio adquiridos por la catedral de Granada en la década de 1520? López Calo, *La música en la catedral de Granada*, vol. 1, 123-126; Reynaud, *La polyphonie tolédane*, 360-361.

<sup>414</sup> La *New Josquin edition* realiza una evaluación de las fuentes y, siempre que es posible, el estema de cada obra.

<sup>415</sup> Los “cuatro libros de canto de órgano pequeños, de molde, aforrados en cuero blanco” que estaban en la capilla Scalas, en la visita que se hizo en 1541, son el primer testimonio certero de un impreso musical. La fecha y el formato ponen de manifiesto que debían incorporar, en mayor o menor medida, música extranjera. Estos habían desaparecido ya en la siguiente visita de 1554. A.C.S, sección V, libro 270, fol. 7v, libro 276.

vez, a la de Guerrero, no es un hecho fortuito, sino que pone de manifiesto la consideración que, ya en esa fecha, existía hacia la figura de aquel compositor<sup>416</sup>. En la segunda sección del manuscrito, con cinco motetes marianos, dos a seis voces, dos a cinco y uno a cuatro, Josquin sólo será igualado, en este género, por los cinco motetes de Guerrero, todos ellos a cuatro voces.

El binomio *Salve regina* y *Ave Maria* (2ª pars del *Pater Noster*) aparece también en otra fuente hispana, E-Zac 17, lo cual hace pensar en una posible transmisión conjunta. El *Ave Maria* fue una de las composiciones de Josquin que alcanzó una notable difusión en España, tanto en fuentes vocales como instrumentales<sup>417</sup>.

Tres de las obras incluidas en E-Sc 1 son citadas por Francisco Salinas, en su tratado *De musica libri septem*, como representativas de la popularidad de los motetes de Josquin basados en *cantus firmus* conocidos, frente al resto de su producción motética: *Inviolata, integra e casta, Benedicta es coelorum regina* y *Praeter rerum seriem*. Es cierto que, fundamentado en la información de que disponemos, serán, dentro de este género, los motetes marianos los que gozen de mayor difusión en las fuentes españolas<sup>418</sup>. Estos tres motetes aparecen también en fuentes toledanas y en diversos impresos en cifra de vihuela y órgano<sup>419</sup>.

El único motete a cuatro voces, incorporado en E-Sc 1, es *Ecce tu pulchra es*. En la evaluación realizada de las fuentes de este motete, para la *New Josquin Edition*, Richard Sherr pone de manifiesto que la versión copiada en Sevilla no deriva de ninguna de las fuentes impresas conocidas<sup>420</sup>. Sólo dos fuentes manuscritas conservadas parecen alejarse del resto, una es la sevillana y la otra es I-VEcap 758 (copiada en Verona, ca. 1500), ambas conectadas por elementos muy significativos,

<sup>416</sup> Wagstaff, "Mary's Own. Josquin's Five-Part *Salve Regina*": 3-4.

<sup>417</sup> Knighton, "Transmisión, difusión y recepción": 25-28. El *Ave Maria*, además de las fuentes impresas, en cifra, citadas por Stevenson, aparece en dos manuscritos para uso de ministriles: el *Lerma Codex* [NL-Uu 3.L.16] y E-GRmf 975. Stevenson, "Josquin in the music of Spain and Portugal", 223; Elders, Willem, "The Lerma Codex: a newly-discovered choirbook from seventeenth-century Spain", *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 20 (1967): 199; Christoforidis y Ruiz Jiménez, "Manuscrito 975 ": 60.

<sup>418</sup> Wagstaff, "Mary's Own. Josquin's Five-Part *Salve Regina*": 6-7.

<sup>419</sup> Stevenson, "The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks ": 97-98; Stevenson, "Josquin in the music of Spain and Portugal", 223.

<sup>420</sup> La catedral de Sevilla poseía una fuente impresa de este motete, ya que estaba incluido en el *Liber primus missarum Josquin* (Roma: Jacopo Giunta, Giovanni Giacomo Passoti y Valerio Dorico, 1526) que había ingresado con los fondos de la Biblioteca Colombina. Chapman, "Printed Collections of Polyphonic Music": 72.

aunque con variantes que las hacen partir de distintas fuentes de origen<sup>421</sup>.

El primero de los inventarios existentes de la Librería de Canto de Órgano de la Catedral de Sevilla, efectuado en 1588, recoge, entre otros: “Un libro viejo de misas de Jusquin y de otros autores, escrito en papel de mano, encuadernado en papelón y en becerro colorado”. Este calificativo de “viejo” me lleva, a priori, a pensar que la catedral disponía de ese volumen desde hacía bastantes años, ya que sólo se aplica a libros con una cierta antigüedad y grado de deterioro. Sólo otros dos volúmenes reciben esa caracterización a lo largo del inventario, uno de ellos el de Peñalosa (ítem nº 6), que como dije debe tratarse del volumen copiado en 1510; el segundo era el libro que contenía el primitivo ciclo himnódico de la catedral (ítem nº 34). Por supuesto, ni E-Sc 1, copiado en 1555, ni el volumen misceláneo de himnos (ítem nº 14), posiblemente copiado en torno a esta fecha, reciben este calificativo. Es más, esos tres volúmenes “viejos” habían desaparecido, consumidos totalmente, en el inventario de 1603. De todo lo expuesto, se infiere que ese volumen, que contenía alguna de las misas de Josquin, debió copiarse en el primer cuarto del siglo XVI, lo que refuerza la teoría de una recepción de este compositor en España más temprana de lo que hasta el momento se había apuntado<sup>422</sup>.

El inventario de 1588 recoge un segundo volumen con música de este compositor, en esta ocasión se trata de un libro copiado en pergamino: “Un libro [de] misas de Jusquin y otros autores, puntadas de mano, en libro grande de pergamino”. Hay que destacar la identificación de estos dos libros misceláneos por su nombre, esto puede deberse a que la primera misa copiada fuese suya, lo cual de por sí, como ocurría con E-Sc 1, ya es notable; esta nominación podía derivar, igualmente, de que el número de misas copiadas de Josquin fuese superior al de los otros

---

<sup>421</sup> Sherr sugiere que pudo haber una fuente intermedia entre ambos manuscritos, posiblemente un impreso perdido. Podría haber sido otro de los impresos que ingresaron con los fondos colombinos. Para los detalles y el estema de las fuentes de este motete, véase: *New Josquin Edition. Motets on Texts from the Old Testament I*, ed. Richard Sherr, vol. 14 (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis y American Musicological Society, 2002), 52-54. En el momento de redacción de este trabajo, el resto de los motetes incluidos en E-Sc 1 no ha sido todavía publicado en la *New Josquin Edition*, por lo que habrá que esperar para conocer la evaluación comparativa con el resto de las fuentes conservadas.

<sup>422</sup> Cabe la posibilidad, como razonaremos en el último epígrafe de este capítulo, de que este volumen se hubiese trasvasado a la Librería de Canto de Órgano desde los fondos fernandinos, una vez que estos llegaron a la catedral.

autores, igualmente significativo; en tercer lugar y desde mi óptica lo más cercano a la realidad, el hecho de la consideración hacia la figura de Josquin que, como veremos, se verá refrendada por otras actuaciones en la vida musical de la catedral hispalense. La circunstancia de que el segundo de los volúmenes esté escrito en pergamino refuerza la idea de un repertorio que, en el momento de su copia, ya había adquirido un cierto estatus canónico, por lo que se pretende garantizar su pervivencia.

Estos no eran los únicos volúmenes que, en 1588, la catedral poseía con música de Josquin. En ese mismo inventario, ocultas bajo las descripciones genéricas de algunos de los libros, se encuentran otras obras pertenecientes a diversos géneros que nos son desveladas por el inventario de 1721.

El *Libro de polifonía n° 20*, descrito por este inventario de 1721, es un libro de misas de *Beata Virgine* que, como hemos apuntado anteriormente, pienso fue copiado *ca.* 1525. Una vez más, Josquin encabeza el repertorio seleccionado y el libro se abre con su *Missa de Beata Virgine*. Sería, por el momento, la obra más temprana que con total certeza podemos documentar de la presencia de este compositor en el repertorio vivo de la catedral de Sevilla y, una vez más, ubicada en una posición de privilegio frente a las obras de Peñalosa, canónigo en esos momentos en la catedral, y de su maestro de capilla Pedro Fernández, con el cual se cerraba este códice. Fue una composición que gozó de gran difusión en España, como lo prueban las diversas fuentes instrumentales que la recogen<sup>423</sup>.

El *Libro de polifonía n° 32*, del inventario de 1721, al que también nos hemos referido, contenía catorce magníficats, entre ellos alguno de Josquin, en un libro igualmente en pergamino y posiblemente escrito *ca.* 1550. Me parece especialmente destacable la presencia de, al menos, un magníficat de Josquin en las fuentes manuscritas de la catedral hispalense, sobre cuyo origen trataremos en el epígrafe final de este capítulo. Tradicionalmente, han sido sólo tres los magníficats atribuidos a este compositor, todos ellos en fuentes manuscritas y los tres problemáticos, ya que dos son fuente única (una de ellas, el *Cancionero de Segovia* -E-SE s.s.-) y el tercero tiene diversas atribuciones<sup>424</sup>. Se ha

---

<sup>423</sup> *New Josquin Edition. Masses based on Gregorian Chants*, ed. Willem Elders, vol. 3 (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis y American Musicological Society, 2003), 60-61.

<sup>424</sup> Sobre la discusión de estos tres magníficats, en especial el de cuarto tono, véase: Haen, Frits de, "A Magnificat quarti toni with a Fourfold Ascription", en *Proceedings of the International Josquin Symposium, Utrecht 1986*, eds. Willem Elders y Frits de

dejado de lado un cuarto magnificat que, para este estudio, tiene especial interés, ya que posiblemente fuese recopilado en Sevilla. Me refiero al verso *Fecit potentiam*, atribuido a Josquin, en la *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana (1554)<sup>425</sup>. Resulta notable la disponibilidad de fuentes con un repertorio muy nutrido de compositores franco-neerlandeses que tuvo Fuenllana durante su período sevillano, previo a la publicación de su libro, que, tal vez, pudo estar relacionado con su acceso a la colección de la Biblioteca de Hernando Colón, favorecido por sus contactos con el patriciado de la ciudad.

Los libretes manuales escritos en 1560 y en 1587 contenían, de igual forma, motetes de Josquin. En la segunda de estas colecciones, *Cantiones sacrae Beatae Mariae*, se vuelven a copiar dos de los motetes del *Libro de polifonía nº 1* [E-Sc 1]: *Benedicta es coelorum regina*, a seis voces, e *Inviolata, integra e casta*, a cinco voces.

Un último impreso, con obras de Josquin, formará parte del repertorio vivo de la catedral de Sevilla durante un largo espacio de tiempo. Será, como veremos, de gran importancia para ampliar nuestro conocimiento de la recepción de los motetes de la generación Josquin en esta institución. Aparece, por primera vez, en el inventario de 1588 con una descripción que parece muy ambigua e imposible de identificar: “Un libro de motetes, impreso en papel, de muchos autores, encuadernado en tabla y becerro colorado”. El inventario de 1603 nos proporciona una nueva pista: “Un libro de motetes de Juzquin de a seis y de a cinco y de a cuatro, de papel de marca mayor, impreso” [otra letra: “no es de”]. Finalmente, los inventarios de 1618 confirman la referencia. En el de 1618a, se recoge como: “Un libro antiguo, de motetes, de diferentes autores, papel”; en el de 1618b, vuelve a especificar: “Un libro de motetes de Jusquin de a seis y de a cinco y de a cuatro, de papel de marca mayor, impreso”. Por lo tanto, estamos frente a un volumen impreso, de formato grande, con motetes de varios autores, a seis, cinco

---

Haen (Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991), 117-123; Hudson, Barton, "Josquin and Brumel: The Conflicting Attributions of *Credo Vilayge II* and *Credo Chascun me crie*", en *Proceedings of the International Josquin Symposium, Utrecht 1986*, eds. Willem Elders y Frits de Haen (Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991), 82-84; Sherr, Richard, "Two Hymns and Three Magnificats", en *The Josquin Companion*, ed. Richard Sherr (New York: Oxford University Press, 2000), 325-334.

<sup>425</sup> Esta obra no aparece en el listado preparado por Jeremy Noble y Jeffrey Dean para la segunda edición de *New Grove*, pero sí en la lista de Ludwig Finscher para la segunda edición de *MGG*, donde nos da cuenta de que se publicará en el volumen correspondiente de la *New Josquin Edition* (20.5) que se encuentra todavía en preparación.

y cuatro voces, entre los que destaca Josquin<sup>426</sup>. Revisando todas y cada una de las posibilidades, estas se reducen a un solo ejemplar: *Liber selectarum cantionum quas vulgo motetas appellant sex quinque et quatuor vocum* (Augsburgo: Grimm & Wyrung, 1520). Un volumen en folio, con 25 grandes motetes (algunos hasta con cuatro y cinco partes) impresos a lo largo de 274 folios (tabla nº 9). La descripción de los inventarios se adapta perfectamente al título del impreso que responde a la organización interna del volumen: tres secciones simétricas, cada una de ellas compuesta de ocho composiciones, agrupadas según el número de voces, las de seis, que abren el libro, seguidas de las de cinco y, cerrando, las de cuatro voces, separada por folios que marcan con nitidez esas divisiones. El volumen termina con un epílogo de Conrad Peutingger y el motete *Salve sancta parens* de Ludwig Senfl<sup>427</sup>.

Este impreso incluye algunos de los motetes de Josquin que alcanzaron una mayor popularidad, difusión y pervivencia, entre ellos los que encontramos en E-Sc 1 que, en algún caso, pudieron copiarse a partir de este libro<sup>428</sup>. El *Liber selectarum* fue preparado por el compositor Ludwig Senfl y está considerado como una fuente de gran fiabilidad para la obra de Josquin, incluso en mayor medida que otras más próximas temporal y geográficamente a su figura.

La pervivencia de la obra de Josquin en el repertorio hispalense, al igual que ocurrió en otros centros catedralicios españoles fue duradera e incorporó, de forma tardía, nuevas obras al repertorio de la catedral, como veremos en el capítulo siguiente.

El resto de los compositores franco-neerlandeses de la primera mitad del siglo XVI no alcanzarán, en las fuentes manuscritas, la repercusión de la figura de Josquin, pero aparecerán representados en distintos libros polifónicos catedralicios de funcionalidades y formatos diversos. Es necesario insistir, una vez más, sino queremos obtener una

---

<sup>426</sup> La anotación del inventario de 1603 “no es de”, debía referirse a que no era íntegramente de Josquin.

<sup>427</sup> Sobre esta fuente, véase el detallado estudio de Schlagel, "The *Liber selectarum cantionum*": 564-615.

<sup>428</sup> Grayson Wagstaff propone para la recepción hispana de las composiciones marianas de Josquin la figura de Morales. Wagstaff, "Mary's Own. Josquin's Five-Part *Salve Regina*": 15, 25. Es muy probable que esto fuera así en Toledo. En Sevilla, diez años después de que Guerrero recibiese el magisterio de Morales, me parece más plausible que las fuentes para la *Salve regina* y los motetes citados fueran los impresos existentes en la Biblioteca Fernandina, sobre los que volveremos más tarde y entre los que se encontraban, además del *Liber selectarum*, la colección de motetes impresa por Antico, en 1521 [1521<sup>4</sup>], que contenía la citada *Salve* de Josquin.

TABLA Nº 9: Contenido del *Liber selectarum* [RISM 1520<sup>4</sup>]

Motete	Compositor	Nº voces
1. <i>Optime pastor</i>	Heinrich Isaac	6
2. <i>Praeter rerum seriem</i>	Josquin des Prez	6
3. <i>Virgo prudentissima</i>	Heinrich Isaac	6
4. <i>O virgo prudentissima</i>	Josquin des Prez	6
5. <i>Anima mea liquefacta est</i>	Anónimo	6
6. <i>Benedicta es coelorum regina</i>	Josquin des Prez	6
7. <i>Pater de coelis Deus</i>	Pierre de la Rue	6
8. <i>Sancte Pater divunque decus</i>	Ludwig Senfl	6
9. <i>Miserere mei Deus</i>	Josquin des Prez	5
10. <i>Inviolata integra et casta es Maria</i>	Josquin des Prez	5
11. <i>Salve crux arbor vitae</i>	Jacob Obrecht	5
12. <i>Lectio actuum apostolorum</i>	Anónimo	5
13. <i>Stabat mater dolorosa</i>	Josquin des Prez	5
14. <i>Missus est Gabriel angelus</i>	Jean Mouton	5
15. <i>Anima mea liquefacta est</i>	Anónimo	5
16. <i>Gaude Maria virgo</i>	Ludwig Senfl	5
17. <i>Ave sanctissima Maria</i>	Heinrich Isaac	4
18. <i>De profundis clamavi ad te</i>	Josquin des Prez	4
19. <i>Prophetarum maxime</i>	Heinrich Isaac	4
20. <i>Deus in adiutorium meum</i>	Anónimo	4
21. <i>O Maria mater Christi</i>	Heinrich Isaac	4
22. <i>Discubuit Hiesus</i>	Ludwig Senfl	4
23. <i>Usquequo Domine</i>	Ludwig Senfl	4
24. <i>Beati omnes qui timent</i>	Ludwig Senfl	4
25. <i>Salve sancta parens</i>	Ludwig Senfl	4

imagen distorsionada de la realidad, en el hecho de que desconocemos, de forma pormenorizada, el contenido de la mayor parte de los volúmenes que la catedral adquirió o copió en fechas anteriores a ca. 1550, donde, presumiblemente, este repertorio sería más abundante. Prueba de ello es que, a excepción de las composiciones de Josquin, el resto de las obras de los autores franco-neerlandeses aparece, precisamente, en los volúmenes más antiguos. La pervivencia del repertorio de estos compositores dentro del ámbito eclesiástico, con una importante representación de su producción profana, originalmente, como es natural, en sus versiones instrumentales, la encontramos de forma destacada en los libros para ministriles, de lo cuales, como hemos

visto, la catedral de Sevilla estuvo bien surtida, en algunos casos con ejemplares notablemente voluminosos<sup>429</sup>.

Debido a esta escasez de información, trataremos el repertorio del resto de los compositores franco-flamencos por géneros.

En el volumen de misas de *Beata Virgine*, que citábamos anteriormente (ca. 1525), a la misa de Josquin le seguirá la *Missa de Beata Virgine* de Antoine Brumel, para la que no se conocen otras fuentes manuscritas españolas. Según Glareanus, ambos compositores habían escrito estas misas en su madurez, en una suerte de competición para ver quién era capaz de escribir la misa más exquisita, ganada, según el teórico, por Josquin<sup>430</sup>. Es probable que ambas fuesen copiadas a partir de uno de los impresos que circuló desde la década de 1520 en diversas instituciones eclesiásticas y capillas nobiliarias españolas<sup>431</sup>: *Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae* (Roma: Andrea Antico, 1516) [1516<sup>1</sup>]<sup>432</sup>. Este volumen contenía, además, la *Missa Faysant regretz* y la *Missa Ad fugam* [= *Missa Sine nomine*] de Josquin.

---

<sup>429</sup> Kirk, Douglas, "Churching the Shawms in Renaissance Spain: Lerma, Archivo de San Pedro MS. Mus. 1" (Tesis doctoral, McGill University, Montreal, 1993); Ruiz Jiménez, Juan, "The Mid-Sixteenth-Century Franco-Flemish Chanson in Spain. The Evidence of MS 975 of the Manuel de Falla Library", *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 51 (2001): 25-41.

<sup>430</sup> Glareanus, Henricus, *Dodecachordon*, ed. Clement A. Miller (s. l.: American Institute of Musicology, 1965), 366; *Antonii Brumel. Opera omnia*, ed. Barton Hudson, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 5 (Roma: American Institute of Musicology, 1951-1972), vol. 4, xiii.

<sup>431</sup> La primera noticia de su compra en una catedral española data de septiembre de 1529, cuando la de Granada lo adquirió de uno de sus prebendados: "se compró un libro de canto de órgano de las quince misas de Jusquin, del racionero Chinchilla". El libro se identifica, desde el momento de su compra, apelando a la figura de Josquin que como he señalado es el autor de sólo tres de las misas, pero cuya reputación, en esa fecha, debía ser ya notable. En 1523, este impreso aparece en el inventario de bienes de Rodrigo de Mendoza, marqués del Cenete, lo cual nos habla de su temprana recepción en España. En la catedral de Jaén, aparece en un inventario de 1548 y, ya con la denominación de antiguo, en otro de 1657. López Calo, *La música en la catedral de Granada*, vol. 1, 125; Ros Fábregas, Emilio, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I)", *Pliegos de Bibliofilia*, 15 (2001): 36; Jiménez Cavallé, "Los inventarios de música": 68, 73.

<sup>432</sup> Esta difusión se vio favorecida por sus dimensiones (43 x 28 cm) y la claridad de su tipografía que hacía que pudiese leerse perfectamente desde el facistol. Del volumen de Antico se imprimieron 1.008 ejemplares. Ruiz Jiménez, "Circulación de la música franco-flamenca en España": 134; Ros Fábregas, "Libros de música (I)": 49; Berstein, Jane A., *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)* (New York: Oxford University Press, 1998), 111.

En el *Libro de polifonía n.º 5*, recogido en el inventario de 1721, copiada a continuación de dos de las misas de Cristóbal de Morales, se encontraba la *Missa Domini est terra* del compositor Claudin de Sermisy, perteneciente a su generación, para la que tampoco se han conservado fuentes manuscritas en España<sup>433</sup>. Esta misa pudo derivar del impreso *Primus liber viginti missarum* (París: Pierre Attaignant, 1532) [1532<sup>1</sup>-1532<sup>7</sup>] que, al igual que el de Antico y posiblemente también debido a su formato, alcanzó una gran difusión en España con el nombre genérico de: “Libro de las veinte misas”<sup>434</sup>.

Tampoco son muchos los motetes que podremos rastrear de estos compositores en el repertorio manuscrito de la catedral de Sevilla. Los primeros testimonios de compositores de la generación Josquin se limitan al motete *Mater patris* de Antoine Brumel, incorporado, anónimo, en el manuscrito *de Salves y motetes* [E-Sc 5-5-20]. Esta composición debió tener una cierta acogida en España, si tenemos en cuenta que se encuentra, también anónimo, en el *Cancionero de Segovia* [E-SE s.s.] y en el Cancionero musical de Barcelona [E-Bbc 454]. Otra composición, el *Ave Maria*, de Loyset Compère, en esta ocasión en E-TZ 2-3, presenta concordancias en las mismas fuentes españolas citadas, muestra, igualmente, de su recepción en el ámbito geográfico español<sup>435</sup>.

El inventario de 1721 nos proporciona la evidencia de una presencia más numerosa y variada de estos compositores en las dos colecciones que, todavía en esas fechas, sobrevivían, aunque incompletas, en los fondos de la Librería de Música. La colección de libretes, iniciada en 1560, contenía cuarenta y cuatro motetes e himnos, de los cuales sólo se da cuenta de los nombres de sus autores, entre ellos: “Berdelot [Philippe Verdelot], Jaquet [Jacquet de Mantua] Luiset [Loyset Compère], Finot [Dominique Phinot], Fenin [Antoine de Févin], [Jean] Mouton, Adrian [Willaert]”.

Como podemos apreciar, el nombre de Compère es recogido con la misma denominación que vemos en E-TZ 2-3 (“Luyset”). Casi con

---

<sup>433</sup> Claudin de Sermisy. *Opera Omnia*, eds. Gaston Allaire e Isabelle Cazeaux, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 52 (s. I.: American Institute of Musicology, 1970-1986), vol. 5, xi.

<sup>434</sup> Lo encontramos documentado en las catedrales de Burgos, Plasencia, Tarazona, Zaragoza, Jaén, Capilla Real de Granada, Colegiata del Salvador de Granada y Librería musical del duque de Calabria. Ruiz Jiménez, “Circulación de la música franco-flamenca en España”: 134; Jiménez Cavallé, “Los inventarios de música”: 68.

<sup>435</sup> Para las fuentes de estas dos obras, véase: Ros Fábregas, “The manuscript Barcelona”, 150-154.

total certeza, la obra incluida en la serie de libretes de 1560 sería también el *Ave María* que se volvería a escribir a partir de una copia más antigua.

A tenor de la documentación conservada, la fuente más importante de motetes de compositores de la generación Josquin, en la catedral de Sevilla, la constituye el impreso que citábamos anteriormente: *Liber selectarum cantionum quas vulgo motetas appellant sex quinque et quatuor vocum* [1520<sup>4</sup>]. Este volumen se incorporó al repertorio interpretado en la catedral, pero la cuestión es qué composiciones, de forma efectiva, fueron ejecutadas por la capilla de música, cuestión que puede quedar únicamente a la especulación<sup>436</sup>. Como su nombre indica, estamos frente a una antología de motetes de compositores activos a principios del siglo XVI y de origen franco-neerlandés, salvo el compilador Ludwig Senfl, germano suizo, que con seis obras es, después de Josquin, con siete, el autor mejor representado. El libro contiene también cinco motetes de Henrich Isaac, maestro de Senfl y su predecesor como compositor en la corte de Maximiliano I. El resto de los compositores están presentes con una sola composición: J. Obrecht, P. de la Rue y J. Mouton. A todo el conjunto hay que agregar cuatro piezas anónimas<sup>437</sup>. Es posible que el motete de Mouton incluido en este impreso, *Missus est Gabriel angelus*, fuese la obra que se copiara en la colección de libretes de 1560<sup>438</sup>.

La colección *Cantiones sacrae Beatae Mariae*, escrita en 1587, nos precisa dos títulos concretos: el motete *Audi dulcis*, de Jacquet de Mantua, y *Nigra sum sed formosa*, de Thomas Crecquillon. La primera

---

<sup>436</sup> En cualquier caso, parece claro que ciertos motetes se insertarían con más facilidad que otros en la liturgia hispalense. Los motetes ceremoniales de Isaac *Optime pastor divino* y *Virgo prudentissima* o el motete de Senfl *Sancte pater divunque decus*, destinado a la festividad de San Gregorio, en principio, no parece probable que se interpretaran en la catedral de Sevilla. Schlagel, "The *Liber selectarum cantionum*": 574-577.

<sup>437</sup> Una de las obras anónimas, *Lectio actuum apostolorum*, está atribuida a Johannes Viardot en I-Rvat 42; la composición *Deus in adiutorium meum* a Nicolaus Champion, en A-Wn 15941, y las otras dos, *Anima mea liquefacta est*, a cuatro y a cinco voces, restan anónimas. Ibid.: 569.

<sup>438</sup> Esta obra se difundió, en diversas fuentes impresas y manuscritas, con atribuciones a Mouton y a Josquin, las cuales han sido ampliamente discutidas. Lowinsky, Edward E., *The Medici codex of 1518: a choirbook of motets dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino, Monuments of Renaissance Music*, 5 (Chicago: University of Chicago Press, 1968), vol. 1, 219-228; Brass, Ton, "The Five-Part Motet *Missus est Angelus Gabriel* and its Conflicting Attributions", en *Proceedings of the International Josquin Symposium, Utrecht 1986*, eds. Willem Elders y Frits de Haen (Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991), 171-183.

de estas obras ya aparecía en E-Sc 1, de donde debió volverse a copiar en estos libretes. Es la única fuente hispana manuscrita y mantiene una total identidad con la versión publicada en: *Jachet... motecta quatuor vocum... liber primus* (Venecia: Antonio Gardano, 1545)<sup>439</sup>. La segunda composición fue recogida en numerosos manuscritos y en diversos impresos, por lo que resulta más difícil proponer una vía concreta de llegada a la Librería musical sevillana. Las fuentes hispanas conservadas para esta última son instrumentales: una manuscrita para uso de ministriles, E-GRmf 975, y otra impresa, el *Libro de música en cifra para vihuela* de Esteban Daza (Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576)<sup>440</sup>.

Un segundo motete de Jacquet, *Ave María*, fue copiado en E-Sc 1. Presenta la peculiaridad de ser la única fuente manuscrita que no va precedida del *Pater noster*. No es tratada como la *secunda pars* de ese motete, sino como una composición independiente. Sólo un impreso, anterior a 1555, considera este motete de la misma forma: *Jachet... motecta quinque vocum* (Venecia: Antonio Gardano, 1553)<sup>441</sup>.

Los motetes de Févin, Mouton, Jacquet, Willaert, Phinot, Gombert, Verdelot y Crecquillon circularon a través de las diversas antologías de “motetes de la corona”, “de la flor de motetes”, “motetes del fruto”, “motetes del laberinto” impresas por Petrucci, Gardano, Moderne y Scotto en numerosas catedrales y colegiatas españolas<sup>442</sup>. En algunas ocasiones, determinados motetes, cuidadosamente seleccionados, se copiaron en fuentes manuscritas locales para integrarse de lleno en el repertorio vivo de esas instituciones, prolongando su interpretación durante mucho tiempo<sup>443</sup>.

Menos abundante es el repertorio de Vísperas de compositores franco-neerlandeses en la catedral de Sevilla, debido a las limitaciones impuestas por las peculiaridades de las melodías con las que se cantaban determinados himnos en esta institución. Al menos un himno de

<sup>439</sup> *Jacquet of Mantua (1483-1559)*. *Opera Omnia*, eds. Philip T. Jackson y George Nugent, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 54 (s. l.: American Institute of Musicology, 1971-1986), vol. 4, xix.

<sup>440</sup> *Tomasii Crecquillonis*. *Opera Omnia*, eds. Barton Hudson, Mary Tiffany Ferer y Laura Youens, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 63 (s. l.: American Institute of Musicology, 1974-), vol. 8, xxxiii-xxxiv.

<sup>441</sup> *Jacquet of Mantua (1483-1559)*. *Opera Omnia*, vol. 5, xix.

<sup>442</sup> Ruiz Jiménez, "Circulación de la música franco-flamenca en España": 134.

<sup>443</sup> Junto a la catedral de Sevilla, la de Toledo, Tarazona, Valladolid y Capilla Real de Granada, entre otras, nos proporcionan ejemplos de esa pervivencia en fuentes manuscritas.

Carpentras [Elzéar Genet] se incorporó en el *Libro de polifonía n° 22* del inventario de 1721. Debía tratarse de alguno de los que podían adaptarse a la liturgia hispalense, ya que este volumen se escribió ca. 1555. No se tienen referencias a estos himnos en otras catedrales españolas, por lo que su copia tuvo que efectuarse a partir del impreso: *Liber hymnorum usus Romae Ecclesiae* (Aviñón: Jean de Channay, s. f.)<sup>444</sup>.

Junto a los magnificats de Josquin, en el *Libro de polifonía n° 32* del inventario de 1721, se copiaron también algunos magnificats de Carpentras. Tampoco tenemos noticias de otras fuentes manuscritas hispanas para estas obras, pero sí de la difusión del impreso que las contenía que podemos rastrear, además de Sevilla, también en la catedral de Zamora: *Liber cantici magnificat omnium tonorum* (Avinón: Jean de Channay, s. f.)<sup>445</sup>.

Dos obras escritas en E-TZ 2-3, ambas fuente única, correspondientes a músicos de la generación de Josquin, presentan todavía dudas razonables en sus autorías<sup>446</sup>. Se trata del motete *Ave festiva ferculis*, de “Josquin”, y la *Missa Fortuna desperata*, de “Periquin”. La primera de estas obras reafirma, sea suya o no, la presencia de la “figura” de Josquin, al menos nominalmente, en el repertorio sevillano del primer cuarto del siglo XVI, como ya hemos puesto de manifiesto anteriormente<sup>447</sup>. La segunda se resiste a ser identificada, ya que su atribución previa a Pierre de la Rue parece descartada. No ha sido incluida en la *Opera Omnia* del compositor y, por el momento, habrá que esperar a descifrar quién se esconde bajo el nombre de “Periquin”<sup>448</sup>. Una de las hipótesis más razonables de la

---

<sup>444</sup> Sobre este impreso, véase: *Elziarii Geneti (Carpentras) (c. 1470-1548). Opera Omnia*, ed. Albert Seay, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 58 (s. 1.: American Institute of Musicology, 1972-1973), vol. 3, ix, xiv.

<sup>445</sup> Este impreso aparece, por primera vez, en el inventario de 1558 y puede constatarse su presencia en el resto de los inventarios conservados del siglo XVI. Archivo de la catedral de Zamora, Libro de visitas n° 1. Sobre el contenido de este impreso, véase: *Ibid.*, vol. 4, ix.

<sup>446</sup> Kreitner, Kenneth, "Franco-Flemish elements in Tarazona 2 and 3", *Revista de Musicología*, 16 (1993): 2571, 2576-2578; Knighton, *Música y músicos*, 119.

<sup>447</sup> Esta obra sigue apareciendo como dudosa en el catálogo de la obra de Josquin preparado por Jeremy Noble y Jeffrey Dean para la segunda edición de *New Grove*. Será publicada en el volumen n° 23 de la *New Josquin Edition*, todavía en preparación. Para Kreitner: “no one seriously believes it is really the work of Josquin des Prez”. Kreitner, *"Ave festiva ferculis"*: 2.

<sup>448</sup> Honey Meconi, que había apuntado hacia Pierre de la Rue como posible autor de esta misa, en su último libro, dedicado al compositor, la atribuye a Pierrequin de Therache, sin más explicación. Existe una cita, dada por Jean-Baptiste Weckerlin (1886), de la

llegada de estas dos obras al repertorio hispalense sería a través de la figura de Peñalosa y del volumen que éste proporcionó a la catedral, para su copia, en 1510.

En la segunda mitad del siglo XVI, otros dos compositores franco-flamencos se incorporarán al repertorio hispalense: George de la Hèle y Philippe Rogier. Los dos fueron cantorcicos de la capilla flamenca del rey Felipe II, dirigieron esa capilla y publicaron sendos volúmenes de misas que dedicaron al monarca y a su hijo Felipe III, respectivamente.

Se conserva una carta autógrafa de George de la Hèle dirigida al cabildo sevillano, fechada el dos de enero de 1584, que acompañaba al envío del libro que el compositor había hecho imprimir, en Flandes, hacía unos años: *Octo missae quinque, sex et septem vocum* (Amberes: Christophe Platin, 1578)<sup>449</sup>. En esa carta, da cuenta de que la impresión del libro se efectuó en el momento del inicio de los conflictos que tuvieron lugar en esas tierras, a finales de la década de 1570, y que le afectaron personalmente, ya que fue retenido y despojado de sus bienes por su fidelidad al rey Felipe II<sup>450</sup>. Desde la seguridad y el prestigio de su cargo, al frente de la capilla de música del rey, se encargó, personalmente, de distribuir estos ejemplares y mandarlos a diversas instituciones eclesiásticas españolas<sup>451</sup>. El cabildo sevillano le hará llegar la suma de 18.750 maravedís, a través de la figura de Francisco Guerrero<sup>452</sup>. Este ejemplar es recogido en los distintos inventarios, desde el primero, de 1588, hasta el de 1721. Sorprende que, en los inventarios de 1603 y 1618b, aparece descrito como: "Libro de Gregorio de la Hèle,

---

transcripción de una *Missa Fortuna desperata* de Pierre de la Rue, realizada por Bottée de Toulman a partir de una fuente musical conservada en una Biblioteca de Munich o Viena, hoy desaparecida. *Pierre de La Rue. Opera Omnia*, eds. Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider y T. Herman Keahey, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 97 (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1990-), vol. 7, xliii-xlvi; Meconi, Honey, "Poliziano, Primavera, and Perugia 431: New Light on *Fortuna desperata*", en *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music* ed. Paula Higgins (Oxford: Oxford University Press, 1999), 465; Meconi, Honey, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 222, 331-332.

<sup>449</sup> Esta carta aparece fotografiada en: Ayarra Jarne, "La música en el culto catedralicio hispalense", 715.

<sup>450</sup> Becquart, Paul, "Hèle, Georges de la", en *D.M.E.H.*, vol. 6 (2000), 223.

<sup>451</sup> Este libro aparece citado en las catedrales de Toledo, Palencia, Valencia y León, así como en la Colegiata de Lerma. Ruiz Jiménez, "Circulación de la música franco-flamenca en España": 134.

<sup>452</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 141.

maestro del Rey, de papel, de marca grande, de siete misas, cuatro de a cinco y dos de a seis y una de a siete”. El impreso incluía un total de ocho misas, dos de ellas a siete voces: *Praeter rerum seriem* y *Benedicta es coelorum regina*, ambas basadas sobre los motetes de Josquin bien conocidos de la catedral de Sevilla<sup>453</sup>. Una posible explicación podría ser que, desde el inventario de 1603, la última de las misas no pudiese usarse por encontrarse incompleta, ya que sabemos, a través del inventario de 1721, que: “a lo último, según parece, le faltaban de seis a siete hojas” (correspondientes a la *Missa Benedicta es coelorum regina*).

La catedral de Sevilla contó con dos ejemplares del impreso póstumo de Philippe Rogier: *Missae sex* (Madrid: Juan de Flandes, 1598). En este volumen se incluía una de las misas de su alumno Géry de Ghersem, *Ave virgo sanctissima* (a siete voces), que había sido el encargado de la publicación<sup>454</sup>. Uno de estos libros aparece ya en el inventario de 1603 y continuará registrándose en todos los subsiguientes hasta el de 1721, en el que nos encontraremos con los dos ejemplares. Es posible que uno de ellos estuviese en poder de los ministriles o en otra de las capillas con actividad musical polifónica.

Años más tarde, en 1618, el maestro de capilla Francisco de Santiago presentará al cabildo la colección de libretes *Sacrarum modulationum, quas vulgo motecta appellant... Liber primus* de Philippe Rogier (Nápoles: Felice Stigliola, 1595)<sup>455</sup>. Resulta algo extraña la recepción tardía de este impreso que, además, no se recoge en ninguno de los inventarios, tal vez porque ya se hubiera consumido en 1644.

---

<sup>453</sup> Wagner, Lavern John "Music of Composer from the Low-Countries at the Spanish Court of Philip II", en *Musique des Pays-Bas anciens, Musique Espagnole ancienne (± 1450 - ± 1650)*, eds. Paul Becquart y Henri Vanhulst (Louvain: Peeters, 1988), 203-205.

<sup>454</sup> Sobre este impreso, véase: Becquart, Paul. *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier e son école (1560-1647)* (Bruxelles: Palais des Académies, 1967), 90-91. El libro se recibió en distintas catedrales españolas a principios del siglo XVII, entre ellas: Burgos, Córdoba, Granada, Málaga, Plasencia, Toledo, Valladolid y Valencia. Ruiz Jiménez, "Circulación de la música franco-flamenca en España": 134-135.

<sup>455</sup> “Este día presentó en el cabildo el padre Santiago, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, seis libros de motetes de Felipe Rogier, maestro de capilla de su majestad, que un discípulo suyo hizo imprimir y encuadernar en Nápoles para enviar al cabildo y se cometió a los señores don Luis Melgarejo y doctor Balza los viesen y hiciesen relación de lo que eran”. A.C. 30/6/1618. A.C.S., sección I, libro 49, fol. 107r. Ejemplares de esta colección se han conservado en la Biblioteca Nacional (procedente de la Biblioteca Real) y en las catedrales de Valladolid y Segovia. Se tienen noticias de ella en inventarios de Cuenca (1611) y Toledo (1793). Sobre este impreso, véase: Becquart, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid*, 47-49.

La producción musical de Rogier, en la catedral de Sevilla, se completa con unas piezas que se copiaron en el libro de ministriles inventariado en 1721. La primera de ellas es dudosa, ya que está raspada y corregida la autoría, se trata de un verso del himno *Pange lingua*. El resto de las composiciones pertenecen a su producción en lengua romance. La primera, también con algunas dudas, debido a que sólo se conserva la primera letra del nombre de compositor, es: *Nunca se vio contento entero*. Pudieron igualmente ser suyas las que siguen: *Amor de una zagala*, *Aquí se vio* y *La luz pura*. Se le atribuyen, sin margen de error, una canción sin texto y *Que haya llegado el bien*, ambas a seis voces. Ninguna de estas composiciones ha podido ser localizada entre la abundante producción musical de Rogier, conservada o perdida<sup>456</sup>. Estas canciones circularon ampliamente en los libros de ministriles, desde los últimos años del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVII, buena muestra de ello son las preservadas en MEX-Pc 19 y en el manuscrito nº 1 de la colegiata de San Pedro en Lerma (Burgos) [E-LERc 1]<sup>457</sup>.

En alguno de los libros sevillanos para uso de ministriles, tal vez estuvo presente la figura de Orlande de Lassus, el gran ausente del repertorio hispalense y que encontramos igualmente en los manuscritos de Lerma, Puebla y Granada. Sus composiciones se transmitieron, con cierta frecuencia, a través de impresos en toda la Península Ibérica y se acomodaron bien en estos libros de ministriles<sup>458</sup>. Sólo hemos podido localizar una composición de este autor en fuentes sevillanas. Se trata del motete *Audi dulcis amica mea*, que fue publicado en diversas ocasiones. Esta obra se escribió en el *Libro de polifonía nº 4* [E-Sc 4], copiado en

---

<sup>456</sup> Ibid., 36-54.

<sup>457</sup> Kirk, "Newly-Discovered Works", 47-74.

<sup>458</sup> Sobre la difusión de Lassus en la Península Ibérica, véase: Jambou, Louis, "Contribution à l'étude de la réception et de la transmission des œuvres de Lassus dans la Péninsule Ibérique", *Obstinato rigore*, 4 (1995): 127-138. A las fuentes y lugares señalados en este artículo, podemos añadir la importante colección de impresos que se listan, entre los libros del canónigo Bernardo García, en el inventario de la catedral de Zamora, realizado en abril de 1582: dos colecciones de cinco libretes cada una con motetes de Lassus, una colección de seis libretes de magnificats y una colección de cuatro libretes de las lecciones del profeta Job [*Sacrae lectiones novem ex propheta Job* (Venecia: Antonio Gardano, 1565)]. Archivo de la catedral de Zamora, Libro de visitas nº 1 (1582).



1637, para solemnizar las misas votivas celebradas en la capilla de la Virgen de la Antigua<sup>459</sup>.

La presencia de compositores franco-neerlandeses, en el repertorio de la catedral de Sevilla, se puede cerrar con la figura de Matthieu Rosmarin que trataremos en el próximo capítulo como representativo de la transición al Barroco. Naturalizado como Mateo Romero, será el último de los grandes maestros flamencos de la Capilla Real de Madrid.

## EL REPERTORIO ITALIANO

En la catedral de Sevilla, el repertorio italiano tuvo un peso específico mucho menor que el procedente del resto de los países del entorno europeo próximo y, como era de suponer, sólo empezará a percibirse hacia el último tercio del siglo XVI.

La presencia de una población importante de comerciantes italianos en Sevilla, especialmente genoveses, fue notable desde la Baja Edad Media, favorecida y protegida desde la conquista castellana por el poder regio<sup>460</sup>. Algunas de las familias de comerciantes más importantes se avicindaron en la ciudad, incrementando la oligarquía local y realizando importantes dotaciones en la catedral. Se integraron en el mundo cultural y penetraron dentro de los cerrados círculos del cabildo catedralicio. Los Pinelo, Gentil, Grimaldo, Cataño o Imperial serán algunos de los apellidos que acabarán formando parte de paisaje social urbano hispalense<sup>461</sup>.

---

<sup>459</sup> Resulta muy extraño que los dos motetes copiados al final de este volumen, el de Lassus y *O Jesu mi dulcissime*, del racionero sevillano Manuel Correa del Campo, no se listen en la descripción de este volumen realizada en el inventario de 1721. Parece claro que ambos son de la mano del copista Andrés Camacho y que debieron incluirse en el momento de ejecución de este volumen, en 1637. Las fuentes impresas que contienen el motete de Lassus son: [1563<sup>3</sup>, 1569<sup>8</sup> y 1588<sup>3</sup>].

<sup>460</sup> Sobre el comercio y los comerciantes en la Sevilla de este período, véase: Otte, Enrique, *Sevilla y sus mercaderes a finales de la Edad Media* (Sevilla: Universidad, 1996).

<sup>461</sup> Sobre el racionero Antonio Imperial, los canónigos Fernán Cataño y Manuel Cataño (albacea de Américo Vespucio), Antonio Gentil, Bernardino Gentil e Hilario Gentil, el canónigo y prior Polo Grimaldo o el canónigo y maestrescuela Jerónimo Pinelo y su hermano Pedro, también canónigo, véase: Hazañas y La Rua, *Maese Rodrigo*, 237, 253-254, 264, 314-320.

En la segunda mitad del siglo XV, encontramos como cantor y maestro de capilla de la catedral de Sevilla a un personaje que todo hace suponer que fuese de origen italiano. Aparecerá nominado como Nicola Brachio de Fierro, Bracho de Ferro o Miçer Nicola y desempeñará el cargo de *magister puerorum* entre, al menos, 1464 y 1477<sup>462</sup>. Al concederle el cabildo el magisterio de los mozos a Pedro Sánchez de Santo Domingo, en 1478, Nicolás Brazo de Hierro continuará como cantor catedralicio hasta 1481. Bajo su magisterio, la capilla de música alcanzará un notable desarrollo cuantitativo y cualitativo, incorporándose a su plantilla Francisco de la Torre y Juan de Triana. No ha sido posible localizar a este personaje fuera de la institución sevillana, ni evaluar su posible influencia en las prácticas y el repertorio interpretado<sup>463</sup>.

En la Península Italiana, especialmente en los ducados y repúblicas del norte y en los estados pontificios, la composición y la interpretación de la música religiosa, desde el último tercio del siglo XV y hasta bien entrado el siglo XVI, estará en manos de compositores y cantores franco-neerlandeses que ocuparán los puestos de privilegio en las capillas musicales más importantes, tanto cortesanas como eclesiásticas. Los principales compositores utilizarán las prensas venecianas y romanas para imprimir sus obras y difundirlas al resto de Europa. El primer compositor renacentista italiano que alcanzó un renombre internacional fue Costanzo Festa, el cual asimiló, de manera notable, el estilo franco-neerlandés. El testimonio de su presencia en los fondos musicales de la catedral de Sevilla viene dado por la inclusión de algunos de sus himnos en el *Libro de Polifonía n° 22*, registrado en el inventario de 1721. Sus magníficos e himnos, copiados en un lujoso volumen de la Capilla Sixtina, a finales de la década de 1530, fueron un hito en la música religiosa de su tiempo. Morales importó al repertorio toledano dos magníficos que fueron copiados, en 1545, en uno de los libros de esa catedral<sup>464</sup>. La vía de Morales, a través de Guerrero como intermediario, es una posibilidad a contemplar para la llegada de los himnos de Costanzo Festa a Sevilla, donde serán copiados en este volumen, confeccionado ca. 1555. No hay que descartar un medio de

---

<sup>462</sup> Aprovecho para deshacer un error que se ha venido repitiendo a partir del vaciado de actas capitulares realizado por Stevenson. En el acuerdo capitular de 5 de enero de 1478, el texto cita a: "Micer Nicola, maestro que solía ser de los dichos mozos [de coro]". A.C.S. sección I, libro 1, fol. 2r. Stevenson lee Martín Tudela y así se ha recogido este personaje inexistente en distintos trabajos.

<sup>463</sup> Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

<sup>464</sup> Noone, *Códice 25*, 23.

importación más directo, a través de los contactos de capitulares bien relacionados en los círculos romanos. El caso más notable sería Baltasar del Río, arcediano de Niebla y obispo de Scalas, residente en Roma durante los años previos a su fallecimiento, acaecido en 1540 (*supra*, pág. 17).

No será hasta avanzada la segunda mitad del siglo XVI, cuando la producción musical de Palestrina comience a importarse en la Península Ibérica y su difusión, que no su reputación, pueda ser considerada como el equivalente italiano de Josquin. Sus motetes y misas se introducirán, con cierta frecuencia, en las librerías musicales de catedrales y colegiatas repartidas por toda la geografía de las coronas de Castilla y Aragón y se integrarán en los repertorios interpretados en ellas, especialmente a partir de las postrimerías del siglo<sup>465</sup>.

La presencia efectiva y constatable de la interpretación de la música de Palestrina en la catedral de Sevilla, durante el siglo XVI, es mínima y se reduce a dos motetes incorporados en la colección de libretes *Cantiones sacrae Beatae Mariae*, copiados en 1587: *Sicut lilium inter spinas* y *Surge, propera amica mea*. Ambos fueron publicados en la colección *Motetorum quinque vocibus. Liber quartus* (Roma: Alessandro Gardano, 1584)<sup>466</sup>.

¿Qué razones hay para justificar esta escasa presencia en el repertorio cantado en la catedral hispalense? No resulta fácil responder a la pregunta, pero pienso que la figura y obra de Guerrero debió actuar, una vez más, de contención y pudo ser uno de los responsables directos de este hecho. Francisco Guerrero debió conocer a Palestrina durante su estancia en Roma (octubre 1581-octubre 1582), gracias a los contactos musicales y eclesiásticos que debía llevar desde Sevilla y a los que

---

<sup>465</sup> Sobre la difusión del repertorio italiano sacro en España, véase: Snow, Robert J., "An Unknown *Missa pro defunctis* by Palestrina?" en *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López Calo, S.J.*, eds. Emilio Casares Rodicio y Carlos Villanueva Abelairas (Santiago de Compostela: Universidad, 1990), 387-428; López Calo, José, "Palestrina e la controriforma musicale in Spagna", en *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi: Atti del II Convegno Internazionale di Studi* (Palestrina: Centro di Studi Palestriniani, 1991), 239-250; Rees, Owen, "Roman polyphony at Tarazona", *Early Music*, 23 (1995): 411-419.

<sup>466</sup> *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, ed. Raffaele Casimiri (Roma: Fratelli Scalera, 1941), vol. 11, xi, 128-131, 142-146. En el inventario de 1721, el segundo de los motetes aparece con el título *Surgere, propera amica mea*, a cuatro voces, es posible que la falta del primer cuadernillo del tiple despistara a Muñoz de Montserrat a la hora de catalogarlo, ya que este motete de Palestrina es a cinco voces.

desarrollaría durante su estancia en la ciudad<sup>467</sup>. En esas fechas, Palestrina era maestro de la Capilla Julia y su prestigio estaba más que consolidado. Las figuras de Victoria y Francisco Soto de Langa se presentan como perfectos enlaces entre Guerrero y Palestrina, ya que, en esos años, ambos estaban unidos a la comunidad fundada por San Felipe Neri, con la que Palestrina había mantenido una estrecha relación<sup>468</sup>.

Es difícil encontrar una figura de la altura, consideración y producción musical de Francisco Guerrero en el panorama de la música eclesiástica de la segunda mitad del siglo XVI en España y que, al mismo tiempo, desempeñara, de forma continuada, la dirección de una capilla musical durante casi medio siglo. Su prestigio en el cabildo y el respeto de sus contemporáneos le avalaba a la hora de la toma de decisiones con respecto a la incorporación del nuevo repertorio que sería interpretado por la capilla. Él mismo se erige como seguidor de las directrices contrarreformistas y adapta su producción musical a las consignas derivadas de sus decretos e imposiciones litúrgicas, prueba de ello son su *Liber Secundus* y el *Liber vesperarum*, dedicados al papa Gregorio XIII y al cabildo sevillano, respectivamente. Todas estas son poderosas razones para considerarlo como uno de los responsables de la escasa recepción de la obra de Palestrina, que hubiese entrado en directa competencia con la suya propia, en el corazón de sus dominios.

Existe un manuscrito, actualmente conservado en la catedral de Segovia, al que ya hicimos alusión al tratar sobre la obra de Alonso Lobo, que presenta una clara vinculación con la ciudad de Sevilla, a través, probablemente, de la figura de Correa de Araujo. Se trata del *Libro de polifonía nº 6* [E-SE 6], en el cual encontramos dos series de motetes de Palestrina que pudieron circular en la ciudad hispalense, procedentes de dos colecciones de libretes, seguramente, impresos. De la primera, se escogieron veintiocho motetes que, en origen, procedían de alguna de las ediciones del *Motectorum quatuor vocibus... liber secundus* (Venecia: Angelo Gardano, 1584). La segunda serie consta de diecisiete motetes que se copiaron, al igual que en el caso anterior, en el orden que presentan en el impreso, a partir de alguna de las numerosas ediciones de

---

<sup>467</sup> Sobre la estancia romana de Guerrero, véase: Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*, 186-188; González Barrionuevo, *Francisco Guerrero*, 85-90.

<sup>468</sup> En febrero de 1581, poco antes de llegar a Roma, Guerrero escribe al cabildo de la catedral de Palencia recomendando a Victoria para ocupar el magisterio de capilla de su catedral, lo que unido a su labor de intermediario en la recepción de la obra de ese compositor en la catedral de Sevilla no deja dudas sobre su amistad. López Calo, *La música en la catedral de Palencia*, vol. 1, 503.

su primer libro de motetes: *Motecta festorum totius anni quaternis vocibus* (Roma: herederos de Valerio y Ludovico Dorico, 1563)<sup>469</sup>.

En la Biblioteca Capitular, se conserva el volumen "Quintus" de tres libros de misas de Palestrina, encuadrados en pergamino y, como es bastante frecuente, en una sola unidad libraria<sup>470</sup>. Se trata del *Liber octavus*, *Liber undecimus*, y *Liber duodecimus*, impresos en Venecia, por los herederos de Girolamo Scotto, en 1599, 1600 y 1601, respectivamente. En la tabla nº 10 recogemos el contenido de estos tres libros.

No aparecen anotados en los inventarios, ni se registra su compra en las actas capitulares, ni en los libros de fábrica, aunque existen lagunas importantes en la documentación de principios del siglo XVII. Puede que fueran producto de una donación, en cualquier caso, si bien es muy probable que fuesen utilizados por la capilla de música, no podemos, por el momento, constatar que formaran parte del repertorio vivo de la catedral.

TABLA Nº 10: Misas de Palestrina en la catedral de Sevilla.

<i>Liber octavus</i> (1599)	nº voces	<i>Liber undecimus</i> (1600)	nº voces	<i>Liber duodecimus</i> (1601)	nº voces
<i>Missa Quem dicunt homines</i>	4	<i>Missa Descendit angelus Domini</i>	4	<i>Missa Regina coeli</i>	4
<i>Missa Dum esset summus pontifex</i>	4	<i>Missa Regina coeli</i>	5	<i>Missa O Rex gloriae</i>	4
<i>Missa O admirabile commercium</i>	5	<i>Missa Quando lieta sperai</i>	5	<i>Missa Ascendo ad Patrem</i>	4
<i>Missa Memor esto</i>	5	<i>Missa Octavi toni</i>	6	<i>Missa Qual'è il più grande amor</i>	5
<i>Missa Dum complerentur</i>	6	<i>Missa Alma redemptoris mater</i>	6	<i>Missa Tu es Petrus</i>	6
<i>Missa Sacerdotes Domini</i>	6			<i>Missa Viri Galilei</i>	6

<sup>469</sup> Existe otra copia manuscrita de estos motetes en E-TZ 4. Sevillano, Justo, "Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona", *Anuario Musical*, 16 (1961): 155-156; Calahorra Martínez, Pedro, "Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 8 (1992): 47-48.

<sup>470</sup> Debido a un error en su antigua catalogación, han pasado totalmente desapercibidos. B.C.C., sig. 77-2-26.

Sobre la recepción dieciochesca de la obra de Palestrina, gracias a la figura de Casiano López Navarro, me ocuparé en el capítulo siguiente. Es contemporánea a esa recepción una referencia indirecta que nos puede ayudar a ampliar la visión del repertorio de Palestrina que circulaba en la ciudad de Sevilla. Gregorio Santisso Bermúdez, maestro de los seises de la catedral de Sevilla, cita expresamente, en uno de sus escritos relacionados con la controversia Valls, publicado durante su estancia sevillana (ca. 1716), cuatro pasajes de misas de Palestrina, a las cuales debía, evidentemente, tener acceso. Uno de los pasajes es de la *Missa Spem in alium*, dos de la *Missa Repleatur os meum* y el cuarto está extraído de su *Missa Sine nomine*, a cuatro voces<sup>471</sup>. Las dos primeras misas fueron publicadas en el *Missarum... liber tertius* (Roma: herederos de Valerio y Ludovico Dorico, 1570), la tercera en el *Missarum... liber secundus* (Roma: herederos de Valerio y Ludovico Dorico, 1567), aunque es mucho más factible que Santisso las conociera a partir de las reimpressiones venecianas o romanas hechas por Angelo Gardano y Niccolò Muzzi a finales de la centuria<sup>472</sup>.

Discípulo de Palestrina y sucesor de Victoria, en 1587, como maestro de capilla del *Colegium Germanicum*, la figura del compositor Francesco Soriano aparece representada en la Librería de Música de la Catedral sevillana a través del impreso de Victoria *Motecta festorum totius anni* (Roma: Alessandro Gardano, 1585). En esta publicación, junto a los dos motetes citados de Guerrero, se incluía también el motete *In illo tempore* de Francesco Soriano.

El resto del repertorio italiano de la catedral de Sevilla, que he podido documentar, se circunscribe al libro de ministriles recogido por el inventario de 1721 (ítem nº 34). Volvemos a insistir en que este ejemplar es un pálido reflejo de la cantidad de música copiada para los grupos instrumentales de la catedral, así como en el hecho de que en ellos solía introducirse un amplio repertorio internacional, tanto religioso como profano, que, de haberse conservado, ampliaría notablemente el panorama de su recepción instrumental en la sede hispalense.

La identificación del contenido de los libros escritos para uso de ministriles de origen español presenta especiales dificultades, sobre todo cuando se trata del repertorio extranjero, debido a la corrupción en la

---

<sup>471</sup> López Calo, "Palestrina e la controriforma musicale in Spagna", 245; López Calo, *La Controversia de Valls*, 282-284.

<sup>472</sup> El *Missarum... liber tertius* fue reimpresso por Angelo Gardano en 1598 y 1599, el *Missarum... liber secundus*, por el mismo impresor, en 1596 y en 1598, y por Niccolò Muzzi, en Roma, en 1599 y 1600.

grafía del nombre de los compositores y de los textos, de los cuales, en el mejor de los casos, sólo se conserva su incipit. En estos libros, es relativamente frecuente encontrarse con falsas atribuciones, lo cual contribuye a aumentar los obstáculos para la localización de las obras<sup>473</sup>.

En el *Libro de polifonía n.º 34*, del inventario de 1721, la problemática aludida se incrementa por el hecho de no poder ayudarnos de la música y disponer, únicamente, de la descripción proporcionada por el organista José Muñoz de Montserrat, encargado de su redacción.

Este manuscrito, de 84 folios, organizado, como era habitual, por géneros y número de voces, contiene una sección de lo que parecen ser ocho madrigales, siete a cuatro voces y uno a cinco, "I yorno felice" [*Il giorno felice*], que debido a la rotura de la parte inferior del folio queda anónimo.

La primera composición del grupo, *Ochos talle flori*, ya se encontraba anónima en el manuscrito y no me ha sido posible encontrar textos concordantes con este incipit.

El único compositor que no ofrece dudas en su identificación es Vincenzo Ruffo. Se le atribuye una única pieza, "Vidyo" ["¿Vidi io?"], que no aparece en el catálogo de su obra. Del resto de autores, sólo conocemos sus nombres: Alexandro, Juan Antonio, Cipriano y Rosolli.

Creo que Alexandro debe corresponderse con el compositor Alessandro Striggio y a él se adjudica la composición "Lasso chardo". Podría tratarse de una corrupción del texto *Lasso ch'io ardo*. Este compositor aparece bien representado en el *Lerma Codex* [NL-Uu 3.L.16] con varios madrigales, a seis voces, publicados en *Il primo libro de madregali* (Venecia: Antonio Gardano, 1560)<sup>474</sup>. En el catálogo de su obra no aparece ningún madrigal con este título. Varios fueron los compositores que pusieron en música esta célebre canción de Petrarca (Willaert, Gero, Marenzio, Hassler, Peri). Entre ellos, el candidato más probable sería Adriaen Willaert, ya su madrigal es el único a cuatro voces. Este madrigal fue publicado en dos ocasiones: [W 1126] y [1569<sup>20</sup>].

---

<sup>473</sup> Para comprobar hasta qué punto estos elementos de distorsión pueden afectar a la correcta identificación de las piezas contenidas en estos manuscritos, véase: Elders, "The Lerma Codex": 190-200; Ruiz Jiménez, "The Mid-Sixteenth-Century Franco-Flemish Chanson in Spain": 39-41.

<sup>474</sup> Dos de las composiciones se recogerán también en el otro manuscrito para ministriles de la colegiata de Lerma [E-LERc 1]. Elders, "The Lerma Codex": 190; Kirk, "Churching the Shawms", 116.

“Cipriano” debería identificarse con el compositor Cipriano de Rore, pero, de nuevo, aquí el texto parece no corresponderse con ninguna de sus obras conocidas. El madrigal atribuido a Cipriano tiene sólo el incipit “Passer”. Debe ser, una vez más, un texto de Petrarca: *Passer mio solitario*. Se han conservado, al menos, cuatro versiones musicales de esta canción, a cargo de: Philippe Verdelot, Giaches de Wert y Philippe de Monte, a las que hay que sumar una cuarta anónima [1577<sup>8</sup>]. En el caso de que estemos frente a una falsa atribución, no resulta posible decantarse por ninguna de ellas.

¿A quién se refiere el manuscrito con el nombre de Juan Antonio? Dos obras se le asignan: “Non hatanti” [*¿Non ha tanti animali?*] y “Ben si conosco” [*¿Ben riconosco in voi?*]. Si he estado acertado en la reconstrucción de los incipits, son también canciones de Petrarca. Del primer texto, se conservan dos versiones musicales: una anónima, publicada en 1583 [1583<sup>13</sup>], y la otra atribuida a Rinaldo de Montagnana [1558<sup>17</sup>]<sup>475</sup>. El segundo texto pertenece al soneto *Valle che de' lamenti miei se' piena* que fue puesto en música por numerosos compositores<sup>476</sup>.

Finalmente, la última composición, a cuatro voces, está atribuida a Rosolli con el título de “Buyo vane” [*¿Buio vane?*]. No he logrado dar con un compositor que se corresponda exactamente con este nombre, el más próximo, dentro de un espectro temporal razonable y compositor de madrigales, sería Francesco Rosselli (François Roussel), pero ninguno de sus madrigales se corresponde con este incipit.

Como acabamos de ver, la mayor parte de los posibles compositores de estas obras pudieron ser flamencos afincados muy pronto en Italia y que asimilaron el madrigal como una de sus principales vías de expresión, motivo por el cual los he incorporado en este apartado del capítulo. Sus obras llegaron a la Península Ibérica, principalmente, a través de los impresos italianos que las contenían y que alcanzaron un

---

<sup>475</sup> Hay otras dos versiones, pero ambas a cinco voces, una de François Roussel y otra de Domenico Magiello. *François Roussel. Opera Omnia*, ed. Greer Garden, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 83 (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1980-1982), vol. 4, 108-110.

<sup>476</sup> En 1591, se traducía por primera vez al español el *Canzoniere* de Petrarca, donde se incluyen las cuatro canciones citadas. Enrique Garcés, vecino de la ciudad de Lima, realizaba la traducción y la dedicaba al monarca Felipe II: *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca, que traduzia Henrique Garcés de la lengua Thoscana en Castellana* (Madrid: Guillermo Droy, 1591).

notable grado de difusión<sup>477</sup>. En este caso concreto, las corrupciones del texto, la imposibilidad de encontrar concordancias para texto y compositor, la forma de nominar a los autores, nos lleva a pensar en una transmisión a partir de una o varias fuentes manuscritas existentes en la propia catedral.

En 1613, “Pedro Flacomio” envía al cabildo “nueve libritos de música”<sup>478</sup>. Poco sabemos sobre el compositor siciliano Giovanni Pietro Flacomio y de su estancia en la corte española, en torno a esas fechas<sup>479</sup>. Se trata del impreso *Liber primus concentus in duos distincti choros in quibus Vespere missa, sacreque cantiones in Nativitate Beatae Mariae Virginis aliarunq[ue] virginum festivitatis decantandi continentur* (Venecia: Angelo Gardano y hermanos, 1611). Constaba de ocho libros para los dos coros, más un noveno que correspondía a la “pars organi”.

Unos años después, en 1624, el también italiano, en ese momento maestro de capilla de Toledo, Antonio Mogavero da Francavilla enviará al cabildo de Sevilla un juego de lamentaciones a seis voces con bajo continuo, constituido por un volumen en folio, más seis libretes: *Lamentationvm Ieremiae prophetae in maiori hebdomada pro gravi cimballo modvlando cvm sex vocibus... Canticum veró Zacchariae, & Miserere cum octo vocibus* (Venecia: Alessandro Vicentio, 1623)<sup>480</sup>. El cabildo las mandó inspeccionar al maestro de

---

<sup>477</sup> Los archivos musicales de las catedrales de Valladolid y Tarazona, junto a la colección procedente del Monasterio de Uclés, depositada en el Conservatorio Superior de Madrid, son los ejemplos más espectaculares. Todavía falta mucho por andar en este campo, el estudio sistemático de los inventarios de las principales casas de nobleza y de muchas instituciones eclesiásticas de pequeño y mediano tamaño, que, generalmente, por la vía de los legados de sus canónigos recopilaron notables colecciones de impresos de diversa naturaleza, proporcionará, en un futuro, interesantes sorpresas.

<sup>478</sup> Cárdenas Serván, *El polifonista Alonso Lobo*, 37.

<sup>479</sup> En 1612, Flacomio envía esta colección de libretes impresos a la catedral de Plasencia y una colección de motetes a la de Sigüenza, posiblemente la misma que ya poseía la colegiata de Lerma. En la primera, el autor se identifica como: “maestro de capilla de la Capilla Real del Rey”; en la segunda, se consigna que el envío procede de Madrid. Posteriormente, remitirá este impreso a otras instituciones eclesiásticas, como la catedral de Jaén, en 1613. Se conserva un ejemplar del impreso de 1611, incompleto, en la catedral de Valladolid. Anglés, “La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla”: 93; Kirk, “Churching the Shawms”, 91-93, 102-103; López Calo, *La música en la catedral de Plasencia*, 39; Suárez-Pajares, Javier, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998), vol. 1, 189; Jiménez Cavallé, “Los inventarios de música”: 70-71, 75.

<sup>480</sup> Existe un ejemplar del volumen en folio en la Biblioteca Nacional, procedente de la Real Capilla de Madrid. Anglés, Higinio y Subirá, José, *Catálogo Musical de la*

capilla Francisco de Santiago y a Félix de Guzmán, pero, finalmente, parece que decidió no enviar ninguna gratificación al compositor<sup>481</sup>. Estamos frente a dos colecciones, actualmente muy poco conocidas, que se integran ya en el repertorio de transición a la estética barroca, el cual se abría paso en la catedral hispalense, simultáneamente, a través de la producción autóctona y de la importación nacional y extranjera.

## EL REPERTORIO PORTUGUÉS

Las conexiones entre la ciudad de Sevilla y el vecino reino de Portugal fueron siempre muy fluidas. Cantores, organistas y maestros de capilla cruzaron más de una vez la frontera para trabajar en uno u otro lado y el repertorio sevillano siempre estuvo bien representado en las instituciones eclesiásticas y civiles portuguesas<sup>482</sup>. Recordemos, a modo de ejemplo, la llegada de Pedro de Escobar a Sevilla, desde Portugal, en 1507; o el viaje de Francisco Guerrero, en 1566, a la corte portuguesa para entregar una copia de su *Liber primus missarum* al joven monarca Sebastián de Portugal, al cual había dedicado esta obra<sup>483</sup>. Las relaciones se incrementaron a partir de la anexión territorial de Portugal a la corona española por Felipe II, al hacer valer sus derechos hereditarios al trono portugués, en 1580.

---

*Biblioteca Nacional de Madrid*, 3 vols. (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946-1951), vol. 3, 13. La catedral de Granada recibió esta colección a principios de 1625 y las lamentaciones que contenía se interpretaron durante la Semana Santa, siendo muy del gusto del maestro de capilla Luis de Aranda. Archivo de la catedral de Granada. A.C. 2 /4/1625, tomo 11, fol. 402r. Las catedrales de Toledo y Barcelona también poseían una copia de este impreso. Barbieri, *Biografías y documentos*, vol. 1, 558; Pavia i Simó, Josep, *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII* (Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986), 195.

<sup>481</sup> A.C. 2/4 y 10/5/1624. A.C.S., sección I, libro 52, fol. 17v, 22r.

<sup>482</sup> Para acercarse a la presencia del repertorio español en Portugal, puede verse: *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom João IV*, (Lisboa: Paulo Craesbeek, 1649) (Edición facsímile, Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1967); Alegria, Jose Augusto, *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa. Catálogo dos Fundos Musicais* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989); Rees, Owen, *Polyphony in Portugal, c.1530-c.1620* (Nueva York & Londres: Garland, 1995).

<sup>483</sup> Llorens Cisteró, José María, *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Volumen IV. Missarum Liber Primus, Monumentos de la Música Española*, 38 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1982), 16-17; Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*, 205.

Durante el magisterio de capilla de Alonso Lobo, comienzan a recibirse en Sevilla impresos procedentes de Portugal. El primero que he podido documentar data de 1606. El 10 de febrero, la Fábrica librará a Héctor Antúnez 1.200 maravedís: “por un libro de magníficas”<sup>484</sup>. Es posible que se trate del volumen descrito en el inventario de 1721 como: “Un libro mediano de magníficas en papel imperial, impreso en Lisboa, año de 1602. Compuesto por el maestro Eduardo Lobo, maestro de capilla de la Santa Iglesia de la See oriental de la ciudad de Lisboa, tiene 8[? hojas]”. He deducido que puede tratarse de este ejemplar porque el inventario de 1618 registra dos impresos nuevos de magníficas, en relación al de 1603, y sólo uno de ellos es de Duarte Lobo. El libro contenía una serie de dieciséis magníficas, en los ocho tonos, versos pares e impares, a cuatro voces. El manuscrito original ya estaba preparado para su publicación el 8 de agosto de 1602, fecha en la que obtiene el privilegio para su impresión por un periodo de diez años, el cual será incorporado en ella (“Alvará”)<sup>485</sup>. El ejemplar sevillano, en 1721, debía haber perdido algunos de sus folios iniciales y finales. En ellos se consignaban los datos precisos de la edición que aparecen en la portada y en el colofón. Una mutilación similar presenta el impreso conservado en la catedral de Valladolid (actualmente con 87 páginas, numeradas correlativamente recto y verso, frente a las 91 del original). Esta curiosa coincidencia indujo a Higinio Anglés a cometer el mismo error que Muñoz de Montserrat, al tomar el lugar de impresión y fecha de la misma del “Alvará”<sup>486</sup>. Estos dos ejemplares, así como el descrito en uno de los inventarios de Jaén, o el ejemplar conservado en la catedral de Córdoba (*Libro de polifonía n.º 6*), se pueden identificar, claramente, con la única edición de estos magníficas que serían publicados tres años

---

<sup>484</sup> A.C.S., sección IV, libro 122. En el convento de San José del Carmen, vulgo de las Teresas (suelo del segundo retablo en el lado del Evangelio), se encuentra una lápida con la siguiente inscripción: “Esta capilla entierro y bóveda deste crucero es de Héctor Antúnez y de Ana Hurtado, su mujer”. No tiene fecha, lo que dificulta establecer una relación entre ambos personajes.

<sup>485</sup> *Cantica Beatae Mariae Virginis. Magnificat. Frei Manuel Cardoso*, ed. José Augusto Alegria (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974), v.

<sup>486</sup> Anglés, Higinio, “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid”, *Anuario Musical*, 3 (1948): 92; Borges, Armindo, *Duarte Lobo (156?-1646): Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1986), 116-128, 351.

después: *Cantica Beata Mariae Virginis, vulgo Magnificat* (Amberes: Johannes Moretus, 1605)<sup>487</sup>.

En 1612, Alonso Lobo llevará al cabildo un libro de misas de un maestro de capilla de Lisboa<sup>488</sup>. La identidad de este personaje queda desvelada por la gratificación de 11.200 maravedís enviada a Francisco Garro, “en Lisboa”, a través de racionero Alfonso Pablo: “por el libro de misas de canto que presentó al cabildo”<sup>489</sup>. Poco se sabe de la biografía de este compositor nacido en Alfaro (La Rioja) y que pasó gran parte de su vida al servicio de la corte, en Portugal. Dos impresos de Francisco Garro salieron a la luz en 1609 y los dos contenían misas, uno de ellos en libros de partes [G 430] y el otro en formato de libro de coro [RISM B XV: Garro / 1609]. Por las diversas descripciones que encontramos en las cuentas de fábrica y en los inventarios posteriores en los que se recogerá este impreso, el ejemplar presentado por Lobo al cabildo era el segundo de ellos: *Francisco Garri, Natione Navarri: Nvnc in Regia Capella Olisiponensi capellani et in eadem mvsvices praefecti, opera aliquot* (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1609). Esta publicación incorporaba cuatro misas, dos antífonas y tres motetes que debieron integrarse en el repertorio vivo de la catedral, como prueba el hecho de que el cabildo, aceptado el envío, mandase interpretar una misa de ese libro en la primera festividad que acaeciese<sup>490</sup>.

En 1616, Alonso Lobo se encuentra muy enfermo. El cabildo sevillano invitará a fray Francisco de Santiago para componer las chanzonetas destinadas a los Maitines de Navidad de ese año. Se trataba de un carmelita calzado de origen portugués que se hallaba en el convento del Carmen de Madrid y que gozaba de buena reputación como compositor. El cabildo quedará complacido con su trabajo y decide escribirle ofreciéndole la sucesión de Alonso Lobo en el magisterio de capilla y el encargo de reclutar unos seises y un cantor tiple. Prestará sus servicios a la catedral de Sevilla desde 1617 hasta su fallecimiento en

---

<sup>487</sup> Jiménez Cavallé, "Los inventarios de música": 75. Existe una edición moderna de estos magnificats de Duarte Lobo: *Composições polifónicas. Duarte Lobo*, ed. Manuel Joaquim, vol. 1 (Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1945).

<sup>488</sup> “Este día cometieron al señor don Manuel Sarmiento que vea el libro que presentó en este cabildo el maestro de capilla de Lisboa con el maestro Lobo y haga cantar una misa del en la primera fiesta”. A.C. 30/7/1612. A.C.S., sección I, libro 46, fol. 97r.

<sup>489</sup> Este cantor se encargará, años más tarde, del cuidado de los seises. A.C.S, sección IV, libro 128; sección VI, libro 06315, fol. 275v.

<sup>490</sup> Para la biografía de Francisco Garro y la edición de las obras contenidas en este impreso, véase: Latino, Adriana, *Francisco Garro: Livro de Antifonas, Missas e Motetes, Portugaliae Musica, 51* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999).

1644<sup>491</sup>. Su amistad con el futuro João IV, sus viajes a Lisboa y su implicación en la contratación de un número importante de cantores portugueses, entre los que destaca la figura del racionero contralto y compositor Manuel Correa del Campo, favorecerán, de manera notable, la continuidad en la recepción del repertorio sacro portugués del primer cuarto del XVII<sup>492</sup>. Se ha apuntado la posibilidad de que Duarte Lobo y Manuel Cardoso hubiesen sido maestros de Francisco de Santiago en Lisboa; esta posibilidad, unida al hecho de que el primero de ellos ingresará también en la orden carmelita, son igualmente factores a tener muy en cuenta a la hora de explicar la acogida del repertorio de ambos compositores en la catedral de Sevilla. No me detendré más, en este momento, sobre su figura, ya que volveré sobre él y su producción musical en el capítulo siguiente.

El inventario de 1618 será realizado cuando Francisco de Santiago tome posesión de la Librería de Música de la Catedral. En él, además de los impresos de misas de Francisco Garro y de magníficats de Duarte Lobo, se da cuenta de otro libro de magníficats de Manuel Cardoso, “nuevo”. Estamos frente a un ejemplar de su publicación *Cantica Beatae Mariae Virginis* (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1613). Este volumen acababa de recibirse en la catedral y había sido enviado por el propio Cardoso<sup>493</sup>.

En 1627 y 1628, “el maestro de capilla de la Iglesia de Lisboa”, lo cual nos permite reconocer que el personaje a que se hace referencia es Duarte Lobo, enviará, desde su ciudad, dos libros impresos: “uno de misas y otro de magníficats”. Recibirá por ello una gratificación de 10.200 maravedís<sup>494</sup>. El libro de misas no plantea dudas a la hora de su

---

<sup>491</sup> Sobre las actividades de este compositor en la catedral de Sevilla, véase: Stevenson, Robert: Stevenson, Robert, "Santiago, fray Francisco de (born ca. 1578 at Lisbon; died October 5, 1644, at Seville)", *Anuario Musical*, 25 (1970): 40-47.

<sup>492</sup> En 1619, el cabildo recibe al cantor Vasco Díaz, pero se establece una discusión sobre si admitir más cantores lisboetas. El racionero Manuel Correa, en un pequeño impreso, señala que los cantores de Lisboa eran: “los mejores cantores de España (que bastará decir de Portugal)”. Todo apunta a que debieron formar un grupo de poder dentro de los efectivos musicales de la catedral que pudo despertar suspicacias en los capitulares, así como entre en el resto de sus compañeros de la capilla de música. *Ibid.*: 42.

<sup>493</sup> “Este día mandó el cabildo que el libro de magníficas que hoy presentó, en nombre de un maestro de capilla portugués, el racionero Alfonso Pablo, se inventarié y entregue al maestro de capilla con los demás que están a su cargo”. A.C. 6/9/1617. A.C.S., sección I, libro 49, fol. 59r.

<sup>494</sup> “Este día mandaron que se reciba el libro de música de canto de órgano que envió al cabildo el maestro de capilla de la Sancta Iglesia de Lisboa y que por él y por otro que el año pasado envió al cabildo se le den trescientos reales de la Fábrica de esta Santa

identificación, era un ejemplar del *Liber missarum* (Amberes: Baltasar Moretus, 1621). El libro de magníficats abre más interrogantes. El inventario de 1644 sólo registra un ejemplar de magníficats de Duarte Lobo, el que hemos citado anteriormente, lo cual es confirmado por el inventario de 1721. Existe la posibilidad de que el libro de magníficats que Duarte Lobo envió no fuese suyo, sino el de Manuel Cardoso: *Cantica Beatae Mariae Virginis* (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1613). Esta hipótesis tiene el refrendo de ser un impreso más próximo a la fecha de envío y, sobre todo, que el inventario de 1721 nos da cuenta de que la catedral poseía dos ejemplares de esa publicación.

El inventario de 1644 completará las ediciones portuguesas que se recibieron en la catedral de Sevilla, en la primera mitad del siglo XVII. Este inventario nos informa de que el racionero Manuel Correa del Campo legaba a la catedral dos libros de misas, uno de Cardoso y otro de “Magallanes”. El libro de Cardoso pudo ser la edición de Misas de 1636: *Missae de Beata Virgine Maria, quaternis, quinis, et senis vocibus, liber tertius* (Lisboa: Lourenço Craesbeeck, 1636). Esta suposición se basa en el hecho de que uno de los libros conservados de la catedral, el *Libro de polifonía n.º 4* [E-Sc 4], contiene una de las misas de ese impreso, junto a una serie de composiciones del racionero Manuel Correa, las únicas conservadas de este compositor. El segundo libro debía ser el impreso de Filipe de Magalhães: *Missarum liber cum antiphonis dominicalibus in principio et motetto pro defunctis in fine* (Lisboa: Lourenço Craesbeeck, 1636). Además, este inventario de 1644 nos informa de que el racionero Correa tenía en su poder un libro de misas de Cardoso que era “de la iglesia”<sup>495</sup>. Probablemente, se trataba del volumen *Missae quaternis, quinis et sex vocibus* (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1625), puesto que el inventario de 1721 recoge un ejemplar de este impreso depositado en la Librería de Música.

Como hemos podido ver, la catedral de Sevilla contó con un amplio repertorio de misas y magníficats pertenecientes a la estética contrarreformista portuguesa. Los maestros portugueses alcanzaron un depurado manejo del contrapunto que diferirá poco a ambos lados de una frontera rígida, en esos años, por una misma corona.

---

Iglesia, y que se les libren a los señores mayordomos y contadores de Fábrica para que se los den y que el libro se entregue a la persona que cuida de los demás de canto de órgano que sirven en el coro”. A.C. 21/2/1628. A.C.S., sección I, libro 54, fol. 239v; sección IV, libro 142, fol. 11v.

<sup>495</sup> Esta destacada figura de la capilla musical sevillana murió el 6 de enero de 1645, “a las siete de la mañana”. A.C.S., sección IV, libro 329, fol. 136r.

TABLA Nº 11: Ediciones portuguesas en la Librería de Música hispalense

Año recepción	Edición
1606	[Duarte Lobo] <i>Cantica Beata Mariae Virginis, vulgo magnificat</i> (Amberes: Johannes Moretus, 1605)
1612	<i>Fracisco Garri.... opera aliquot</i> (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1609)
1617	[Manuel Cardoso] <i>Cantica Beatae Mariae Virginis</i> (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1613)
1628	<i>Edvardi Lvpi...Liber missarum</i> (Amberes: Baltasar Moretus, 1621).
1628	¿[Manuel Cardoso] <i>Cantica Beatae Mariae Virginis</i> (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1613)?
ca. 1645	<i>Missae quaternis, quinis et sex vocibus. Avctore Fratre Emmanvele Cardoso</i> (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1625)
ca. 1645	<i>Missae de Beata Virgine Maria, quaternis, quinis, et senis vocibus. Avctore Fratre Emmanvele Cardoso... liber tertius.</i> (Lisboa: Lourenço Craesbeeck, 1636)
ca. 1645	<i>Missarum liber cum antiphonis dominicalibus in principio et motetto pro defunctis in fine. Avctore Philippo Magalánico.</i> (Lisboa: Lourenço Craesbeeck, 1636)

## LAS HUELLAS DE LA BIBLIOTECA COLOMBINA

Para cerrar este capítulo, he considerado indispensable dedicar un apartado a la fascinante colección de libros de música, tratados teóricos y manuscritos e impresos de música práctica que se incorporaron a la catedral procedentes de Biblioteca Colombina. Estamos frente al legado más importante recibido por esta institución, el cual constaba, en su integridad, de más de 15.000 unidades bibliográficas<sup>496</sup>.

Hernando Colón, segundo hijo de Cristóbal Colón, se había educado en la corte, primero como paje del príncipe Juan y, a la muerte de este, de la reina Isabel, entre 1494 y 1502. En estos años debió

<sup>496</sup> Remito, una vez más, a la página web de la Institución Colombina que en el apartado “bibliografía”, correspondiente a la Biblioteca Colombina, nos proporciona una completa información bibliográfica actualizada hasta el año 2003: [www.Institucioncolombina.org/colombina](http://www.Institucioncolombina.org/colombina).

desarrollar un cierto gusto por la música, como pone de manifiesto la presencia, en 1509, entre sus pertenencias, de:

“seis cuadernos de tañer que tienen cuarenta y siete hojas del tañer, sin las [hojas] blancas..., seis cuadernos de papel que hay coplas, tienen setenta y cuatro hojas escritas, sin las blancas... cuerdas de alambre de monacordio”.

En un listado de sus bienes, efectuado en 1539, poco después de su fallecimiento, aparecen: “Un envoltorio que dice música de vihuela y monacordio..., romances para cantar y tañer..., un clavicordio [tasado en cuarenta y cinco reales]”<sup>497</sup>.

En el testamento de Hernando Colón, otorgado el 3 de julio de 1539, se establecía que su bien máspreciado, su biblioteca, fuese a parar a manos de su sobrino Luis Colón, con la condición de que éste dedicase 100.000 maravedís anuales a su conservación y aumento. Si esta cláusula no se cumplía, la biblioteca pasaría a la catedral de Sevilla, lugar donde iba a ser enterrado, a la que se le harían entrega de los fondos necesarios para su mantenimiento. Finalmente, si esta institución rechazaba el ofrecimiento, se depositarían en el Convento de San Pablo de la ciudad hispalense<sup>498</sup>.

El cabildo mostró una pronta disposición por el conocimiento de la totalidad de las cláusulas del testamento de don Hernando y puso de manifiesto su decidido interés por defender sus opciones para lograr hacerse con el contenido de la biblioteca. Una vez puesta de manifiesto la despreocupación de Luis Colón por cumplir los deseos de su tío, el cabildo comenzará el largo proceso de litigio que terminaría con el depósito de esta colección en la catedral de Sevilla. En 1544, María de Toledo, madre de Luis Colón, ordena que la biblioteca se traslade de la casa de Hernando Colón, en la puerta de los Goles, al convento de San Pablo. El cabildo reaccionó dirigiendo la disputa hacia la institución

---

<sup>497</sup> Falcó y Osorio, María del Rosario, Duquesa de Berwick y de Alba, *Autógrafos de Cristóbal Colón y papeles de América* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1892), 78-79; Hernández Díaz, José y Muro Orejón, Antonio, *El testamento de don Hernando Colón y otros documentos para su biografía* (Sevilla: Instituto Hispano-Cubano de Historia de América, 1941), 221, 263; Guillén, *Historia de las Bibliotecas*, 108-109, 116-117.

<sup>498</sup> Para el complejo proceso de traslación de estos fondos, desde la residencia de Hernando hasta su ubicación en dependencias de la catedral, seguiremos, en lo esencial, a: Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 28-36; Guillén, *Historia de las Bibliotecas*, 149-152, 163-169.

dominica, en un pleito que tardaría varios años en dirimirse<sup>499</sup>. En 1551, el cabildo ordena que, con la supervisión del notario de la Fábrica, se realice un inventario muy preciso de los libros depositados en el convento de San Pablo y comienza a acondicionar, en las dependencias catedralicias, un espacio donde depositarlos. Esta tarea no era fácil, debido a las dimensiones de la colección, habilitándose el espacio situado encima de la Sacristía, en la Nave del Lagarto. Se comisionó para recibir este legado al racionero Juan López Bejarano y al canónigo Luis de Peñalosa, sobrino del compositor Francisco de Peñalosa. Es posible que, debido a que se trataba de un espacio insuficiente, los libros se acomodaran, finalmente, en las habitaciones situadas encima de las que ocupaba la Contaduría. Entre 1552 y 1553, se inventarió la colección, ya en la catedral, la cual mantendría su independencia de la Biblioteca Capitular hasta 1557, fecha en la que se fusionaron, primero desde el punto de vista de su funcionamiento y gestión y, posteriormente, como una unidad física.

Los precisos instrumentos de descripción con los que contó la biblioteca han permitido conocer tanto su riqueza original como el expolio actual, del que los restos de la colección de libros de música son un triste ejemplo<sup>500</sup>. El Índice General Alfabético o *Abecedarium B y Supplementum*, más conciso pero completo, con 15.344 asientos, y el *Registrum B* con 4.231, minuciosamente descritos, son los repertorios bibliográficos que he manejado para profundizar en el conocimiento de los libros de música práctica que formaban parte de la colección<sup>501</sup>.

---

<sup>499</sup> En este pleito contra los frailes del convento de San Pablo jugó un papel muy activo Diego de Carmona, deán de la catedral. Formado musicalmente como seise en esta institución (con anterioridad a 1508), en 1553, dotará dos becas en el Colegio de San Miguel destinadas a seises que habían mudado la voz para que pudiesen continuar sus estudios. Falleció en 1555, cuando la biblioteca ya estaba en las dependencias catedralicias. Rosa y López, *Los seises*, 123-128.

<sup>500</sup> Es imposible precisar cuántos libros se perdieron en el período que medió entre la muerte de Hernando Colon y la llegada de los fondos a la catedral, en el que fueron sometidos a dos traslados. Guillén, *Historia de las Bibliotecas*, 152, 166, 191-196, 499-527.

<sup>501</sup> Para la descripción y explicación de los distintos repertorios bibliográficos de esta biblioteca, elaborados en tiempos de Hernando Colón, véase: *Hernando Colon. Abecedarium B y Supplementum*, ed. Tomás Marín Martínez (Madrid: Fundación Mapfre América y Cabildo de la catedral de Sevilla, 1992), 8-20. El *Registrum B* ha sido consultado a partir del original y de su reproducción facsímil: *Regestrum librorum... Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus reproduced in facsimile from the unique manuscript [10-1-4] in the Columbine Library of Sevilla*, ed. Archer M. Huntington (New York: s. n., 1905).

El trabajo más importante desarrollado sobre la serie de impresos musicales, acumulados originalmente en la biblioteca de Hernando, fue el llevado a cabo por Catherine Weeks Chapman que lista e identifica 172 impresos de música práctica<sup>502</sup>. Otros trabajos más concretos se han llevado a cabo sobre manuscritos e impresos conservados actualmente en la Biblioteca Colombina. Falta todavía por realizar un estudio exhaustivo sobre el conjunto de los manuscritos de música práctica y la rica colección de libros de teoría musical que ingresaron en los fondos de la citada biblioteca.

Para el presente estudio, mi interés se centrará en el impacto e influencia que la llegada de la Biblioteca Colombina pudo causar en el repertorio interpretado y en los integrantes de la capilla musical de la catedral. Parece lógico pensar que esta influencia, en mayor o menor medida, fuese previa a la llegada de los fondos a esta institución y que se remontase a la adquisición de los distintos ejemplares por el propio Hernando y, más concretamente, a la llegada de los mismos a Sevilla.

Desde 1519, Sevilla será el centro de operaciones de Hernando y en esta ciudad tiene abierta una casa en la calle Clara, en la colación de San Lorenzo. En 1526, es ya propietario de otra casa en la calle de las Armas, en la colación de San Miguel y, desde esta fecha hasta 1528, reside en Sevilla para supervisar las obras de construcción de su casa en la puerta de los Goles. En ella, buscaba imitar la práctica de los humanistas italianos que vivían en villas periurbanas, con jardines, donde poder disfrutar de la tranquilidad necesaria para el desarrollo de sus trabajos. Esta nueva residencia sería el lugar destinado a guardar su biblioteca<sup>503</sup>. Si bien esta biblioteca no fue concebida para un "público" acceso, tampoco quiso Hernando, como escribe su bibliotecario Juan Pérez, que fuese: "muerta como las otras"<sup>504</sup>. Del testamento del propio Hernando se deduce una restricción a la consulta de los fondos que podemos suponer fueron accesibles al círculo de humanistas del cabildo catedralicio con quienes debió mantener muy buenas relaciones. Esta hipótesis parece plausible si contemplamos su decisión de enterrarse en la catedral, donde se le reservó un lugar de privilegio en el trascoro, así como la de confiar a esta institución su tesoro más apreciado.

---

<sup>502</sup> Chapman, "Printed Collections of Polyphonic Music": 34-84.

<sup>503</sup> McDonald, Mark P., *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539). A Renaissance Collector in Seville. Vol. 1: History and Commentary* (London: The British Museum Press, 2004), 37, 43.

<sup>504</sup> Wagner, "La biblioteca colombina": 494.

Entre los manuscritos de esta colección, citaré, únicamente, tres ejemplares que por distintos motivos presentan un gran interés<sup>505</sup>. Al primero de ellos, desaparecido, ya he hecho alusión y desglosado, por géneros, su contenido. Se trata del volumen adquirido por Hernando Colón, en Sevilla, y que se inscribe y describe en el *Registrum B* con el número 3.327 (*supra*, pág. 95).

El segundo es el *Cancionero de la Colombina* [E-Sc 7-1-28]. La bibliografía sobre este manuscrito es muy extensa. Durante unos años se admitió, sin más discusión, la afirmación vertida por Simón de la Rosa y Pérez de que este manuscrito parecía haber sido adquirido por Hernando Colón, en Sevilla, en 1534<sup>506</sup>. Esta afirmación fue puesta en tela de juicio por Stevenson, sin aportar más elementos críticos a la misma, y así ha seguido considerándose en gran parte de la literatura musical que con posterioridad se ha referido a este manuscrito<sup>507</sup>. El *Cancionero de la Colombina* lleva en la parte inferior de su fol. Iir (1r) el número de registro 3.031 que, según Tomás Marín Martínez, se correspondería con el que los volúmenes deberían tener en su ubicación definitiva en la Biblioteca Colombina y que presenta el característico trazo en la parte superior<sup>508</sup>. Como hemos señalado, el *Registrum B* sólo nos aporta una descripción pormenorizada de los 4.231 primeros volúmenes de la biblioteca<sup>509</sup>; pero esta obra no finaliza aquí, sino que continúa secuencialmente con la numeración. En su parte final, nos proporciona una equivalencia entre ésta numeración correlativa, que sería la

---

<sup>505</sup> No haré alusión al importante *Chansonnier français* [E-Sc 5-1-43], ya que por razón de su contenido y datación no creo que tuviera una repercusión significativa en la vida musical de la catedral. Sobre este manuscrito, véase: Plamenac, Dragan, "A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville-I", *Musical Quarterly*, 37 (1951): 501-542; Plamenac, Dragan, "A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville-II", *Musical Quarterly*, 38 (1952): 85-117.

<sup>506</sup> Rosa y López, *Los seises*, 70. Muchos parecen olvidarse de que Simón de la Rosa y Pérez, además de ser un ejemplo de intelectual y erudito decimonónico, fue un gran conocedor de la Biblioteca Colombina y pudo tener acceso a documentos actualmente desaparecidos. Había sido oficial primero de la Biblioteca Capitular y Colombina, en la que centró parte de sus principales estudios. Entre sus investigaciones se encuentran las notas redactadas al índice de los libros de Hernando Colón y su trabajo "Libros y autógrafos de D. Cristóbal Colón" que le sirvió de discurso para su recepción pública como académico de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

<sup>507</sup> Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, 196.

<sup>508</sup> Marín Martínez, Tomás, *Memoria de las obras y libros de Hernando Colón del bachiller Juan Pérez* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970), 587-595.

<sup>509</sup> Esta fue la parte publicada por Archer M. Huntington, en 1905.

topográfica original, coincidente con la *Abecedarium B*, y la signatura topográfica que debería tener en su localización final en la biblioteca, la cual es representada con un número y un trazo en la parte superior. La equivalencia para el número definitivo del registro 3.031 es el 13.173 que encontramos en la columna 245 del *Abecedarium B* con la siguiente descripción: “Cancionero antiguo de canciones de mano”, que se corresponde perfectamente con el contenido del *Cancionero de la Colombina* y despeja las dudas con respecto a su pertenencia a la colección. Este ejemplar aparece recogido en el inventario realizado por el canónigo Juan de Loaysa, finalizado el 11 de abril de 1684, como “Cantinelas vulgares m.s.”, el mismo título que actualmente podemos leer en la parte superior del fol. IIr (1r)<sup>510</sup>. Al siglo XVIII parece que pertenece su antigua signatura AA-141-27 (igualmente en fol. IIr, tachada), que era la que tenía cuando se le asignó la 7-28, la cual, finalmente, se convertiría en la actual 7-1-28<sup>511</sup>.

El tercero de los ejemplares colombinos, al que haré referencia, es el manuscrito de *Salves y motetes* [E-Sc 5-5-20]. Higinio Anglés dará, sin más explicación, la fecha de 1533 y la ciudad de Sevilla para la adquisición de este manuscrito por parte de Hernando Colón. Esta afirmación fue repetida hasta que Emilio Ros Fábregas, en su tesis doctoral, afirmara que no había ninguna evidencia que permitiera sostenerla, así como que la ausencia de inscripción en el mismo podía sugerir, incluso, que el libro no hubiese sido comprado por Hernando. A partir de aquí, esta ha sido la tesis mantenida por el resto de los investigadores que se han acercado a este manuscrito<sup>512</sup>. Una revisión más detenida del mismo ha permitido filiar este libro, sin margen de duda, de nuevo, a la colección fernandina. En la esquina superior izquierda de la portada, que se encontraba muy deteriorada antes de su restauración, puede leerse un fragmento de su número de registro. Actualmente, sólo pueden verse los dos primeros números de esa cifra: 31. El bibliotecario de la Institución Colombina, José Francisco Sáez Guillén, propone una equivalencia del número fragmentario del *Libro de Salves y Motetes* con el correspondiente en el *Abecedarium B* que me

---

<sup>510</sup> B.C.C., sig. 57-1-19, fol. 70.

<sup>511</sup> En el inventario de manuscritos de Diego Alejandro Gálvez (1781-1783), al que me referiré con más detalle al tratar sobre el siguiente manuscrito, hay una interpolación, de otra letra, en la que se registra este ejemplar también con el título que actualmente tiene en su portada: “Cantinelas vulgares puestas en música por varios españoles”. A su lado, está tachada la signatura AA-141-27 y añadida la 7-28. B.C.C., B/360, fol. 22r.

<sup>512</sup> Ros Fábregas, “The manuscript Barcelona”, 224-225, 236; Freund, “Sevilla 5-5-20, Tarazona 2/3”, 204-205.

parece muy acertada. El número completo de ese libro debía ser 31[52]; este nos proporciona como correspondencia, en el *Registrum B*, el número 12.522 del *Abecedarium B* (columna 1102, fol. 268v), cuyo título es: *Misericordie vita dulcedo*, es decir el incipit de la primera salve del manuscrito, atribuida a Medina. Creo que son pocas las fisuras que esta deducción presenta<sup>513</sup>. En cuanto a la historia de este manuscrito, no me ha sido posible localizarlo entre los títulos genéricos dados por Loaysa en su inventario de los fondos de la biblioteca, redactado en 1684, donde aparecen recogidos dos manuscritos con la aséptica descripción de “canto de órgano”<sup>514</sup>. El manuscrito de *Salves y motetes* tuvo en la Biblioteca Capitular y Colombina, ya en su sede catedralicia, la signatura Z-137-25. Al ser encuadernado en el facticio en que actualmente se encuentra, su signatura se tachó y fue dada a otro manuscrito de la biblioteca, *La República* de Platón, al cual se raspó la suya original para adjudicarle esta. Ese facticio presenta, en el lomo, el título genérico *Opuscula varia mss 4* y fue dotado de la signatura general del primero de sus elementos constitutivos, el tratado musical impreso de Petrus de Canuntiis *Regule florum musices*, que era BB-150-4. El inventario de los libros manuscritos realizado por el canónigo bibliotecario de la Biblioteca Capitular y Colombina Diego Alejandro Gálvez, entre 1781 y 1783, no recogió originariamente este volumen<sup>515</sup>. He podido detectar que hay un número significativo de ausencias en este catálogo, sobre todo de los volúmenes anónimos y de difícil catalogación incorporados en los distintos facticios de la biblioteca. Una mano posterior, ya durante el siglo XIX, probablemente durante el periodo en el que la biblioteca estuvo a cargo de Servando Arbolí y Farauo, intercalará, en su lugar correspondiente, dentro del catálogo de Gálvez, las obras que este había obviado en los facticios<sup>516</sup>. Así, en la segunda parte del volumen de manuscritos, sección XIII “Miscelánea”,

<sup>513</sup> Sáez Guillén, José Francisco, *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Colombina de Sevilla* (Sevilla: Cabildo de la S.M. y P.I. Catedral de Sevilla. Institución Colombina, 2000), 267.

<sup>514</sup> En el mismo apartado, además de los dos citados, se recogen otros tres ítems que debían contener música polifónica, entre ellos el de “Cantinelas vulgares ms.”. B.C.C., sig. 57-1-19, fol. 70r.

<sup>515</sup> El perfil biográfico de Diego Alejandro Gálvez puede seguirse en: Rosa y López, *Los seises*, 311-316; Guillén, *Historia de las Bibliotecas*, 318-323. Sobre su catálogo, véase: Segura Morera, Antonio; Vallejo Orellana, Pilar y Sáez Guillén, José Francisco, *Catálogo de Incunables de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla* (Sevilla: Cabildo de la S. M. y P. I. Catedral de Sevilla, 1999), 19-21; Guillén, *Historia de las Bibliotecas*, 305-310.

<sup>516</sup> Guillén, *Historia de las Bibliotecas*, 484-486, 540-541.

encontramos la siguiente adición: “Salves y motetes de la salve puestos en música por los autores Pancheta, Peñalosa, Escobar, Rivaflacha etc. Ms. seculi XVI. Están in vol. 4 opusculorum variorum in folio”<sup>517</sup>. A su lado, tachada, está la signatura BB-150-4 que era, como he señalado, la correspondiente al primer volumen del facticio y que se aplicó, de forma sistemática, al resto de las unidades librarias que contenía; de otra mano, se anota la signatura 5-204 que daría, finalmente, la actual 5-5-20.

Más difícil resulta establecer la fecha y lugar de adquisición, ya que ambos volúmenes carecen de la frecuente nota de compra situada al final de los ejemplares que forman parte de la colección. Las dataciones que habían sido propuestas sino exactas sí parecen ser muy aproximadas. Los números de estos dos libros en el *Abecearium B* permiten deducir que fueron adquiridos a principios de la década de 1530. Hacía ya unos años que los ejemplares iban disponiéndose topográficamente según se adquirían, con ligeras incongruencias, derivadas del ingente número de volúmenes manejados y la historia de su propia adquisición. Siguiendo esta pista, el manuscrito de las *Salves y motetes* debió comprarse a finales de 1531 o principios de 1532. Para el *Cancionero de la Colombina*, la fecha de adquisición más probable se sitúa poco antes de mayo de 1535. Para llegar a esta conclusión, he revisado aquellos volúmenes conservados en la Biblioteca Colombina que tienen nota de compra, con fecha y lugar, en torno a los números de registro correspondientes a ambos manuscritos, cuyos datos se presentan en las tablas nº 12 y nº 13<sup>518</sup>.

---

<sup>517</sup> B.C.C., sig. B/360, pag. 26v (paginación de la segunda parte, correspondiente a los manuscritos).

<sup>518</sup> Para facilitar la localización de estos volúmenes, en la segunda columna, se proporciona el número que corresponde a cada uno de los libros en los catálogos de manuscritos e impresos de esta colección que ya han sido publicados. Quiero agradecer al bibliotecario José Francisco Sáez Guillén su inestimable ayuda a la hora de localizar estos ejemplares. Sáez Guillén, *Catálogo de manuscritos*; Segura Morera, Antonio y Vallejo Orellana, Pilar, *Catálogo de los impresos del siglo XVI de la Biblioteca Colombina de Sevilla*, 5 vols. (Sevilla: Cabildo de la S. M. y P. I. Catedral de Sevilla, Institución Colombina, 2001-2006).

TABLA Nº 12: *Cancionero de la Colombina* [E-Sc 7-1-28]

Reg. B	Nº	Autor	Ciudad de compra	Fecha
13006	794	Finé, Oronce	Alcalá de Henares	28/1/1534
13007	690	<i>Laus rhythmica ad virginem</i>	Alcalá de Henares	28/1/1534
13008	319	Iglesia Católica [ <i>Breviarium</i> ]	Alcalá de Henares	28/1/1534
13010	24	Major, Johannes, Scotus	Alcalá de Henares	28/1/1534
13012	650	Encinas, Fernando	Alcalá de Henares	28/1/1534
13014	301	Aristóteles	Alcalá de Henares	28/1/1534
13015				
13018	182	Rusius, Laurentius	Alcalá de Henares	28/1/1534
13019	23	Major, Johannes, Scotus	Alcalá de Henares	28/1/1534
13033	305	Aristóteles	Alcalá de Henares	29/1/1534
13059	162	Alexander Trallianus	Alcalá de Henares	30/1/1534
13061	794	Virdung, Johann	Alcalá de Henares	30/1/1534
13065	688	Brunfels, Otto	Alcalá de Henares	30/1/1534
13105	160	Champier, Symphorim	Lyon	1535
13115	491	Peronneus, Claudius	Alcalá de Henares	3/2/1534
13117	no	Degui, Pere	Alcalá de Henares	3/2/1534
13121	799	López de Palacios Rubios, Juan	Madrid	12/2/1534
13140	285	<i>Coloquio spiritual</i>	Madrid	12/2/1534
13144	481	<i>Tabule perpetue longitudinum</i>	Alcalá de Henares	1/1534
13147	510	Teodoreto, Obispo de Ciro	Alcalá de Henares	1/1534
13149	570	<i>Biblia. N.T. Epístolas de Pablo</i>	Alcalá de Henares	2/1534
13173		<i>Cancionero de la Colombina</i>		
13175	774	Livio, Tito		1534 <sup>519</sup>
13183	48	Afflito Matteo	Barcelona	15/5/1535
13195	181	Guillaume de Palerne	Lyon	8/1535
13196	797	Virgilio Marón, Publio	Lyon	1535 <sup>520</sup>
13203	115	Ripa, Johannes Franciscus	Lyon	28/8/1535
13209	686	Brunellus, Johannes	Lyon	1535 <sup>521</sup>
13219	373	Bacilerius, Tiberius	Lyon	8/1535
13227	130	Godham, Adam	Lyon	31/8/1535
13228	162	Rubio, Guillermo de (OFM)	Lyon	31/8/1535
13229				

<sup>519</sup> Este volumen es un ejemplar de la obra de Tito Livio *Historiae Romanae decades* (Salamanca, Juan de Junta, 1533). En la última página, en lugar de la nota de compra, aparece la siguiente anotación manuscrita: “Hunc librum misit mihi Nicolaus Clenardus. Año 1534”. Nicolás Clenard había sido su bibliotecario y le envía esta obra, seguramente, a su residencia sevillana.

<sup>520</sup> “Mediado agosto 1535”.

<sup>521</sup> “Mediado agosto 1535”.

TABLA Nº 13: *Libro de Salves y motetes* [E-Sc 5-5-20]

Reg. B	Nº	Autor	Ciudad de compra	Fecha
12511	699	Le Cirier, Jean	Valladolid	4/12/1531
12517	655	Enríquez, Alfonso	Valladolid	4/12/1531
12522	Ms. 229	<i>Libro de salves y motetes</i>		
12524	788	Loer, Dierick (O. Cart.)	Lyon	8/1535
12526	1	Macer Floridus	Valladolid	4/12/1531
12547	Ms. 44	Raimundo Lulio, Beato	Valladolid	5/12/1531
12549	Ms. 77	<i>Libro de los jysios de Calatarrama</i>	Valladolid	5/12/1531
12551	Ms. 471	Alfonso X	Valladolid	5/12/1531
12594	Ms. 246	Martínez de Zamora, Fernando	Valladolid	5/12/1531

Si confrontamos estas fechas de adquisición con el itinerario de Hernando Colón trazado por Wagner y McDonald, a partir, precisamente, de las notas de compra de sus libros, podemos ver que Hernando residió en Sevilla, con bastante probabilidad, durante todo el año 1532 y la primera mitad de 1533, así como la segunda parte de 1534 y los primeros meses de 1535, lo que hace factible la adquisición de ambos manuscritos en esta ciudad<sup>522</sup>. A favor de Sevilla juegan, además, en el caso del *Cancionero de la Colombina* la mayoritaria presencia de Juan de Triana y su trayectoria biográfica en esta ciudad; en el caso del libro de *las Salves y motetes* la importancia del rito de la Salve en la catedral hispalense, al cual puede fácilmente vincularse, y las adiciones realizadas por el copista de las obras de Escobar y de la pieza anónima *Ecce Maria venit*. En relación a este último manuscrito, como ya vimos, los dos amanuenses principales parecen indicar que sus secciones principales pudieron copiarse en distintos lugares y momentos, mientras que la pieza *Ecce Maria venit* puede dirigirse a su conformación final en el entorno de la capilla de la Virgen de la Antigua<sup>523</sup>.

<sup>522</sup> Hay que tener en cuenta que presuponen que reside en la ciudad cuando no se registran libros con compras fuera de Sevilla, lo cual es muy posible, especialmente en la recta final de su trayectoria vital, cuando disponía de su residencia definitiva en la ribera del Guadalquivir. Wagner, Klaus, "El itinerario de Hernando Colón según sus anotaciones. Datos para la biografía del bibliófilo sevillano", *Archivo Hispalense*, 203 (1983): 85, 97-98; McDonald, *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539)*, 266-268; Guillén, *Historia de las Bibliotecas*, 128-129.

<sup>523</sup> A tenor de la tabla, cabe la posibilidad de que este segundo volumen hubiese sido comprado en Valladolid, pero resulta extraño que, de ser así, no incorporase la nota de compra que aparece de forma regular en los libros adquiridos en esta ciudad en diciembre de 1531. Resulta más probable que los libros conseguidos en Sevilla, cuando su

Pocos serán los volúmenes que pasarán a la Librería de Música de la Catedral directamente procedentes de la Biblioteca Fernandina y sólo uno de ellos puede ser confirmado documentalmente sin que ofrezca ninguna duda. Me refiero al *Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant sex quinque et quatuor vocum* [1520<sup>4</sup>], sobre el cual ya he tratado al analizar la recepción de la obra de Josquin (*supra*, págs. 179-180, 183)<sup>524</sup>. Este libro cumplía todos los requisitos para ello. Se trataba de un lujoso volumen de 274 folios, de cuidada y bella factura, en formato de libro de coro (44,5 x 28,5 cm) y con una notación de tamaño y distribución espacial que permitía la cómoda lectura al conjunto de los cantores de la capilla<sup>525</sup>.

Pienso que éste no debió ser el único libro que pudo extraerse de los fondos librarios colombinos para depositarse en la Biblioteca musical de la catedral. Al menos, otros cuatro ejemplares más se adecuaban perfectamente a las necesidades de su capilla, tanto por su formato como por su repertorio, y es posible que ingresaran en la Librería de Música y allí terminaran consumiéndose. Uno de ellos, manuscrito, “Misas de mano”, en tamaño folio, pudo ser el “libro viejo de misas de Jusquin y de otros autores, escrito en papel de mano, encuadernado en papelón y en becerro colorado”, que se correspondía con el *Libro de polifonía n° 9* del inventario de 1588. Evidentemente, con una descripción tan escueta, es una hipótesis imposible de probar y que por lo tanto no descarta la posibilidad de que este volumen formara parte de la Librería de Música de la Catedral con anterioridad<sup>526</sup>. Un segundo volumen era el impreso *Liber decem missarum* (Lyon: Jacques Moderne, 1532), en folio, que si se incorporó a la Librería de Música debía haber desaparecido en 1588<sup>527</sup>. El repertorio que contenía se encontraba plenamente vigente a

biblioteca estaba ubicada ya en la residencia de la puerta de los Goles, pudieran carecer de esa nota de compra, innecesaria para su control de transporte.

<sup>524</sup> Este volumen aparece en la columna 244 (246) del *Supplementum*, con la siguiente descripción: “Cantionum selectarum liber quas mutetas appellant. I. sex vocum. 8. et 5. vocum. 8. et 4. vocum. 8. 6062. au [Augsburg][folio real]”. Chapman, “Printed Collections of Polyphonic Music”: 83.

<sup>525</sup> Schlager, “The *Liber selectarum cantionum*”: 568.

<sup>526</sup> Este libro aparece en la columna 247 (249) del *Supplementum*: “Misas de mano. 8096. [folio]”.

<sup>527</sup> Este volumen aparece en el *Supplementum* con la siguiente descripción: “Misse. 10. p<sup>a</sup> [primera] p. mombi de s. stephano. 10<sup>a</sup> [décima]. F. de layole de salutaris hostia cum tribus motetis. 13451. I [Lyon]. 1532. [folio]”. Chapman, “Printed Collections of Polyphonic Music”: 79.

mediado del siglo XVI<sup>528</sup>. Incorporaba también tres motetes, además de las misas de Gardano, Janequin, Layolle, Lupus, Moulu, Mouton, Prevost, Richafort y Sarton. Los otros dos libros que considero pudieron tener un uso directo, debido igualmente a sus características físicas y su actualidad, eran dos de los cuatro volúmenes, en folio real, con la producción musical de Carpentras impresa en Aviñón, entre 1532 y 1535, a cargo de Jean de Channay, que ingresaron con la Biblioteca Colombina: el que contenía las misas, *Liber primus missarum* (1532), y el dedicado a los magnificats (que contenía también una serie de motetes), *Liber cantici magnificat omnium tonorum* (s. f). Uno de los argumentos de peso en la desaparición de estos grandes volúmenes de los fondos de la Biblioteca Capitular y Colombina es, precisamente, que fuesen destinados a ser usados por la capilla de música y que de este modo, debido a su soporte, acabaran, como otros ejemplares, gastados por el uso.

La llegada de los fondos bibliográficos fernandinos coincide con la decisión del cabildo de la catedral de Sevilla (1553) de la renovación de los libros de polifonía y del repertorio que contenían, a la que ya me he referido en distintas ocasiones. Si bien es cierto que algunas de las obras de compositores como Obrecht, Ockeghem, Agricola, etc. debían entrar ya en la categoría de “anticuadas”, la colección de impresos que les llegaba contaba con un ingente repertorio franco-neerlandés relativamente reciente y en el que destacaba la figura de Josquin que vivía en ese momento un “renacimiento” en diversos países europeos, entre ellos España. Los copistas de la catedral pudieron utilizar, en distintos momentos, elementos librarios de esa colección para trasladar algunas obras a los libros manuscritos que elaboraron y a los que hemos hecho mención anteriormente. No sólo el repertorio religioso de la

---

<sup>528</sup> Prueba de ello es que este libro, o la reedición del mismo, efectuada en 1540 [RISM 1540<sup>1</sup>], ingresó en la Librería de Música de la catedral de Burgos (1541), colegiata del Salvador de Granada (1548 - comprado “en Castilla”), catedral de Zamora (1558) y colegiata de Antequera (Málaga) (1560). En el inventario (1562) del librero Joan Guardiola, en Barcelona, se registran seis ejemplares de este impreso. Madurell Marimón, José María, "Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (siglos XIV-XVIII)", *Anuario Musical*, 23 (1968): 21; López Calo, *La música en la catedral de Burgos*, vol. 3, 78; Archivo de la Curia Eclesiástica de Granada, libro de Fábrica de la Colegiata del Salvador (1548); Archivo de la catedral de Zamora, libro de visitas n° 1 (1558); Archivo de la catedral de Málaga, “Inventario de la plata y ornamentos, libros de canto llano y de órgano y tributos que perciben la Iglesia Mayor de la ciudad de Antequera”, leg. 783, fol. 1. En este último inventario se cita como: “un libro de misas hechas por auctores extrangeros impreso en León de Francia”. Messa Poulet, "La música en la Catedral de Málaga ", 557.

colección pudo ser utilizado como fuente original de copia, madrigales y chansons, contenidos en numerosos impresos, debieron escribirse en los diversos volúmenes para ministriles que desde la segunda mitad del siglo se confeccionaron en la catedral.

He intentado rastrear algunas de las obras que se escribieron en fuentes manuscritas, para intentar localizar los impresos a partir de los cuales pudieron copiarse, lo cual no excluye que, en algún caso concreto, la transmisión pudiera hacerse a partir de otras fuentes manuscritas, internas o externas a la catedral.

Josquin será la principal figura objeto de atención y la Biblioteca Colombina les proporcionaba un montante de obras tal que iba a permitirles realizar una selección en función de las necesidades y condicionantes litúrgicos de la catedral hispalense. Esta circunstancia permite vislumbrar también unas ciertas preferencias por parte de los encargados de realizar dicha elección. El género más favorecido, en su copia manuscrita, fue el de las misas y aunque no podemos hablar de títulos si es viable aproximarnos a su número. El inventario de 1588 nos describe tres volúmenes con misas de Josquin y “otros autores” (nº 1, nº 4 y nº 9), en los cuales sólo ha podido ser identificada su *Missa de Beata Virgine*, en un libro copiado, probablemente, en 1525. El segundo, “viejo” y en papel, como acabamos de reseñar, pudo llegar a la Librería de la Catedral procedente de la Biblioteca Fernandina o pertenecer a ella desde hacía ya unos años. El tercero de los ejemplares (nº 1) fue copiado, en gran formato, en pergamino, posiblemente en la década de 1550, a partir de los fondos nuevamente disponibles. Resulta imposible especular sobre qué misas de Josquin y cuáles de otros autores pudieron copiarse. Podemos recurrir a Toledo y hacernos una idea si analizamos los volúmenes escritos entre 1542-1558, un período de febril actividad de copia en esa catedral. En esas fechas, se escribían en Toledo varias misas de Carpentras, a partir del impreso de Jean de Channay (1532) que como hemos visto estaba en la Colombina. Igualmente, se copian misas de Mouton, Gardano, Verdelot, Champion, Bauldeweyn, Berchem y Colin, pero, sobre todo, un importante número misas de Josquin, al menos once<sup>529</sup>.

En 1586, se discute en el cabildo de la catedral de Sevilla una propuesta de Guerrero sobre “puntar el libro de Josquin”<sup>530</sup>. En el

---

<sup>529</sup> Rubio Piqueras, Felipe, *Códices Polifónicos de la S.I.C.P. de Toledo* (Toledo: s. n., 1925); Stevenson, "The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks ": 94-107; *New Josquin Edition*.

<sup>530</sup> A.C. 20/3/1586. A.C.S., sección I, libro 36, fol. 23v.

inventario de 1603 ha desaparecido el libro viejo, copiado en papel, pero encontramos dos volúmenes “grandes” en pergamino, uno con seis misas y otro con cuatro, ambos “de Josquin”. Uno de ellos debía ser el del inventario de 1586, nominado como de Josquin “y otros autores”, probablemente el de las seis misas, ya que en 1603 se encuentra en el estudio del Sagrario, posiblemente debido a su precario estado de conservación; el otro pudo ser el copiado en la década de 1580. La información es confusa, por lo que sólo puede deducirse la incorporación de un número significativo de misas de este compositor en el repertorio vivo de la catedral de Sevilla. Las posibilidades de elección proporcionadas por la Biblioteca Colombina eran bastante numerosas. Entre sus fondos, se encontraba una copia de la reimpresión romana de los tres libros de misas de Josquin, a cargo de Giunta, Passoti y Dorico (1526), que contenían diecisiete misas diferentes, para algunas de las cuales se contaba con distintas fuentes impresas.

Con respecto a otros autores franco-neerlandeses, las opciones de copia ofrecidas por la Librería Fernandina eran tan abundantes como variadas<sup>531</sup>: Obrecht, Ghiselin, Rue, Agricola, Orto, Isaac, Basiron, Brumel, Weerbeke, Mouton, Févin (Antoine y Robert), Gascongne, Divitis, Moulu, Pipelare, Rosseli, Billon, Le Heurteur, Sohier, Alaire, Du Moulin, Sermisy, Gardano, Janequin, Layolle, Lupus, Prevost, Richafort, Sarton, Piéton, Hesdin, Carpentras. A los cuales se pueden añadir el italiano Gaspar de Albertis y el presunto español Andreas de Sylva.

En el caso de los motetes, en 1560 se inicia la copia de una colección dedicada en su integridad a este género, en pergamino, donde se incorporaron, como ya he señalado, obras de los siguientes compositores extranjeros: “Berdelot [Philippe Verdelot], Jaquet [Jacquet de Mantua] Luiset [Loyset Compère], Finot [Dominique Phinot], Fenin [Antoine de Févin], [Jean] Mouton, Adrian [Willaert]”, Juzquin [Josquin des Prez]. Es bastante probable que para la confección de estos libretes los copistas usaran volúmenes de la colección de impresos de la Colombina, donde estos autores estaban bien representados<sup>532</sup>.

---

<sup>531</sup> Registros nº 2, 4, 6, 8, 13, 20, 21, 22, 34, 42, 43, 60, 61, 70, 81, 82, 83, 88, 121, 122, 129, 130, 138, 144, 152, según el listado realizado por C. W. Chapman, "Printed Collections of Polyphonic Music": 59-84.

<sup>532</sup> Encontramos motetes de estos autores en los registros nº 3, 10, ¿12?, 14, 31, 51, 56, 57, 58, 62, 63, ¿66?, 67, 68, 71, 74, 77-80, 97, 98, 129, 131, 164, según el listado de C. W. Chapman. *Ibid.*

TABLA Nº 14: Misas de Josquin en las catedrales de Sevilla y Toledo

Catedral de Sevilla	Catedral de Toledo
<b><i>Liber primus missarum [J 669]</i></b>	
<i>L'homme armé. Super voces musicales</i>	<i>L'homme armé. Super voces musicales</i> E-Tc 9
<i>La.sol.fa.re.mi</i>	<i>La.sol.fa.re.mi</i> E-Tc 19
<i>Gaudeamus</i>	<i>Gaudeamus</i> E-Tc 27
<i>Fortuna desperata</i>	
<i>L'homme armé. Sexti toni</i>	
<b><i>Libri secundi missarum [J 672]</i></b>	
<i>Ave maris stella</i>	<i>Ave maris stella</i> E-Tc 9
<i>Hercules dux Ferrariae</i>	<i>Hercules dux Ferrariae</i> E-Tc 27
<i>Malheur me bat</i>	<i>Malheur me bat</i> E-Tc 9
<i>L'ami Baudichon</i>	
<i>Une musque de Biscaye</i>	
<i>D'ung aultre amer</i>	
<b><i>Liber tertius missarum [J 675]</i></b>	
<i>Mater patris</i>	
<i>Faysant regretz</i>	<i>Faysant regretz</i> E-Tc 9
<i>Ad fugam</i>	
<i>Di dadi [= N'auray je jamais]</i>	
<i>De Beata Virgine</i>	<i>De Beata Virgine</i> E-Tc 16
<i>Sine nomine</i>	<i>Ad fugam [= Sine nomine]</i> E-Tc 9
	<i>Da pacem</i> E-Tc 9 <sup>533</sup>
	<i>Pange lingua</i> E-Tc 16

En diversas ocasiones, me he referido al *Libro de polifonía nº 32* recogido por el inventario de 1721, en el cual se habían copiado magníficats de Carpentras y de Josquin. La edición de Channay, procedente de la Biblioteca Colombina, debió ser la fuente original de copia de las obras de Carpentras, lo que reafirmaría como probable fecha para la confección de ese volumen la década de 1550, acorde con el resto del repertorio que contenía. También he hecho alusión a la problemática de los magníficats de Josquin. ¿De dónde procedían el o los magníficats de Josquin que se escribieron en este volumen de la catedral de Sevilla? Creo que, con bastante probabilidad, del impreso, actualmente perdido, *Magnificat liber primus* (Venecia: Ottaviano Petrucci, 1507), que incluía

<sup>533</sup> Esta misa es atribuida actualmente a Noel Bauldeweyn. El error de la atribución toledana a Josquin proviene de la fuente original de su copia, el impreso *Missae tredecim quatuor vocum* (Nüremberg: Johannes Grapheus, 1539). *New Josquin Edition. Masses based on Gregorian Chants*, vol. 3, 51-52.

composiciones de varios autores y del que únicamente tenemos conocimiento gracias a los repertorios bibliográficos de la Biblioteca Colombina<sup>534</sup>. Josquin había estado muy bien representado en los distintos impresos que Petrucci había realizado con anterioridad a esta fecha y lo seguiría estando en los subsiguientes, resultaría muy extraño que en su primer libro dedicado íntegramente a los magníficats no hubiese incorporado una representación de los compuestos por Josquin. Esta pudo ser también la fuente original para el magníficat que Fuenllana incorporó en su *Orphenica lyra*. Este impreso, según la descripción que se hace de él, comenzaba con un magníficat de Alexander Agricola. No se conoce tampoco ninguna fuente impresa de estos magníficats de Agricola. De los cinco conservados, dos presentan atribuciones contradictorias y distintas versiones. Uno de ellos, el de cuarto tono, está atribuido también a Josquin y a Pierre de la Rue; el otro, de segundo tono, con la asignación “Agricola”, lo encontramos en el *Cancionero de Segovia* [E-SE s.s.], precisamente, la fuente que guarda uno de los tres magníficats conservados de Josquin<sup>535</sup>. Estos dos magníficats, a cuatro voces, se encuentran, en E-SE s.s., copiados uno a continuación del otro, primero el de Agrícola (fol. lxxiii<sup>v</sup>-lxxvi<sup>r</sup>), seguidamente, el de Josquin (fol. lxxvi<sup>v</sup>-lxxviii<sup>r</sup>)<sup>536</sup>. La excepcionalidad de la presencia en ella de estos dos magníficats y su orden de copia, refuerza, creo, la idea de que ambos circularan en esta fuente impresa de Petrucci, de donde pudieron trasladarse, directamente o a través de una fuente manuscrita intermedia, al volumen segoviano.

El *Libro de polifonía n° 21* del inventario de 1721, escrito igualmente en pergamino, estaba dedicado a los himnos de Vísperas.

<sup>534</sup> La entrada n° 1.985 del *Registrum A* nos da una detallada descripción de este impreso: “Magnificat liber primus de quolibet tono duo diversorum auctorum et in toto opere nil aliud continetur nisi magnificat variorum auctorum cum 4. vocibus et prima est Agricole est impresum Venetijs per Octavianum Petrucium. Anno. 1507. 14 octobris est in quarto, costó en Venetia 26 sueldos a cinco de Julio de 1521 y el ducado val. 134 sueldos”. Chapman, “Printed Collections of Polyphonic Music”: 63. Boorman, Stanley, *Ottaviano Petrucci: A Catalogue Raisonné* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 668-670.

<sup>535</sup> En la edición de los magníficats de Agrícola, no se cita el impreso de la Biblioteca Colombina. Para las fuentes manuscritas, véase: *Alexander Agricola. Opera Omnia*, ed. Edward R. Lerner, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 22 (Dallas: American Institute of Musicology, 1961-1970), vol. 3, ii-iii. El magníficat de Josquin, en SegC s.s., es fuente única. Sherr, “Two Hymns and Three Magníficats”, 331-334.

<sup>536</sup> Son los dos únicos magníficats escritos en esta sección del manuscrito. El verso *Esurientes*, en el magníficat de Agricola, y el verso *Quia fecit*, en el de Josquin, son a dos voces, al igual que el *Fecit potentiam* de Josquin publicado en la *Orphenica lyra*.

En él se copiaron himnos de Carpentras que debían proceder del impreso *Liber hymnorum usus Romae Ecclesiae* (Aviñón: Jean de Channay, s. f.) existente en los fondos colombinos<sup>537</sup>.

Estamos frente a una colección que difícilmente pudo tener parangón en ninguna institución musical eclesiástica española, a excepción de la Capilla Real. Resulta complicado saber hasta qué punto las obras que contenían formaron parte del repertorio activo y fueron interpretadas por la capilla de música de la catedral hispalense. En cualquier caso, me resisto a creer que pasaran desapercibidas y fuesen ignoradas por parte de sus integrantes que bien pudieron acceder a este corpus por motivos de curiosidad o de estudio y obtener modelos organizativos, textuales o paródicos<sup>538</sup>. Es bastante probable que algunos de los volúmenes de música práctica fuesen dedicados al estudio del Sagrario, para ser utilizados por los maestros de seises en la propuesta de ejemplos de las técnicas compositivas empleadas en obras de los autores más significativos de la generación de Josquin. La misma idea es aplicable a la magnífica colección de libros de teoría musical, entre los que había una notable representación de tratados de canto llano, la cual debió ser objeto de consulta por los músicos sevillanos al servicio de la catedral para ampliar sus conocimientos sobre la materia.

No sabemos, exactamente, con qué rapidez los fondos de la Biblioteca Colombina, ya fusionados con la Capitular, fueron expoliados de su impresionante colección de impresos musicales. En 1658, el canónigo Juan de Loaysa lleva a cabo una remodelación y clasificación de la Librería catedralicia que contaba, en esas fechas, con unos 20.000 volúmenes. Él mismo, años más tarde, elaborará el *Abecedario borrador y memoria de todos los libros que hoy están en la Librería de esta Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, el cual se acabó de hacer en 11 de abril de 1684*<sup>539</sup>. Es esta nueva ordenación, los libros de música fueron colocados en el “cajón” número 44. Recorriendo este inventario, se pueden localizar todavía un número de tratados de teoría musical importante, algunos manuscritos de “canto de órgano”, entre ellos, como hemos señalado, el de “cantinelas vulgares” (fol. 70r), es decir, el

---

<sup>537</sup> Los cuatro libros de Carpentras impresos por Jean de Channay se corresponden con los registros nº 151-154 del listado de C. W. Chapman, "Printed Collections of Polyphonic Music": 80.

<sup>538</sup> Francisco Guerrero tuvo muy presente la *Missa L'homme armé sexti toni* de Josquin en la composición de sus misas basadas en la misma melodía. Rees, "Guerrero's L'homme armé Masses": 25, 38-39.

<sup>539</sup> B.C.C., sig. 57-1-19.

*Cancionero de la Colombina*, pero ninguno de los impresos musicales de la antigua colección, incluso los que hoy se conservan, aparecen reflejados en este listado, al menos de forma reconocible<sup>540</sup>. ¿Se encontraban estos impresos en otra ubicación diferente, formando una sección independiente a disposición de los músicos?, si era así, por el momento, no podemos dar cuenta de ello.

---

<sup>540</sup> El único impreso de música práctica recogido en este inventario no perteneció a la colección fernandina: “Franciscus Guerrerus. Motecta. 6 tomos” (cinco de ellos debían ser de la colección de 1597, que todavía se preserva íntegra en la Biblioteca Capitular y Colombina). B.C.C., sig. 57-1-19, fol. 116v.



## CAPÍTULO CUARTO: PÉRDIDAS, REENCUENTROS Y CLÁSICOS

### LA EVOLUCIÓN DEL REPERTORIO

En la producción musical de Guerrero, realizada a partir de finales de la década de 1570, empezamos a vislumbrar la culminación de un periodo y tímidos atisbos de lo que estaba por venir. Algunos de sus motetes conservados en fuentes manuscritas o publicados en sus ediciones de 1589 y 1597, como *O clemens*, a trece voces, *Duo seraphin*, a doce, o los diversos motetes a ocho, presentan algunos rasgos del incipiente estilo policoral que evolucionaría en la centuria siguiente y se convertiría en una de las señas de identidad del primer Barroco.

Desafortunadamente, sabemos muy poco de la actividad compositiva de Lobo durante su periodo sevillano como maestro de capilla y sobre sus posibles ensayos policorales e innovaciones desarrolladas en su obligada producción en lengua romance. El catálogo de la Librería musical de João IV recoge las siguientes obras de este compositor: *Nace a estrela da alba*, un villancico portugués “a 3 & 8” voces; *Mañana será día*, “De Calenda”, a tres; *Y repican al son de los aires*, a cuatro, y *Todo el mundo en general*, para la festividad de la Concepción, a seis voces<sup>541</sup>. En cuanto a la producción en latín, este inventario nos da cuenta de un *Miserere*, “para as trevas” (tinieblas), a doce voces, destinado a la liturgia de Semana Santa<sup>542</sup>. En 1610, tuvieron

---

<sup>541</sup> Se trata del texto de la copla de Miguel Cid que alcanzó una enorme popularidad a raíz de los acontecimientos acaecidos en Sevilla, entre 1613 y 1617, en defensa de la postura inmaculista. Sánchez Herrero, "Sevilla Barroca", 492.

<sup>542</sup> También recoge este catálogo diferentes villancicos de Diego de Grados, alumno de Lobo y maestro de facistol de la catedral de Sevilla. Accedía a este puesto como canónigo y maestro de capilla de Berlanga del Duero (Soria). Desempeñará el cargo desde el 13 de diciembre de 1621 hasta el 26 de septiembre de 1622, fecha de su promoción al magisterio de capilla de Plasencia. Fue sustituido por Carlos Patiño que había sido su alumno. *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica*, 245, 248-249, 254-255, 271, 318, 395; A.C.S., sección IV, libro 326, fol. 136v.

lugar en la catedral de Sevilla los actos litúrgicos de celebración de la beatificación de San Ignacio. Alonso Lobo fue el encargado de la composición de la música incidental destinada a las Vísperas y a la misa. En la descripción de estos actos conmemorativos, realizada por Francisco de Luque Fajardo, parece adivinarse que los salmos compuestos por Lobo estaban constituidos por dos coros, unos de ellos instrumental, acompañados del continuo ejecutado por los dos órganos<sup>543</sup>.

Como hemos señalado en el capítulo anterior, durante los primeros años del siglo XVII, se recibieron una serie de obras que claramente pertenecían a la nueva estética barroca, algunas de las cuales fueron incorporadas al repertorio catedralicio. Entre ellas, recordemos, las composiciones de Giovanni Pietro Flacommio, para dos coros con acompañamiento de órgano. En el marco de la adaptación a estos nuevos aires de reforma, se encuentra también el acuerdo capitular de 12 de febrero de 1616, por el que se contrataba a Andrés Martínez como organista: “para que sirva el dicho oficio en ella todos los días solemnes que son necesarios dos órganos y los que por falta de salud del racionero Francisco Pérez no pudiera acudir a la Iglesia”<sup>544</sup>.

La catedral de Sevilla, finalmente, se introducirá de lleno en la *seconda prattica* de la mano del compositor portugués fray Francisco de Santiago. Tras la elaboración de las chanzonetas para la catedral de Sevilla, desde su convento madrileño, en 1616, aceptará la invitación del cabildo hispalense para hacerse cargo del magisterio de capilla que había vacado a la muerte de Alonso Lobo y permanecerá, en este cargo, hasta su muerte en 1644<sup>545</sup>. Se trata de un compositor excepcionalmente prolífico en el campo de la música en lengua romance. Más de quinientos villancicos suyos son recogidos en el catálogo de la Librería musical de João IV, destinados a las festividades de Navidad, Reyes,

---

<sup>543</sup> “Prosiguieronse las Vísperas solemnísimas, porque el racionero Lobo, excelente maestro de capilla, puso singular diligencia en que se aventajase toda suerte de canturía, así en los psalmos, con varios instrumentos de ministriles bajones, cornetas, flautas y dos órganos, como en la composición de tonos a las chanzonetas que se compusieron a propósito del Santo que adelante veremos... prosiguiose la misa con la mesma variedad de músicas y los demás instrumentos della que dijimos en las Vísperas, acompañada de motetes, villancicos y otras composiciones del arte en que el maestro quiso extremarse”. Luque Fajardo, Francisco de, *Relación de la Fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio, fundador de la compañía de Jesus* (Sevilla: Luis Estupiñán, 1610), fol. 8-10v. Cita tomada de: Borgerding, "The Motet", 99.

<sup>544</sup> A.C.S., sección IV, libro 323, fol. 154r.

<sup>545</sup> Para la producción musical de este compositor, véase: Stevenson, "Santiago, fray Francisco de": 45-47.

Pascua, Corpus Christi, Asunción, Concepción y de distintos Santos, muchos de los cuales debieron ser compuestos durante su prolongada estancia en Sevilla y expresamente destinados para ser interpretados en las festividades patrocinadas por diversas instituciones de la ciudad. A lo largo de esta extensa producción musical, encontramos desde villancicos con solos vocales hasta ejemplos policorales, a diecinueve voces, en los cuales despliega una notable variedad de combinaciones, con uno o varios coros instrumentales, puros o mixtos, que merecerían un detallado estudio.

Gran parte de su producción latina, la cual conocemos principalmente a través del citado catálogo de la Librería de João IV, se ha perdido. La catedral de Sevilla, en 1721, conservaba todavía veintidós obras suyas en el Archivo de música. A excepción de la antifona *Regina coeli* y un *Tota pulchra*, todas ellas han llegado hasta nuestros días<sup>546</sup>. Este legado musical está constituido por tres himnos, preservados en el *Libro de polifonía n.º 16* [E-Sc 16]; el motete *Conceptio tua*, a nueve voces, destinado a la festividad de la Concepción de María, y la serie de dieciséis *Responsorios*, a ocho voces, para la liturgia del Jueves y Viernes Santo<sup>547</sup>.

Entre finales de 1642 y principios de 1644, el cabildo hizo copiar una serie de obras de Francisco de Santiago, trabajo que fue ejecutado por Salvador de los Reyes, con un costo para la fábrica de 200 reales (6.800 maravedís)<sup>548</sup>. Creo que se trata de la colección de libretes que contienen la serie de responsorios a los que acabo de referirme. Estas

<sup>546</sup> Para la producción musical en latín de Francisco de Santiago, véase: *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica*, 413-416, 434-435, 447. La única obra que no está recogida aquí es el *Tota pulchra*. Véase también el Inventario de 1721, fol. 6v.

<sup>547</sup> El ceremonial de 1687 nos da la indicación precisa de la interpretación de ese motete en la celebración de los Maitines de la Concepción, que habían sido dotados por el canónigo Francisco de la Puente y Verástegui: “En los Maitines de la Purísima Concepción de Nuestra Señora se cantan cinco villancicos: el primero después de la primera lección, el segundo después de la tercera, el tercero después de la cuarta, el cuarto después de la sexta y el quinto después de la séptima, y después de la nona lección, se canta la antiphona o versículo o motete *Conceptio tua Dei genitrix virgo*”. A.C.S., sección II, libro 1479, fol. 125v; sección III, libro 70, fol. 450r. Se conservan dos ejemplares de esta obra. Una de las copias fue efectuada en 1670, como indica la fecha que aparece insertada en las capitales del alto y del tenor del segundo coro. Tras estudiar la grafía textual y musical, creo que puede ser atribuida, con escaso margen de error, al copista Andrés Camacho. El segundo ejemplar es una copia de finales del XVIII o principios del XIX. A la composición original se le adicionaron violines y trompas en el siglo XVIII, de las que se sólo se conservan las partichelas de los violines. Inventario de 1818, n.º 246; E-Sc Archivo de música, sig. 90-1-2.

<sup>548</sup> A.C.S., sección VI, libro 06323, fol. 282v, 309v.

obras se volvieron a copiar por Juan Osorio, en 1772, lo que nos da cuenta de su pervivencia a lo largo de todo el siglo XVIII<sup>549</sup>.

El catálogo de João IV nos proporciona también información sobre las obras compuestas por el racionero Manuel Correa del Campo, músico portugués coetáneo de Francisco de Santiago en la catedral de Sevilla. Se trata de una colección de diversos villancicos de características similares a los compuestos por Francisco de Santiago y un conjunto de cinco motetes, a seis voces<sup>550</sup>. Ninguna de estas obras se ha conservado. Únicamente la serie de aleluyas y tractos, para las misas votivas de los sábados en la capilla de la Virgen de la Antigua, y el motete *O Jesu mi dulcissime*, a cuatro voces, también para este servicio, preservadas todas ellas en el *Libro de polifonía n° 4* [E-Sc 4], dan testimonio de su producción musical en esta institución.

La fragilidad del repertorio transmitido “en papeles”, es decir en el formato de partes escritas en partichellas individuales, pertenecientes al nuevo estilo barroco, y el escaso número de composiciones de la primera mitad del siglo XVII que han sobrevivido en la catedral de Sevilla, hace difícil evaluar la recepción de las obras de otros compositores españoles o extranjeros durante este período. Además de los impresos recogidos en el capítulo anterior, el número de obras que hoy podemos asegurar que llegaron y se incorporaron en el repertorio vivo de esta institución es muy reducido y no he podido precisar en qué momento concreto fueron recibidas en ella. Se trata de cinco composiciones de dos maestros de la Real Capilla de Madrid, el segundo de ellos especialmente vinculado a la catedral de Sevilla, donde se había formado musicalmente: Mateo Romero “Capitán” y Carlos Patiño.

Del maestro Capitán, su *Letanía de Nuestra Señora*, a cinco voces, debió gozar de cierta estima en la sede hispalense. Se conservan dos copias, una de las cuales, fragmentaria y más antigua, ha sido confundida tradicionalmente con el fragmento de una misa. Se trata del folio conservado como guarda del *Libro de polifonía n° 4* [E-Sc 4], de cuidada factura, que se corresponde con la parte del bajo de esta composición y que debió pegarse, como refuerzo, en alguna de las reparaciones hechas a este libro escrito en 1637. Esta obra no aparece registrada en el inventario de 1721, pero sí lo está en el de 1818: “Letanía a 5, segundillo, sin orquesta. 8 papeles. Del maestro Capitán”.

<sup>549</sup> E-Sc Archivo de música, sig. 90-1-1 y 90-1-2

<sup>550</sup> *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica*, 258, 268-270, 307, 320, 384, 457, 455 (error de paginación, debe ser 463).

**Cantus primus. Quintus: vocum.**  
 Iesu mi dulcissime spes suspi-  
 cantis animis spes suspiratus suspi-  
 nis te quis eunt pie lacrimis et  
 clamoribus intus et clamoribus intus et clamoribus intus  
 quecu inque loco  
**A**nis.  
 Iesu mi dulcissime spes suspiratus  
 suspiratus animis spes suspiratus animis suspi-  
 cantis animis te quis eunt pie lacry  
 nis et clamoribus intus et clamoribus intus et cla  
 moribus intus intus quecuque loco sic

**Cantus secundus. Sextus: Rationis.**  
 Iesu mi dulcissime spes suspiratus suspi-  
 cantis animis spes suspiratus suspiratus a ni-  
 nis te quis eunt pie lacrimis et  
 clamoribus intus et clamoribus intus et clamoribus intus  
 quecu inque loco  
**A**nis.  
 Iesu mi dulcissime spes suspiratus  
 suspiratus a nis te quis eunt pie  
 lacrimis et clamoribus intus et clamoribus intus

Ilustración nº 13. Motete *O Jesu mi dulcissime*. Manuel Correa del Campo. Archivo de la catedral de Sevilla, capilla de música. *Libro de polifonía nº 4*, fols. xliiii<sup>v</sup>-xliiii<sup>r</sup>.

Esta *Letanía* seguía cantándose, a principios del siglo XX, en las misas que todavía se celebraban los sábados en la capilla de la Virgen de la Antigua, junto a la *Missa ferial* de Francisco Javier García, “El Españolito”, según nos informa Simón de la Rosa y López<sup>551</sup>. Prueba de ello es la segunda copia existente de esta obra en la catedral de Sevilla (E-Sc Archivo de música, sig. 40/4/7), escrita como conclusión a la *Missa ferial* de Francisco Javier García y formando parte de una única entidad documental destinada a la finalidad señalada.

El inventario de 1721 sólo nos da cuenta de dos obras, a ocho voces, de Carlos Patiño, “maestro que fue de [roto] Sevilla y después del señor don Phelipe Quarto”: el salmo *Beatus vir* y un *Magnificat*. El inventario de 1818 reseña estas dos obras, pero incorpora otras dos más: *Letanía del Santísimo Sacramento*, “para Carnestolendas y Corpus”, de la que existían dos copias, y el salmo *In exitu Israel*<sup>552</sup>.

Poco más podemos decir sobre la recepción de estas obras. José Muñoz de Montserrat, en su inventario de 1721, no se muestra con la misma coherencia y precisión a la hora de inventariar los libros de polifonía que cuando se ocupa de las composiciones musicales de la “papelera” de la catedral. En esa fecha, las pérdidas ocurridas en el Archivo de música y las omisiones, es posible que motivadas por tratarse de piezas incompletas o fuera de uso, debían ser muy elevadas. Esto explicaría el que sólo se liste una obra, en este formato, del maestro de capilla de la catedral Luis Bernardo Jalón que sucedió a Francisco de Santiago y desempeñó este cargo durante quince años, entre 1644 y su muerte en 1659. De hecho, al citar esta composición, el himno de completas *Te lucis ante terminum*, Muñoz de Montserrat hace alusión a una relación de las obras de Jalón que, posteriormente, no aparecen en este inventario<sup>553</sup>. En 1645, Jalón entregó al cabildo una colección de ocho libretes con motetes para las dominicas de Adviento, Septuagésima y Cuaresma, que debieron sustituir, alternar o simultanearse en su ejecución con los que había compuesto Francisco Guerrero, ya que el

---

<sup>551</sup> Rosa y López, *Los seises*, 323.

<sup>552</sup> Al menos una copia de la *Letanía* del Corpus ya aparecía en el inventario de 1759. En 1745, el cabildo mandó renovar una serie de obras de distintos maestros de capilla de la catedral que se encontraban deterioradas, entre ellas, algún salmo de vísperas de Patiño y, posiblemente, esta *Letanía*. Isusi Fagoaga, *La obra de Pedro Rabassa*, vol. 2, 145.

<sup>553</sup> El inventario recoge un libro pequeño “que llaman de Jalón”, manuscrito, con 91 hojas, que contenía diversas piezas de este maestro de capilla, pero no se volverá a hacer mención a un listado de obras “en papeles” de este compositor. Es posible que Muñoz de Montserrat se refiriera a las obras copiadas en este libro, ya que el comentario que realiza está incompleto por el deterioro del documento. Inventario de 1721, fol. 16v.

cabildo dio orden expresa de que se cantasen<sup>554</sup>. Estos motetes no se conservaban en la catedral de Sevilla cuando se efectúa el inventario de 1721. El motivo pudo ser que las obras, al fallecer Jalón, hubiesen ido a parar a manos de los herederos del compositor<sup>555</sup>. En cualquier caso, pronto serían sustituidos por la colección de dieciséis motetes, con igual destino litúrgico, aunque no siempre con la misma selección de textos, compuesta por Alonso Xuárez<sup>556</sup>.

Tradicón e innovaci3n coexistirán en el repertorio musical de la catedral en una proporci3n que dependerá de los géneros musicales a los que hagamos referencia y que siempre vendrá condicionada por las prescripciones del ceremonial. Este, lejos de ser inmutable en sus detalles, se mostrará permeable a las novedades cuya introducci3n, en muchos casos, dependerá de la formaci3n y genialidad de sus maestros de capilla, directos responsables de la actividad musical catedralicia.

## LA CREACI3N DE UN CANON MUSICAL DE ORIGEN NACIONAL

La presencia de compositores dotados de una fuerte personalidad y que desempeñaron el magisterio de capilla durante largos períodos de tiempo, en la catedral de Sevilla, no impidió la creaci3n de un canon musical autóctono, pero sí debió limitar, en cierta medida, la importaci3n foránea. Figuras de la talla de Diego José de Salazar, Gaspar de Úbeda y Castelló, Pedro Rabassa, Antonio Ripa, Domingo Arquimbau e Hilari3n Eslava legaron a esta instituci3n un importantísimo fondo musical que renovarí­a no sólo el repertorio efímero, o parcialmente efímero, sino que introducirí­a también nuevas sonoridades en las grandes celebraciones de la liturgia anual. Simultáneamente, se irán decantando una serie de composiciones que, bien “en estado puro” o sometidas a una “modernizaci3n”, continuarán escuchándose en los muros de la sede hispalense y constituirán ese repertorio “clásico”. Este fenómeno tendrá

<sup>554</sup> A.C. 15/11/1645. Secci3n I, libro 58, fol. 53r.

<sup>555</sup> Me hace llegar a esta conclusi3n el acuerdo capitular de 2 de marzo de 1673: “mandó el cabildo traer lo escrito para reconocer en qué forma se pueden sacar de poder de los herederos del racionero Luis Bernardo Jalón, maestro de capilla que fue de esta Santa Iglesia, todas las obras que dejó manuscritas”. A.C.S. secci3n I, libro 72, fol. 21r.

<sup>556</sup> Los motetes de Alonso Xuárez, recogidos por el inventario de 1721, se compusieron en 1682, según consta en algunas de las letras capitales de los motetes *Inter vestibulum* (tiple de primer coro, alto de segundo coro) y *Assumpsit Iesus* (bajo de segundo coro). E-Sc Archivo de música, sig. 97-1-1.

lugar desde fechas muy tempranas, en las que se comenzará a seleccionar una serie de piezas que serán copiadas, una y otra vez, para garantizar así su pervivencia. Algunas obras de los grandes maestros activos en la transición del siglo XV al siglo XVI serán las pioneras en ver superada la barrera de la propia existencia de sus creadores, para trascender, en casos excepcionales, durante un periodo de más de trescientos años, constituyéndose en testimonios vivos, más o menos fidedignos, de las realidades sonoras de otro tiempo.

En ese proceso de decantación, algunas obras se verán desplazadas de su función original para convertirse en objeto de estudio, tanto compositiva como notacional. Una parte importante de las composiciones que continúen en el repertorio vivo, se verán trasladadas a festividades de menor rango dentro de la liturgia catedralicia. Las que permanezcan en las fiestas de mayor importancia, en ocasiones, deberán adaptarse a los nuevos requerimientos estéticos, garantizándose, en las tres vertientes del proceso, la perdurabilidad de las mismas.

Un aspecto de especial relevancia, y que no ha sido todavía estudiado en profundidad, es la evolución en la interpretación de este repertorio canonizado. ¿Hasta qué punto estas obras, que no dejaron nunca de ejecutarse, vieron transformarse su interpretación afectadas por los cambios tímbricos, de dinámica, de articulación, de tempo...? Un estudio pormenorizado de la transformación de las plantillas vocales permitiría adentrarnos en el conocimiento de los desequilibrios en los registros, o en el impacto de los castrados en las mismas, a modo de ejemplo. Los cambios en el instrumental, que tienen su punto culminante en la transición al siglo XVIII, con la introducción de la familia de los violines, afectaron también al resultado sonoro de la interpretación de estas obras. La multiplicación de los coros vocales e instrumentales de estas composiciones, unidos a la disposición espacial de los mismos, cambiaría también, radicalmente, el impacto sobre el auditorio. No efectuaremos aquí un estudio detallado de todos estos aspectos, pero sí los pondremos de manifiesto y sentaremos algunas bases para su posterior análisis.

Me apoyaré, a lo largo de todo este epígrafe, en cuatro ceremoniales, de distinta naturaleza, que me permitirán cubrir, con bastante fiabilidad, poco más de dos siglos de la vida musical de la catedral hispalense, desde finales del siglo XVI hasta el primer cuarto del siglo XIX.

El primero de los textos fue escrito por Sebastián Vicente de Villegas, maestro de ceremonias de la catedral entre 1615 y 1636<sup>557</sup>. El segundo, incompleto pero muy detallado, fue redactado por el maestro de ceremonias interino Adrián de Elossu, en 1687<sup>558</sup>. El tercero es de especial interés, se trata del *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música de la Santa Patriarcal Iglesia de Sevilla en el discurso de todo el año, según el culto, pompa, majestad y grandeza con que en ella se celebran los Oficios Divinos en las festividades de todo el año*. Este impreso ha sido recientemente incorporado a los fondos consultables del Archivo de la catedral<sup>559</sup>. Debido a su importancia para posteriores estudios, he decidido presentar su transcripción completa en el apéndice documental nº 2. No tiene fecha de impresión y esta, a priori, resulta difícil de precisar. Su artífice, Juan Francisco de Blas, impresor mayor en la ciudad de Sevilla, se ha especulado que pueda tratarse de dos personas distintas, padre e hijo con el mismo nombre, ya que aparecen dedicados a este oficio durante un dilatado periodo de tiempo que se extiende entre 1662 y 1723<sup>560</sup>. La cita, en este documento, al aniversario del cardenal, arzobispo de Sevilla, don Manuel Arias y Porres, fallecido el 16 de noviembre de 1717, permite datar este impreso entre esa fecha y ca. 1723. Finalmente, recurriremos a la *Regla de Coro*, impresa en 1760, que recogía el resumen de la *Regla de Coro y Cabildo de la catedral de Sevilla*, efectuado en 1608, el cual había ido reimprimiéndose y actualizándose, en diversas ocasiones, conformen se iban agotando los ejemplares editados<sup>561</sup>.

<sup>557</sup> Era uno de los cantores de la veintena cuando se le nombra maestro de ceremonias, el 26 de marzo de 1615. Falleció el 4 de julio de 1636. A.C.S., sección IV, libro 325, fol. 100r; libro 329, fol. 90r.

<sup>558</sup> El 12 de abril de 1684, el cabildo designó al licenciado Adrián de Elossu, veintenero, para el magisterio de ceremonias, en ausencia y enfermedades del maestro Diego Díaz de Escobar, sin ningún salario extraordinario por el desempeño de este puesto. Lo sirvió, como interino, hasta el 21 de abril de 1687, fecha en que fue nominado, en propiedad, maestro de ceremonias. El 16 de junio de 1692, el cabildo le concedió la capellanía mayor de la capilla del obispo de Scalas. Falleció el 28 de febrero de 1706. El 16 de marzo de dicho año, el cabildo nombraba para el magisterio de ceremonias a Bernardo Luis de Castro Palacios, sacristán mayor. B.C.C., sig. 57-4-8, fols. 290v-292r.

<sup>559</sup> Se encuentra en un volumen facticio del archivo. A.C.S., sección III, libro 11.137(3).

<sup>560</sup> Pertenecían a una importante saga de impresores sevillanos activos desde 1633 a 1753. Escudero Perosso, Francisco, *Tipografía Hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII* (Madrid: Establecimiento tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1894), 42-51.

<sup>561</sup> La historia de estas reimpressiones se recoge en las primeras páginas (pp. 1-4). Existe un ejemplar en uno de los facticios del archivo. A.C.S., sección III, libro 11.137(1).

## LAS MISAS

La misa es el acto central de la liturgia catedralicia. El análisis de los inventarios, desde 1588 hasta 1644, posibilita un primer acercamiento a la pervivencia del repertorio destinado a este servicio, a lo largo de la primera mitad del siglo XVII. Posteriormente, el inventario de 1721 nos permitirá saber hasta qué punto se vio afectada esta prevalencia, una vez que ya se habían consolidado los cambios del primer cuarto del siglo XVIII y asentado las influencias procedentes de Italia.

En varias ocasiones a lo largo de este trabajo, he señalado la importancia del soporte en el cual se copiaban determinadas obras. Este factor será decisivo en su conservación. En el periodo e institución objeto de este estudio, los libros de música no son objetos suntuarios, sino que se han convertido en elementos esencialmente prácticos, lo cual no excluye el que, excepcionalmente, fueran ricamente decorados. La elección de pergamino, el precio de coste del mismo y la ornamentación de estos volúmenes ya presuponen, desde el momento de su escritura, una cierta confianza en la calidad de las obras que iban a ser plasmadas en ellos y un deseo de continuidad y/o de frecuencia de uso. Este factor se acentúa cuando estas obras son trasladadas, a un nuevo soporte, años después de la muerte del compositor<sup>562</sup>. Existen varios ejemplos muy significativos en la catedral de Sevilla que reflejan este hecho. En la reunión capitular del 26 de enero de 1601, el cabildo acuerda que se escribieran, en pergamino, las obras de Cristóbal de Morales. El trabajo fue laborioso, ya que no aparece en el inventario de 1603. Se trataba de un magnífico códice, de gran tamaño, con 189 folios, en pergamino, en el que se escribirían nueve misas de Morales, a partir de los libros que ya poseía esta institución. Años después, este volumen se dividió en tres libros distintos, posiblemente para favorecer su manejo. Creo que esta partición fue efectuada en 1714, fecha en la que sabemos que se renovaron sus cubiertas. El primero de ellos [E-Sc 22], el *Libro de polifonía n.º 17* del inventario de 1721, contenía tres misas a las que se había desprovisto del Credo: *Gaude Barbara*, *Aspice Domine* y *Vulnerasti cor meum*. Los tres volúmenes se habían desplazado del Archivo general de música al de la capilla de la Granada, porque ya no

---

<sup>562</sup> Sobre las fuentes y repertorio de la misa polifónica en España, para el período que nos ocupa, véase la monografía: Urchueguía, Cristina, *Die mehrstimmige Messe im 'foldenen Jahrhundert': Überlieferung und Repertoirebildung in Quellen aus Spanien und Portugal (ca. 1490-1630)* (Tutzing: Hans Schneider, 2003).

cabían en el primero de esos emplazamientos. El inventario de 1721 nos da cuenta de la vigencia de este repertorio, aunque el organista José Muñoz de Montserrat, encargado de su redacción, lamenta que le falten tres hojas (fol. 1, 36 y 37), ya que en caso contrario podría ser usado en el coro: para las “octavas y pascuas, que se canta el *Credo romano*”. Estas obras habían sufrido una adaptación en su interpretación desde el preciso momento de su copia. Habían sido desplazadas a unas festividades de segundo rango y se las hacía susceptibles, en ese proceso, de “completarse” con el *Credo romano* de Alonso Lobo para su ejecución. El segundo libro de esta colección [E-Sc 23] contenía las misas: *Tu es vas electionis*, *Benedicta es coelorum regina* y *Ave Maria*. Este libro estaba íntegro, le sobraba una página que era la primera que le faltaba al antecedente, achacado este error al librero que había renovado las cubiertas de los tres volúmenes y que nos permite establecer el orden que las misas incluidas en estos dos libros tenían en el ejemplar original. Muñoz de Montserrat señala, de nuevo, que estas misas podían cantarse en los días en los que el ceremonial prescribía el *Credo romano*, pero, al mismo tiempo, amplía su interpretación a las “dominicas”, así como a otros días en los que la misa que se cantase no tuviese Credo. En el tercero de los libros (*Libro de polifonía n° 19* del inventario de 1721) se encontraban las misas: *Mille regretz*, *Si bona suscepimus* y *L’homme armé*. Estaba falto de cuatro hojas y podía servir, igualmente en el coro, una vez reparadas las hojas que le faltaban. Estas no eran las únicas misas de Morales que se cantaban en esas fechas. El *Libro de polifonía n° 5*, recogido por ese inventario, también en pergamino, según Muñoz de Montserrat “muy bien escrito y bien tratado”, conservaba las misas *Ut, re, mi, fa so la* y *Fa, re, ut, fa, sol, la*. La rotura del documento impide saber con precisión su uso litúrgico que sería similar al de las otras misas citadas de este compositor<sup>563</sup>. En el inventario de 1818, estos volúmenes ya habían desaparecido. Como hemos visto en el primer capítulo, algunos de sus folios fueron reutilizados como guardas de refuerzo en la reencuadernación de libros corales.

Una casuística opuesta, en cierta manera, a la que acabo de exponer en relación a las *Misas* de Morales es la que nos encontramos al acercarnos a la obra de Tomás Luis de Victoria. Como vimos, este compositor estaba muy bien representado en los fondos musicales de la catedral, ya que esta institución contaba con algunos de sus impresos

---

<sup>563</sup> Como ya apuntamos, un *Benedictus*, correspondiente a una de sus misas, la cual no es posible identificar, se encontraba en el libro usado por los ministriles que aparece descrito en el inventario de 1721 (ítem n° 34).

más importantes, entre ellos el *Missarum libri duo* (1583). Por el contrario, sólo un número muy reducido de sus obras se copiarán en fuentes manuscritas, en pergamino, las únicas que pervivían en 1644, cuando ya se habían consumido los impresos usado en el coro. Las misas de Victoria se suprimirán del repertorio activo de la capilla de música en el segundo cuarto del siglo XVII, evidentemente no por una pérdida de vigencia, sino por un desinterés en la subsistencia de las mismas, lo cual, en cierta manera, está en consonancia o puede relacionarse con la falta de recepción de su última producción impresa.

En 1644, no sólo habían desaparecido de la Librería de Música los ejemplares que contenían las misas impresas de Victoria, también lo había hecho el libro de misas de Juan Esquivel de Barahona. Este hecho reducía la diversidad del género en el paisaje sonoro de la catedral hispalense, lo cual se vio en parte compensado por la recepción de los libros de misas de los maestros portugueses.

La tipología del repertorio también influye de manera crucial en su continuidad. A partir del siglo XVII, las misas compuestas a cuatro, cinco y seis voces se cantarían, en el coro, en las fiestas de menor solemnidad, mientras que para la solemnización de las festividades de primera clase y las principales fiestas marianas, se interpretarían misas policorales y participarían en su ejecución los distintos efectivos musicales de la catedral. Todo ello es confirmado por los diversos ceremoniales, los cuales marcan las pautas, refrendan unas prácticas y amplían y matizan la forma en que estas deben desarrollarse.

El borrador del ceremonial de la catedral de Sevilla, redactado por Sebastián Vicente de Villegas (1630), nos suministra infinidad de detalles sobre la manera de celebrar las horas litúrgicas y la misa, según el rango de la festividad que tenía lugar. Específicamente, para las misas de primera clase, establece la interpretación de: “una misa de las más solemnes, de a ocho voces”. En cuanto a las fiestas de segunda clase, Villegas concreta que la misa se cantaría: con contrapunto improvisado al Introito y polifonía escrita para los Kyries, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus “y las respuestas del altar”. De igual modo se realizaría en las fiestas dobles, mayores y menores, y en las octavas. El matiz introducido en las festividades de segunda clase sobre que la misa ejecutada “suele ser no de las comunes” es algo confuso, pero parece estar relacionado, igualmente, con el número de voces y la interpretación polifónica de todas la partes del ordinario<sup>564</sup>.

---

<sup>564</sup> A.C.S., Sección III, leg. 40, fol. 9r, 23v, 31r.

El ceremonial de 1687 es mucho más concreto y nos proporciona importantes claves sobre las razones de la pervivencia y el destino de las obras “clásicas”, así como de la funcionalidad de las nuevamente compuestas que se iban incorporando a la Librería de Música. Una de las principales dificultades a la hora del análisis de los distintos ceremoniales y, sobre todo, de la sistematización de sus prescripciones, viene dada por la complejidad que se deriva de las excepciones y especiales casuísticas que debe contemplar. Todo ello, sin entrar en el laberinto sobreañadido que suponían los enrevesados traslados de festividades, producidos como consecuencia de la interacción santoral-temporal que afectaban al propio desarrollo del ritual preestablecido. Para intentar evitar ser demasiado farragoso, relegaré a las notas a pie de página aquellos detalles que, aunque singulares, considere que son importantes a la hora de comprender la extensión del fenómeno que estudiamos.

Las fiestas de primera clase, según el ceremonial de 1687, eran solemnizadas con misas a ocho o a once voces, elegidas según los criterios de subdivisión que veremos, más adelante, al hablar de los magníficats<sup>565</sup>.

En las festividades de segunda clase, los días dobles y los domingos que la capilla tenía la obligación de asistir, se cantaba “por el libro”, es decir las misas contenidas en los volúmenes de polifonía a cuatro, cinco y seis voces<sup>566</sup>. Esta misma práctica se seguía en las infraoctavas del Corpus, Asunción y Concepción, así como en otras festividades marianas y las misas sabatinas de su especial devoción, incluidas las de Adviento. Directamente relacionadas con este último bloque de celebraciones dedicadas a la Virgen, se encuentran las dos misas contenidas en el *Libro de polifonía n.º 4* [E-Sc 4], una de Guerrero y otra de Cardoso, ambas a cuatro voces y copiadas, en 1637, para su uso en la capilla de la Virgen de la Antigua.

En determinados domingos de Adviento y Cuaresma, la misa no se cantaba polifónicamente, a excepción de la cláusula y el *Et incarnatus est* del Credo. Esta regla afectaba también a los domingos de

---

<sup>565</sup> Entre las excepciones para las fiestas de primera clase, el ceremonial señala: “los días que hay villancicos se suele dispensar en esto [misas a ocho y once voces] cantando el Credo, Sanctus y Agnus por el libro, pero no los Kyries y Gloria”. En esta fecha, se interpretaban villancicos durante la misa en las siguientes festividades: Navidad y días siguientes, el día de la Circuncisión, el de Epifanía, el de Resurrección y los dos días siguientes, Pentecostés y los dos días siguientes, el de la Purísima Concepción y el día de San Fernando. A.C.S., sección III, libro 70, fols. 451v-452v.

<sup>566</sup> A.C.S., sección III, libro 70, fols. 451v-453v.

Septuagésima, Sexagésima y Quincuagésima. Un caso singular lo constituían la tercera de Adviento y la cuarta de Cuaresma, en las que sí se cantaba la misa completa. Esta antigua práctica generó, desde la primera mitad del siglo XVI, con esta finalidad, la copia aislada de “*Et incarnatus*”, como podemos ver en el *Libro de polifonía n.º 7* del inventario de 1588: “libro de marca mediana de misas y credos e *incarnatus* de Pedro Hernández y Escobar y otros autores”<sup>567</sup>.

Finalmente, este ceremonial de 1687 hace alusión a las misas: “en canto que llaman ferial”. En estas misas feriales se interpretaban solo los Kyries, Santus y Agnus dei, alternando las partes en canto llano, a cargo de un músico, con las repuestas, cantadas polifónicamente por la capilla<sup>568</sup>. Un ejemplo de estas misas feriales, de larga prevalencia en la catedral, fue la compuesta por Alonso Lobo. De esta obra existían, al menos, dos copias del siglo XVII y otras dos más tardías, probablemente una del siglo XVIII y otra del siglo XIX<sup>569</sup>.

El *Compendio de las obligaciones* (pág. 5) matiza y amplía algunos detalles en relación a las festividades propias de segunda clase: a la Gloria “que se canta al facistol” y al Credo, si lo hubiere, el bajón daría el tono a la capilla. En las dominicas *per annum*, igualmente determina: “que sea la misa de facistol y da tono un bajón para que cante la música la Gloria y el *Credo romano*” (pág. 10). Todo lo cual nos confirma que sería en estas festividades de menor rango cuando se interpretarían las misas del repertorio consolidado como canon, a partir de los libros de polifonía.

<sup>567</sup> A.C.S., sección III, libro 70, fol. 453rv.

<sup>568</sup> Estas misas se cantaban: Miércoles de Ceniza, Miércoles Santo, día de San Marcos, en la “misa de rogaciones” (si no se iba a la iglesia de este santo titular), y el lunes, martes y miércoles antes de la Ascensión, en la “misa de rogaciones” que correspondía a cada una de estas jornadas. A.C.S., sección III, libro 70, fol. 453v-454r.

<sup>569</sup> El inventario de 1721 nos proporciona la localización de las dos copias del siglo XVII. Una de ellas estaba escrita en el *Libro de polifonía n.º 15* que contenía las obras destinadas a la liturgia de la Semana Santa compuestas por Alonso Lobo. Era lógico, ya que esta misa se cantaba el Miércoles Santo. Muñoz de Montserrat precisa: “esta misa está escrita en otro libro pequeño, de pergamino, y por este pequeño se canta siempre en el coro”. Se refería al conocido como libro de Jalón (ítem n.º 25) que encontramos en ese mismo inventario. Las otras dos copias restantes se conservan en el Archivo de música. La versión escrita en el siglo XVIII está incorporada en una colección de libretos con obras para la Semana Santa, todas anónimas (E-Sc Archivo de música, sig. 110-1-1). En esta copia, se especifica que las partes solistas, en canto llano, las cante un seise. En la copia del siglo XIX (E-Sc Archivo de música, sig. 122-15-1) cada una de las voces se ha escrito cinco veces, además se ha adicionado una partichela para el contrabajo y un guión, con anotaciones en el Agnus dei que ponen de manifiesto un uso tardío.

Un ejemplo peculiar en el contexto de las composiciones musicales destinadas a la liturgia hispalense de la misa lo constituye el *Credo romano* de Alonso Lobo. La razón principal para la supervivencia de esta obra, como ya he documentado en el capítulo segundo, hay que buscarla en la propuesta realizada por Mateo Vázquez de Leca, canónigo y arcediano de Carmona, al cabildo hispalense, el 12 de agosto de 1648. La proposición consistía en que se cantase el *Credo romano* de Lobo en la liturgia de todos los domingos del año, salvo los de Cuaresma, Adviento y Septuagésima, “en que no había música”<sup>570</sup>. Igualmente, solicitaba que se interpretase en el día y durante toda la octava del Corpus Christi, así como en las festividades de la Asunción y Concepción de la Virgen: “por ser muy devoto y grave canto y agradable al oído”. La resolución fue adoptada por treinta y dos votos a favor y doce en contra, fue comunicada al maestro de capilla, en esas fechas Luis Bernardo Jalón, y mandada poner en la *Regla del Coro*. Pocos días después, el 30 de septiembre del mismo año, el cabildo extendía la propuesta a todas las fiestas marianas de primera clase<sup>571</sup>. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, la composición debió ampliar su uso a la totalidad de las festividades de primera clase, ya que así nos lo indica el *Compendio de las obligaciones...* (pág. 4) el cual, además, precisa la obligación del bajón de dar el tono a la capilla de música para que esta comenzase su interpretación.

Esta obra sufrirá un proceso de acomodación a las nuevas corrientes estéticas similar al que analizaremos, más adelante, al referirnos a otras composiciones de Francisco Guerrero. En la segunda mitad del siglo XVII, fue copiado en doce cuadernos, en pergamino, con cubiertas del mismo material, duplicadas las cuatro voces dos veces: “para que se cante a tres coros en las primeras clases, octavas y dominicas cuando se reza en ellas”, según nos informa Muñoz de Montserrat en el inventario de 1721. Cada uno de los grupos de cantores se ubicaría en diferentes espacios físicos del coro y serían acompañados por los órganos de la catedral<sup>572</sup>.

---

<sup>570</sup> Como acabamos de ver, esto no era del todo exacto, se refiere a que sólo se interpretaba el *Et incarnatus* del Credo. A.C.S., sección III, libro 40, fol. 41rv; libro 70, fol. 453r.

<sup>571</sup> Rosa y López, *Los seises*, 354.

<sup>572</sup> Inventario de 1721, fol. 7r. Sólo se conservan los cuadernillos de cuatro de las voces. Cada uno de ellos nos señala la disposición espacial de los cantores: “tiple al órgano grande”, “alto, coro”, “Tenor al órgano grande”, el cuarto cuadernillo es un acompañamiento cifrado. La escritura, tras estudiar la grafía, puede atribuirse al copista e iluminador Andrés Camacho. E-Sc Archivo de música, sig. 54-2-1.

Tenor. *A* Quatro.

**A**ltem omnipote nram fac  
 tozam celi et te  
 rez; visibilium omni  
 um et invisibili um. Et in unum domi  
 num Iesu Chri  
 stum, filium Dei v  
 riginentum. Et ex Patre nati, ante omnia  
 secula. Deum ex Deo, lumen ex lumine

Alonso Lobo.

Deum veru de De o vero. Amen  
 tum no factu consubstantia lem Ista tri: per  
 que omnia facta sunt. Qui propter nos et  
 nos et pro peccatis nostris in vitam descendit.

Ilustración nº 14. *Credo romano*. Alonso Lobo. Archivo de la catedral de Sevilla, capilla de música, sig. 54-2-1

Insistimos en el hecho de que la excepcionalidad gobierna el complejo y sofisticado mundo de la liturgia. Con cierta frecuencia, nos encontramos con la orden expresa, dictada por los distintos ceremoniales, de que una determinada misa se interpretara “de facistol”, lo que indefectiblemente nos dirige hacia una de las obras conservada en los libros de polifonía<sup>573</sup>. La abundancia de ocasiones en que el repertorio “clásico” seguía en vigor hizo que la práctica totalidad de los impresos y manuscritos que contenían esas misas continuaran cantándose hasta que iban deteriorándose por el paso del tiempo, la frecuencia de uso y, en ocasiones, la desidia de sus responsables. Una vez más, el inventario de 1721 nos da buena cuenta de ello y nos concreta el estado en que se encontraba cada uno de estos ejemplares, si habían sido renovados recientemente o si estaban necesitados de ello, así como la calidad de escritura y factura de los mismos.

A tenor de los inventarios de 1721, 1759 y 1818 no parece que los maestros de capilla de los siglos XVII y XVIII de la catedral de Sevilla se prodigarán en el cultivo del *stilo antico*, cuya práctica pudo verse restringida por el arraigo y consideración al corpus conservado en los volúmenes de la Librería de Música de esta institución<sup>574</sup>.

## EL SERVICIO DE LAS HORAS

El servicio litúrgico de las Horas fue uno de los principales impulsores en la creación del repertorio musical catedralicio. En la organización de este ciclo diario, la hora de Vísperas será la que terminará acaparando una mayor atención y desarrollo musical<sup>575</sup>.

---

<sup>573</sup> A modo de ejemplo, el *Compendio de las obligaciones* (p. 21) nos avisa de que si el día de San Fernando (30 de mayo) caía en la octava de la festividad de Pentecostés, la misa que se cantaría sería: “de facistol en el coro y la sequentia se canta a papeles, con el clavicímbalo”. En la catedral de Sevilla, esta fiesta era de primera clase y, por lo tanto, normalmente debía solemnizarse con una misa policoral.

<sup>574</sup> Con la excepción de algunos himnos de Salazar, Rabassa y Úbeda [E-Sc 16], no encontramos este tipo de obras, copiadas en formato de libro de coro, hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX, ejemplificadas en las misas, motetes, magnífats e himnos compuestos por Domingo Arquimbau y conservados en E-Sc 5, E-Sc 6, E-Sc 7, E-Sc 8 y E-Sc 9.

<sup>575</sup> Un resumen del contenido de una parte de este epígrafe, con el título “Ceremonial as a determining factor in the longevity of Renaissance Vespers music in Seville cathedral”, fue presentado como ponencia en la Medieval and Renaissance Music Conference (Cambridge, 17-20 de julio de 2006).

Salmos, himnos y magníficat constituyen los ejes principales de su configuración musical, aunque no sean estas las únicas partes que podían ser cantadas polifónicamente sobre composiciones escritas. Su elaborada estructura se completa con secciones en las que la textura polifónica era improvisada (“contrapunto”, “fabordón”, “varetas”), con las partes cantadas en canto llano y con la lectura de otros elementos textuales<sup>576</sup>. El modo en el que cada uno de estos componentes era interpretado (velocidad, tono elegido) constituye uno de los elementos fundamentales en la definición del grado de solemnización de esta hora del Oficio. Todo ello vendrá condicionado por la jerarquización asignada a la festividad que se celebra, la cual es recogida en el calendario litúrgico propio de cada diócesis.

Nos acercaremos a la normativa vigente en la catedral de Sevilla, relacionada con la ejecución de los distintos elementos constitutivos de la hora de Vísperas, a través de los diversos ceremoniales que ya he venido citando.

La salmodia de Vísperas, en el uso secular, estaba constituida por cinco salmos, enmarcados por sus correspondientes antífonas. En 1630, Sebastián Vicente de Villegas, al tratar sobre las festividades de primera clase, sólo da cuenta de la alternancia de los diferentes efectivos musicales de la catedral en la interpretación de estos salmos. Ordena que el primero y el quinto se canten alternando la capilla de música con los ministriles. El tercero presentaba una mayor variabilidad, ya que el relevo se produciría entre una voz o instrumento al órgano, que cantaría uno de los versos, y el coro, que entonaría, en canto llano, el siguiente. La doxología *Gloria Patri* de todos los salmos se cantaría polifónicamente<sup>577</sup>.

---

<sup>576</sup> Estos procedimientos de polifonía improvisada todavía se conservaban en la catedral de Sevilla en la época en la que Hilarión Eslava fue maestro de esta institución (1832-1847). Él mismo nos da testimonio de este hecho: “en la catedral de Sevilla, se cantan todavía (las hemos oído hasta el año 1843) las Completas de los domingos de Cuaresma en una especie de difonía y fabordón por el coro de canto llano acompañado de los seises. La entonación de los salmos es por 8º tono y hasta la mediación se armoniza en acordes perfectos haciendo quintas perfectas seguidas y el *seculorum* a manera de fabordón. Esta práctica es antiquísima y de tiempo inmemorial. Las armonías de los salmos cantados se llaman varetas”. Eslava, Hilarión, *Breve memoria histórica de la música religiosa en España* (Madrid: Imprenta de Luis Beltrán, 1860), 37.

<sup>577</sup> Una vez más, dejo a un lado algunas de las interesantes particularidades que se consignan, ya que el objetivo central de este trabajo es el repertorio y no un análisis exhaustivo de la complejidad del ceremonial que es merecedor de un estudio monográfico. A.C.S., libro 40, fol. 9v.

El ceremonial de 1687 es un poco más preciso y nos muestra un nuevo estadio de su proceso de transformación. Paralelo a la liturgia de la misa, establece que, en las fiestas de mayor rango, se cante el primer salmo a ocho o a once voces, “con papeles”, acorde con la normativa que se detallará en la interpretación del magnificat. Los músicos deberían colocarse en los órganos y en el espacio físico del coro. En relación al tercer salmo, fija una jerarquía interna en las festividades de primera clase y las divide en dos grupos. Este salmo se cantaría a once voces, en las de mayor importancia, en consonancia con el magnificat; en las otras fiestas, “que no son de tanta solemnidad”, se interpretará por “un libro”, es decir en el facistol y a partir de los libros de polifonía, rotando la capilla, que cantará un verso, con los ministriles o el órgano, que tocarán el otro, en estas ocasiones el magnificat sería cantado a ocho voces<sup>578</sup>. El quinto salmo se interpretaría, generalmente, como el primero, salvo excepciones en que se ejecutaría como el tercero<sup>579</sup>.

El *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música* nos da otras claves que permiten completar una visión más detallada de la globalidad del Oficio de Vísperas. En las festividades de primera clase, los salmos segundo y cuarto se cantarían en canto llano, sobre el que se improvisaría la polifonía (“varetas”). En estos dos salmos, la capilla de música cantaría el *Gloria Patri* “de facistol”, para lo cual se servirían de la colección que la catedral fue renovando desde el siglo XVI<sup>580</sup>.

En esencia, como iremos desmenuzando, se pretende mantener una coherencia y rentabilidad de la plantilla disponible a la hora de la interpretación musical de los diferentes elementos constitutivos de la liturgia, tendente siempre a poner de manifiesto el boato y poder que la institución era capaz de desplegar. Todos los maestros de capilla de la catedral realizarán sus aportaciones al género salmódico de Vísperas. A partir del siglo XVII, centrarán sus esfuerzos en la composición de salmos policorales, para las festividades de mayor importancia, en los que la incorporación de partes instrumentales será cada vez más frecuente, a medida que avance la centuria.

Desde principios del siglo XVII, encontramos, en los inventarios, los libretes que contenían los salmos destinados a ser interpretados por un cantor solista al órgano. Muñoz de Montserrat, en el

---

<sup>578</sup> En este tercer salmo, también podían alternar cantando los versos un músico, al órgano, y el coro en canto llano.

<sup>579</sup> A.C.S., sección III, libro 70, fol. 444r.

<sup>580</sup> A.C.S., sección III, libro 11.137, p. 2.

inventario de 1721, nos explica cómo se hallaban escritas este tipo de obras, ejemplificadas por dos composiciones del maestro de capilla Luis Bernardo Jalón: el salmo *Dixit dominus* y un *Magnificat*, ambas a cinco voces. El solista cantaba a partir de un librete que contenía únicamente la voz solista, en la tribuna del órgano. El organista tañía el acompañamiento a partir de un segundo librete y las otras cuatro voces estaban contenidas en un tercer soporte, en este caso, el libro que “llamaban de Jalón”, para ser interpretadas, en general, desde el espacio físico del coro<sup>581</sup>.

En la segunda mitad del siglo XVI, la salmodia de Vísperas escuchada en la catedral de Sevilla era, casi de forma exclusiva, la que iba componiendo el maestro Francisco Guerrero. Es muy posible que también se cantaran alguno de los salmos del impreso de Victoria (1581) que la catedral había encuadernado “en tabla y cuero blanco”, lo que indica su utilización hasta su desaparición de los inventarios en el segundo cuarto del siglo XVII. Una selección de los salmos de Guerrero se interpretaría, precisamente, en aquellas ocasiones en las que el ceremonial prescribía que se debía cantar “por el libro”. Se conservaban en el *Libro n.º 2 de Polifonía* [E-Sc 2] y continuarán en vigor hasta el siglo XIX<sup>582</sup>.

Los *Gloria Patri* se encontraban escritos en un libro independiente, lo que facilitaba su uso polifuncional, ordenados por tonos salmódicos para facilitar su localización. Este hecho, como hemos visto, deriva claramente de la forma en la que el ceremonial establecía su ejecución. La frecuencia de uso hacía que fuese necesaria su periódica renovación, conforme el soporte se iba deteriorando. En el ejemplar existente en 1721, copiado en pergamino, de las veintitrés composiciones a cuatro, cinco y seis voces, tres de ellas eran de autor desconocido, una del portugués Manuel Cardoso y el resto de Francisco Guerrero<sup>583</sup>.

El magnificat es el cántico bíblico característico de la hora de Vísperas y se constituye en uno de los puntos culminantes de su celebración litúrgica. Las composiciones musicales basadas en este texto se verán drásticamente afectadas por los cambios producidos en el

---

<sup>581</sup> Inventario de 1721, fol. 16v.

<sup>582</sup> En el libro citado “de Jalón” (copiado en la segunda mitad del siglo XVII), también se había escrito una versión del salmo *Dixit dominus*, a cuatro voces, de Guerrero. Los salmos contenidos en este libro, según el inventario de 1818, eran destinados: “para las primeras clases que no hay violines”.

<sup>583</sup> Los dos libros de pequeño tamaño incluidos en este inventario, tanto este de los *Gloria Patri* como el de Jalón, fueron usados también por los ministriles.

ceremonial que tenderá a diversificarlos en función del rango de la festividad a que fuesen destinados, de manera similar y paralela a lo que ocurría con la salmodia. El ceremonial de Adrián de Elossu (1687) nos proporciona todas las especificaciones oportunas que ayudan a entender estas transformaciones<sup>584</sup>. En las primeras Vísperas de las fiestas que legítimamente eran de primera clase, o las que debían celebrarse como tales, las cuales enumera con detalle, el magnificat debía ejecutarse “con papeles”, “a once” voces, dispuestas espacialmente de la misma forma establecida para los salmos: en los dos órganos y en el coro. En el resto de las festividades de primera clase, se interpretaría: “por papeles a 8, pero con el mismo espacio y pausa que cuando se canta a once”<sup>585</sup>. En las segundas vísperas de estas festividades de mayor rango, el cántico del magnificat se realiza: “por las que compuso el maestro Aguilera, a dos coros, de manera que el órgano sólo toca el primer verso y no más, porque toda esta magnificat se canta a voz”. Queda confirmado que la catedral ya poseía la colección de Aguilera de Heredia, cuya incorporación al Archivo de música de la catedral no he podido localizar, y había establecido su interpretación de forma perfectamente reglada<sup>586</sup>. En las Vísperas de las fiestas de segunda clase, el magnificat se interpretaba a cuatro voces, alternando la capilla de música con el órgano, salvo que al deán, presidente del coro o maestro de capilla le pareciese que debían cantarse las de Aguilera, lo cual solía hacerse en festividades de segunda clase de especial devoción. En las Vísperas de las festividades dobles y en tres semidobles que coincidían con las octavas del Corpus, Asunción y Concepción, el magnificat se cantaba,

---

<sup>584</sup> El 1630, Sebastián Vicente de Villegas es muy poco explícito en su ceremonial y se limita a decir que, en las fiestas de primera y segunda clase, el magnificat debía ser: “con música y órgano, a coros”. A.C.S., sección III, libro 40, fol. 8v, 9v, 23r.

<sup>585</sup> La interpretación del magnificat el día de Santiago sería peculiar. Esa tarde, el órgano tenía que tocar durante un período más dilatado de tiempo: “el son que llaman Batalla”. En esta ocasión y en otras semejantes se permitía que el canto del magnificat se hiciese: “por el libro, estando todos los músicos en el coro”.

<sup>586</sup> Recordamos que este libro no aparece registrado en el inventario de 1644, aunque pienso que la catedral disponía de esta colección desde la década de 1620. Sabemos que, en los festejos celebrados por la ciudad de Sevilla, el 28 de agosto de 1622, con motivo del decreto del papa Gregorio XV sobre el misterio de la Inmaculada Concepción, los músicos de la catedral interpretaron los magnificats a ocho voces, durante el oficio de Vísperas celebrado en el convento de San Francisco, desarrollado con todo el fasto y despliegue musical de las fiestas de primera clase. A.C.S., sección III, libro 41 (sin foliar).

igualmente, a cuatro voces y con la misma alternancia de la capilla y el órgano<sup>587</sup>.

La Librería musical de la catedral de Sevilla contaba con destacadas colecciones de magníficats. Entre ellas, cabe resaltar la copia en pergamino de los magníficats de Cristóbal de Morales, a los que se les pierde el rastro entre 1644 y 1721. Con el paso de los años, se habían ido acumulando estupendas series de magníficats que permitirían disponer de una notable variedad a la hora de la elección, en función del tono de la antífona. Para las ocasiones en las que se requerían composiciones a cuatro y a cinco voces, disponían de las obras de Francisco Guerrero, Duarte Lobo, Manuel Cardoso y Aguilera de Heredia<sup>588</sup>; a las festividades principales se destinarían las obras policorales de sus maestros de capilla en activo, los cuales, paulatinamente, iban engrosando los fondos de la “papelera” de música y en la que había destacados ejemplos del género compuestos por Diego José de Salazar o Gaspar de Úbeda. Los magníficats, al igual que los salmos, fueron absorbiendo los sucesivos cambios estéticos y permitieron a los compositores catedralicios experimentar con las novedades compositivas que iban introduciéndose en otros géneros musicales<sup>589</sup>.

El *Libro de ministriles* que recoge el inventario de 1721 (ítem nº 34) contenía cinco *Sicut erat*, a 6 voces, de diversos tonos, correspondientes a los magníficats de Francisco Guerrero que seguían usándose, todavía en estas fechas, cuando el ceremonial requería de ellos.

La colección de magníficats más antigua que poseía la catedral, con obras de Josquin, Morales, Pedro de Porto, Acuña, Peñalosa, Pedro Fernández y Carpentras, hacía años que no se usaba<sup>590</sup>. En 1721, Muñoz de Montserrat, al registrar este libro en el inventario (ítem nº 32), nos lo confirma: “aunque no sirva en el coro, se debe guardar en el archivo”.

<sup>587</sup> A.C.S., sección III, vol. 70, fols. 444r-447v.

<sup>588</sup> Varios magníficats de Aguilera, a cuatro voces, son traídos a colación por Gregorio Santiso Bermúdez, maestro de los seises de la catedral de Sevilla, en uno de sus escritos relacionado con la polémica Valls (1716), en el que califica a este compositor de “autor clásico”: *Gloria Patri* del *Magnificat* de séptimo tono, *Gloria Patri* del *Magnificat* de tercer tono y los versos *Quia fecit* y *Fecit potentiam*, del *Magnificat* de octavo tono. López Calo, *La Controversia de Valls*, 260, 286-287.

<sup>589</sup> Un claro ejemplo son los salmos y el magnificat, a doce y trece voces, con violines, compuestos por Gaspar de Úbeda en la segunda década del siglo XVIII. Inventario de 1721, fols. 2rv, 18r-20r, 26rv, 27rv.

<sup>590</sup> Es muy probable que su interpretación no fuese más allá de finales del siglo XVI. En 1618 (ítem nº 37), este libro ya se encontraba en El Sagrario para ser utilizado con fines docentes.

El tercer pilar de la liturgia de Vísperas está constituido por el himno que se interpreta entre la salmodia y el magnificat, el cual viene determinado por el Breviario, en correspondencia con la festividad que se celebra. Como veremos, la casuística derivada de los himnos es muy peculiar y no mantiene un paralelismo con la expuesta para los otros dos géneros.

El primer ciclo himnódico conocido de la catedral de Sevilla es, con algunas modificaciones o adiciones, el que aparece recogido en el códice E-TZ 2-3, a cuyas composiciones y autores ya he hecho alusión. Debía encontrarse en el *Libro de polifonía n° 34* del inventario de 1588 que, en esa fecha, ya es calificado de viejo. La prevalencia de este ciclo es difícil de delimitar. Parte de él debió volverse a escribir (ca. 1555), en pergamino, en un volumen de gran tamaño, registrado como *Libro de polifonía n° 14*, en ese mismo inventario, el cual todavía se conservaba, en 1721, como *Libro de polifonía n° 22*. Los 80 folios de que constaba nos hacen pensar en un ciclo completo, con los himnos de Vísperas del temporal, del santoral y del común de los santos. Es de suponer que los maestros locales Pérez de Alba, Fernández, Valera y Escobar estarían representados con aquellos himnos basados en melodías muy específicas de la diócesis sevillana, mientras que los himnos seleccionados de Urreda, Carpentras y Constanzo Festa serían aquellos compuestos sobre melodías de uso más generalizado y que tenían cabida en la liturgia hispalense. Resulta difícil especular sobre la supervivencia de este ciclo ya que, a diferencia de otros libros, no pasará a formar parte de los fondos destinados al estudio del Sagrario hasta la segunda mitad del siglo XVII. Solo se puede confirmar la excepcionalidad de uso del *Pange lingua* de Urreda, al que nos referiremos en el apartado siguiente, el cual logró superar todas las barreras temporales y estéticas. Hay que pensar que la mayor parte de estos himnos quedarán obsoletos al consolidarse el que sería el ciclo himnódico más perdurable de la catedral hispalense, compuesto por su maestro de capilla Francisco Guerrero y copiado en el *Libro de polifonía n° 2* [E-Sc 2]<sup>591</sup>.

Las distintas reformas que afectaron a los textos de los himnos y a la interpretación polifónica de unas determinadas estrofas, en alternancia con el canto llano, órgano y grupos de ministriles, fueron absorbidas por este ciclo que fue raspado y modificado para mantenerse

---

<sup>591</sup> El impreso de Vísperas de Juan Navarro sólo aparece inventariado en 1618, ya con el calificativo de: “viejo” y en el “ejercicio del Sagrario”. Lo más probable es que este volumen, desde su llegada a la catedral, sólo se usase con fines didácticos, lo que contribuiría a su rápido deterioro. En 1644, había desaparecido.

en vigor hasta bien entrado el siglo XIX<sup>592</sup>. La tradición del uso de ciertas melodías en la liturgia hispalense era tan fuerte que no se vio afectada por los sucesivos decretos tendentes a la homogenización de la himnodia bajo las directrices de Roma y continuó inmutable al paso del tiempo<sup>593</sup>. Este ciclo, en el que como vimos se había incorporado algún himno pretridentino de Ceballos y Navarro, es el volumen principal de Vísperas inventariado en 1721 (ítem nº 23) y contenía el temporal, el santoral y el común de los santos. La serie contenida en ese libro se completaba con los himnos propios de los santos de España y de Sevilla, cuyo rezado específico se había adicionado a la liturgia con posterioridad a la adopción del *Breviario* de Pío V (1568) y para los que diversos maestros de capilla de la catedral habían compuesto la versión polifónica correspondiente, intentado mantener una coherencia estilística con el resto del ciclo. Estos últimos se iban escribiendo en un volumen abierto que sufrió diferentes remodelaciones, el cual ha llegado hasta nuestros días como *Libro de polifonía nº 16* [E-Sc 16]. Los himnos son uno de los más claros ejemplos de cómo el género se convierte en elemento esencial en el proceso de formación del canon musical de una institución eclesiástica, el cual no es estático y sí polisistémico, al estar condicionados por elementos no sólo ceremoniales sino también litúrgicos y estrictamente musicales.

Si repasamos detenidamente el inventario de 1721, no encontramos un solo himno de Vísperas del temporal y del común de los santos compuesto por un maestro de capilla de siglo XVII. Un caso particular lo constituye el *Vexilla regis*, a cuatro voces, atribuido a Luis Bernardo Jalón y destinado, específicamente, a ser interpretado en la ceremonia de “la seña” que tenía lugar en el altar mayor. Esta ceremonia se conocía también como “ostensión de la bandera”, ya que se tremolaba el estandarte sagrado de la Cruz. Era una tradición muy antigua en la

---

<sup>592</sup> Según el ceremonial de 1630, en las festividades de primera y segunda clase, tanto a primeras como a segundas vísperas, el himno se interpretaba: “con música y órgano a coros, pero el primero y el último verso del himno a canto llano”. A.C.S. sección III, libro 40, fol. 8v, 9v, 23rv.

<sup>593</sup> En el contrato para escribir un salterio, “según el nuevo rezado romano”, destinado a la iglesia sevillana de San Martín, en 1587, efectuado por el copista de la catedral Alonso de Villafañe, se encuentra la siguiente cláusula: “Se a describir y puntar los himnos propios de sanctos de todo el año y los comunes de la cantoría sevillana, el primero verso puntado de cada himno, salvo de los que no tienen sonada que se puntarán todos, como son el de San Pedro y San Pablo, *Aurea luce* y *Dotore gregie*, de la Conversión de Sant Pablo y otros semejantes... Todo lo cual y lo demás que se escribiese a de ser del rezado nuevo romano y canto toledano, salvo el de los himnos, como dicho es”. Álvarez Márquez, *El libro manuscrito*, 222-223.

catedral de Sevilla y según señalaba la *Regla de Coro* (pp. 167-71): “siempre ha sido notable la concurrencia de fieles a ella”. Contaba con una precisa legislación en lo tocante a la música que Adrián de Elossu, en 1678, nos describe de la siguiente manera:

“Primeramente, el sábado y domingo de Pasión y el sábado y Domingo de Ramos y el Miércoles Santo asiste toda la música en el altar mayor a la ceremonia de la seña a cantar el himno *Vexilla regis*, en que los tenores es de su obligación el cantar en el dicho altar los versos que se cantan a canto llano, que es el primero y quinto, para lo cual echa el maestro de capilla el compás y si no hay bastante número de tenores en la capilla suele el sochantre convidar algunos veinteneros y capellanes que ayuden. También canta toda la música el tercero y último verso o cuarteta de el dicho himno en el dicho altar mayor y este último lo mide el maestro de capilla de modo que se venga a acabar a el mismo tiempo que se recoge el estandarte en la sacristía de el altar mayor”<sup>594</sup>.

El *Vexilla regis* de Jalón se encontraba en el *Libro de polifonía n° 25* del inventario de 1721 que debió sustituir, al menos parcialmente, a otro más antiguo que contenía algunas piezas de Guerrero con similares indicaciones litúrgicas. Me refiero al *Libro de polifonía n° 22* del inventario de 1644: “Beatus y recibimiento de dominicas de la Cuaresma y señas de Guerrero”. Existen dos versiones de este himno, anónimas, rubricadas con esa precisa indicación litúrgica, lo que me hace creer que pueden corresponderse con la obra de Jalón, plenamente en vigor en el siglo XVIII. Se trata de una copia del XVIII y otra del XIX, esta última atribuida a Lobo, erróneamente, en el catálogo de 1994<sup>595</sup>.

Habrá que esperar a principios del siglo XIX, para encontrarnos con un bloque significativo de himnos de Vísperas compuestos por algún maestro de capilla de la institución hispalense. Se trata de una serie de himnos de Domingo Arquimbau para dos y tres coros, con instrumentos, destinados a algunas de las festividades más importantes del año litúrgico<sup>596</sup>.

La hegemonía del ciclo himnódico de Guerrero, afianzado en el tercer cuarto del siglo XVI, fue, por lo tanto, exclusiva, a lo largo de casi tres siglos de pervivencia en la catedral de Sevilla. Las anotaciones que

---

<sup>594</sup> A.C.S., sección III, leg. 70, fol. 456v; *Regla de Coro*, pp. 167-171.

<sup>595</sup> La copia del XVIII se encuentra en una colección de libretos con obras de la Semana Santa. E-Sc Archivo de música, sig. 70-7-1; 110-1-1.

<sup>596</sup> Se conservan actualmente en el Archivo de música de la catedral. *Catálogo* (1994), pp. 195-200; 287-289.

encontramos en este libro, sus numerosos raspados, reparaciones y reencuadernaciones prueban un uso continuado<sup>597</sup>.

El motivo de esta inmutabilidad en el ciclo himnódico viene justificada, una vez más, por el ceremonial. El *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música* deja claro que el himno de primeras y segundas vísperas de las festividades de primera y segunda clase sería interpretado, por la capilla, “de facistol”, es decir, a partir de los dos libros de coro que los contenían [E-Sc 2 y E-Sc 16]<sup>598</sup>.

De nuevo, se nos plantea la difícil cuestión de cómo evolucionó a lo largo de este periodo de tiempo la interpretación de los himnos. No resultaría válida una respuesta unívoca, ya que la variabilidad, según las ocasiones concretas, debió de ser muy grande, especialmente en algunos de los himnos que ven ampliado su marco interpretativo fuera de la hora de Vísperas<sup>599</sup>. Nos acercaremos a la excepcionalidad de las grandes festividades del calendario litúrgico para dar cuenta de la adaptabilidad, en su ejecución, de ciertas composiciones. En este proceso de acomodación, algunos himnos, así como otras obras emblemáticas del repertorio objeto de este estudio, vieron duplicados e incluso triplicados sus coros que fueron dotados también de acompañamiento continuo, todo ello para adecuarlos a las innovaciones rituales. El ceremonial ponía de manifiesto el nuevo discurso del lenguaje celebrativo barroco, en el que la música se constituía como uno de los elementos sensoriales más importantes a la hora de asombrar a la ciudadanía, la cual acudía en masa en estas ocasiones.

Uno de los ejemplos más notables de lo que acabo de exponer puede verse reflejado en el *Pange lingua* de Guerrero. El Corpus Christi

---

<sup>597</sup> En el fol. 1r, se ha copiado un listado con el nombre de los seises de la catedral en 1833. La indicación, por medio de un número, de la equivalencia, en compases, de los silencios iniciales de algunas obras testimonia también su uso tardío e incluso el hecho de que, avanzado el siglo XIX, se utilizara con fines pedagógicos.

<sup>598</sup> A.C.S., sección III, libro 11137, pp. 2, 4-7.

<sup>599</sup> Estos himnos no sólo eran cantados polifónicamente en Vísperas, de ahí que los califique, en ocasiones, de multifuncionales. A modo de ejemplo, encontramos la presencia del *Veni creator spiritus* y el *Pange lingua* en autos de fe (Convento de San Pablo, 11/6/1656); *O lux beata Trinitas* en la procesión de acción de gracias al convento de San Agustín (15/7/1650), por haberse librado la ciudad de la peste. A.C.S., sección III, libro 53 (sin foliar). El *Pange lingua* en la procesión del viático, de ida y vuelta al palacio arzobispal, para dar el sacramento al arzobispo Agustín de Espinosa (3/2/1649) A.C.S., sección III, libro 43, fol. 54r. El *Veni creator spiritus*, siguiendo el ceremonial romano de Clemente VIII, era también interpretado en los actos de consagración solemne del arzobispo. A.C.S., sección III, libro 36, fol. 99r.

en Sevilla se había consagrado, desde la baja Edad Media, en uno de los puntos culminantes de la liturgia hispalense que, apoyado por diversas dotaciones privadas, fue desarrollándose para desplegar un aparato ceremonial de gran vistosidad y complejidad.

El himno *Pange lingua*, multifuncional, en sus distintas vertientes, devocionales y litúrgicas, era uno de los elementos sonoros más significativos de esta festividad, en la cual era interpretado con un amplio despliegue de los diferentes efectivos musicales de la catedral. El ceremonial de Sebastián Vicente de Villegas (1630) nos describe, de forma pormenorizada, algunas de las diversas y variadas circunstancias en las que se interpretaba este himno. Así, durante la octava del Corpus, en la procesión, después de Sexta, por la mañana, y después de Completas y Maitines se hacía estación en el altar mayor: “con *Tantum ergo* con música al Santísimo Sacramento”. Este himno se cantaba:

“con órgano, ministriles y músicos, tañendo cada instrumento destos de por sí, **primero el órgano y luego los ministriles y luego, todos juntos con la música...** y la [procesión] de después de Maitines es más solemne con chanzonetas y motetes. Antes y a el *Tantum ergo* **se canta con todos los instrumentos y órganos grandes y pequeños y repique de campanas** a que corresponden las de la ciudad y acabada la oración y el verso *Benedicamus domino*, se cubre el Santísimo con cortina”<sup>600</sup>.

En un ceremonial fragmentario, posiblemente del maestro de ceremonias de la catedral Bernardo Luis de Castro Palacios (finales del siglo XVII), vemos cómo evolucionó la interpretación de este himno. La descripción se ajusta a su interpretación con la copia existente de esta obra, en pergamino, de la que trataré a continuación:

“En las octavas del Corpus, Concepción y los tres días de Carnestolendas está el Santísimo manifiesto.

---

<sup>600</sup> A.C.S., sección III, leg. 40, fol. 73r. No pretendo detenerme en cuestiones interpretativas, sobre las que escribiré en otro momento, simplemente, he querido resaltar, en negrita, en esta cita y en otras sucesivas, unas frases que, de manera rotunda, ponen de manifiesto la interpretación, en este caso del himno *Pange lingua*, simultáneamente por los grupos de ministriles, junto a los cantores y los órganos, en determinadas circunstancias, hecho este que ha sido cuestionado por investigadores como Kenneth Kreitner. Las referencias son múltiples y en distintos géneros y momentos litúrgicos, ligados, siempre, a situaciones de especial solemnidad. Sobre la postura de Kreitner, véase: "The cathedral band of León in 1548, and when it played", *Early Music*, 31 (2003): 41, 52.

Todo el tiempo se está cantando. Desde que se descubre hasta encerrarlo en el coro... están beneficiados de la veintena y capellanes de coro cantando himnos y psalmos de la festividad, alternando con el órgano. Otras horas está toda la música cantando motetes y villancicos, vístense para estas octavas diez seises con baqueros de tela con pasamanos de oca y bandas y plumajes, los cuales a diferentes horas bailan, cantando villancicos compuestos para este fin por su maestro. A este tiempo de cubrir a su Divina Majestad, tocan los tres órganos y a tres coros se canta el *Tantum ergo* y *Alabado* que los que se hallan a tan sagrada función van alabando a Dios de que en la tierra se le de tal culto”<sup>601</sup>.

En relación a la festividad del día principal, es el ceremonial de 1687 el que nos proporciona una de las descripciones más completas<sup>602</sup>. La víspera del Corpus, se hacía una procesión desde El Sagrario al altar mayor con el Santísimo Sacramento, en la que se iba cantando el *Tantum ergo*, alternando con los ministriles, y se volvía a repetir su ejecución una vez que llegaban al espacio físico del altar. El día de la fiesta, acabada la misa:

“a el llevar el Santísimo Sacramento a la Custodia cantan el *Tantum ergo*; y repiten el estribillo mientras los seises bailan y a el salir la procesión cantan el *Tantum ergo* y van cantando junto a la custodia un cuatro villancico y los demás músicos con los seises van cantando más adelante.

Si en [la procesión, en la colegiata de] San Salvador se hace estación, cantan allí el *Tantum ergo* y el *Alabado* y prosiguen cantando villancicos hasta entrar en la Iglesia donde cantan el *Tantum ergo* y el *Alabado*.

En la procesión que se hace después de Maitines este día, asiste la música por Manual [dotación] y cantan el *Tantum ergo* y tocan las chirimías y en el altar mayor lo repiten y cantan el *Alabado*”<sup>603</sup>.

Disponemos también de descripciones completas de la interpretación de este himno el día de la festividad del Corpus Christi que representan una especie de foto fija de la puesta en práctica

<sup>601</sup> A.C.S., sección III, leg. 47, sin foliar; *Compendio de las obligaciones*, pp. 34, 37, 48.

<sup>602</sup> El relato más detallado de la multiplicidad de ocasiones en las que este himno se interpretaba a lo largo de toda la festividad y su octava es el que nos proporciona el *Compendio de las obligaciones*, pp. 44-9.

<sup>603</sup> A.C.S., sección III, libro 70, fol. 460r.

de la normativa expuesta. A continuación, a modo de ejemplo, transcribo la de 1692:

“Acabado pues de cantar los villancicos, un seise trae, desde la sacristía, un cirio de cera encendido y se pone a la puerta de la capilla mayor, donde también se pone el maestro de capilla a echar el compás para que le vean de los órganos grande y pequeño, los cuales tocan el organista segundo y otro que convida el racionero organista, y éste toca el realejo. Empiézase pues el *Tantum ergo* por toda la música, para lo cual van ocho músicos a los dos órganos grande y pequeño y los demás quedan en la capilla mayor (y esto como pareciese al Maestro de capilla”... Dicho *Benedicamus domino* y respondido, empiezan el *Alabado*, a tres coros, como el *Tantum ergo* y tocan también los tres órganos...”<sup>604</sup>.

Además de todas estas festividades, el *Pange lingua* se cantaba siempre que el Santísimo estaba expuesto: en la procesión al monumento del Jueves Santo, la procesión de la pascua de Resurrección, en la Ascensión, en Pentecostés, en la procesión al Palacio Arzobispal para llevar el viático al arzobispo, o a un prebendado, y los sábados o días de renovación del Santísimo (a partir de 1635)<sup>605</sup>. Todo lo dicho explica la proliferación de versiones de este himno copiadas en distintos tipos de formatos y destinadas a los diversos grupos musicales de la catedral<sup>606</sup>. En este momento, interesa que nos detengamos sobre la continuidad en la interpretación de la versión compuesta por Guerrero. Según consta en el inventario de 1721, la copia principal del *Tantum ergo* conservada en la papelería de música estaba escrita en veinte pliegos de pergamino, quince para las voces y cinco para los acompañamientos. Copiado en la otra cara de cada uno de los pliegos, estaba escrito un *Alabado*, a once voces, del maestro Juan Sanz, al que se le había duplicado el tercer coro<sup>607</sup>. La copia data de la segunda mitad del siglo XVII. Musicalmente, se trata de la segunda estrofa de este himno, *Nobis datus, nobis natus*, al que se ha adaptado el texto de la estrofa cinco, *Tantum ergo*, ya que en

---

<sup>604</sup> A.C.S., sección III, leg. 49, fol. 48-58.

<sup>605</sup> *Compendio de las obligaciones*, pp. 40-1, 43-4, 52, 55.

<sup>606</sup> En el inventario de 1818, además de las versiones completas que se conservaban de Guerrero, se especifica: “Cuadernos incompletos de varias cosas como *Pange linguas* y motetes antiquísimos. No sirven. 13 cuadernos, nº 401”.

<sup>607</sup> Inventario 1721, fol. 6r. Esta referencia hace alusión a la copia conservada en E-Sc Archivo de música, sig. 51-1-1.

esta época todas las estrofas del himno se cantaban con la misma música<sup>608</sup>. El título de la portada nos orienta sobre el uso previsto en el momento de su copia: *Tantum ergo a 4 del Maestro D. Francisco Guerrero y Alabado a 11 del Maestro D. Juan Sanz que en las octavas del Corpus Christi, Concepción de Nuestra Señora y de las Carnestolendas se canta en la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*. La partitura nos proporciona otras interesantes indicaciones sobre la disposición espacial de los coros encargados de interpretar ambas composiciones: uno en el “órgano grande” (SATB), otro en el “órgano pequeño” (SATB) y, sin indicación, ubicados en la capilla mayor el resto de los cantantes (SST/SATB)<sup>609</sup>. Además de las partituras vocales, están los cuatro acompañamientos cifrados correspondientes a cada uno de los coros: para el órgano grande, el órgano pequeño, el realejo y otro para el clave<sup>610</sup>. Dada la gran distancia que separaba las voces, estos dos últimos instrumentos, situados en el espacio físico de la capilla mayor, equidistantes de los órganos, son fundamentales a la hora de mantener la simultaneidad en la ejecución<sup>611</sup>. A estos, hay que sumar un acompañamiento, sin cifrar, “para la mano”, con el que el maestro de capilla dirigiría todo el conjunto desde de la puerta central de dicha capilla mayor. Se conservan restos de una segunda copia, también muy cuidada, en papel, con el título: *Versos Verbum caro y Tantum ergo que se cantan la Vispera del Corpus Christi y el día octavo en las segundas Visperas. 1727*. Se trata de un acompañamiento cifrado, del cual sólo el *Tantum ergo* puede identificarse como de Guerrero<sup>612</sup>.

---

<sup>608</sup> Esta misma transformación se había llevado a cabo con la versión de este himno copiada en E-Sc 2, lo que reafirma su adecuación para mantenerse vigente.

<sup>609</sup> En el caso del *Alabado* de Sanz, entorno al realejo y el clave se disponían los dos primeros coros (SST/ SATB), mientras que el tercer coro (SATB), que estaba duplicado, se disponía en ambos órganos.

<sup>610</sup> En el siglo XVII, el “órgano grande” estaba situado en el coro, en el lado del evangelio, encima de las capillas de San Gregorio y de Nuestra Señora de la Estrella, mientras que el “órgano pequeño” estaba ubicado enfrente, en el lado de la epístola, sobre las capillas de la Concepción y de la Encarnación. A.C.S., sección II, libro 1477, fol. 132r, 138r.

<sup>611</sup> El del realejo no lleva especificación, pero queda claro que sería para este instrumento, a tenor de las diversas descripciones conservadas de la interpretación de esta obra. Esta copia debe ser la que aparece inventariada, en 1818, como: “20 pergaminos y dos papeles del maestro Guerrero”.

<sup>612</sup> En E-Sc Archivo de música, sig. 109-1-4, he encontrado otro fragmento de esta copia, anónimo, correspondiente a la voz de tenor. Creo que puede identificarse con la siguiente referencia, extraída del inventario de 1818: “Himno para el día del Corpus. *Pange lingua* a 4 con el verso *Verbum caro* separado. 11 papeles. Del maestro Guerrero, n° 240”.

Mito 14. organo grande. et d. Fran. Guerrero. 15

antemer go Sacrame  
 ntum Bene remarcet nui: Si an ti quum Sa ncti qu docu  
 me ~ ntum. Novo cedat ri ~ tu i: Novo cedat ri ~  
 tu i: Praestet fides capite me ~ ntum sup  
 pleme ~ ntum Sen sum de se ~ ctum Sen sum de se ctum

Ilustración nº 15. Himno *Pange lingua*. Francisco Guerrero. Archivo de la catedral de Sevilla, capilla de música, sig. 51-1-1.

En el Archivo de música de la catedral, encontramos una copia más de esta obra, transportada, posiblemente de la segunda mitad del siglo XIX, a la que se han añadido partes para violines, oboes y contrabajo, ejemplo de un nuevo estadio de adecuación temporal de esta composición<sup>613</sup>.

El *Libro de ministriles* que se encontraba depositado en la Librería de Música de la catedral, en 1721 (ítem nº 34), fue copiado, probablemente, en el primer cuarto del siglo XVII. Como ya he referido, estaba destinado a ser usado en el transcurso de las procesiones, para recibirlas en el coro y para tañer en las misas, de distinto rango, después de la Epístola y la Comunión. En este libro, encontramos siete versos del *Te deum* de Guerrero y varios *Pange lingua*, *Sacris solemnibus* y *Vexilla regis*, de distintos compositores del siglo XVI, los cuales seguirían en vigor a lo largo de todo el siglo XVIII.

Desde sus orígenes, la catedral de Sevilla ha sido un centro de especial devoción mariana. A su dedicación, Santa María de la Sede, venerada en el altar mayor, hay que sumar el culto a la Virgen de la Antigua. La tradición la envolvía en legendarios orígenes visigóticos y, como hemos visto, se revistió de su propia actividad litúrgica y se exportó, posteriormente, a otros centros peninsulares y americanos. Junto a ellas, la virgen de los Reyes, cuya imagen fue colocada, por el propio Fernando III, en la parte de la mezquita erigida en Capilla Real y cuya festividad, celebrada el 15 de agosto, era, junto al Corpus, la que se revestía de una mayor pompa y solemnidad. Siguiendo la tradición italiana, implantada en todo el territorio español, todas las festividades relacionadas con la Virgen, entre ellas siete de primera dignidad en la diócesis hispalense, prescriben para las Vísperas el himno *Ave maris stella* que sería el más demandado para su interpretación polifónica en esta hora del Oficio<sup>614</sup>.

El *Ave maris stella* de Francisco Guerrero sufrió un proceso de adaptación similar a su *Pange lingua*. En el Archivo de música, se conserva una copia de este himno, “en papeles”, de la primera mitad del siglo XVIII, con la anotación: “Para vísperas de Nuestra Señora”<sup>615</sup>. Se

---

<sup>613</sup> Todas estas copias están en la carpeta E-Sc Archivo de música, sig. 51-1-1. Además, hay otro “acompañamiento del *Tantum ergo*”, cifrado y aislado, con la signatura 51B-1-1, correspondiente a este himno de Guerrero.

<sup>614</sup> También se interpretaba fuera del contexto de esta hora litúrgica, por ejemplo, en la procesión del día de la Asunción, por la tarde, que hacía estación en la Capilla Real. A.C.S., sección III, libro 70, fol. 462v.

<sup>615</sup> Aparece recogido en el inventario de 1759, pero no en el de 1721, ya que, según consta en la portada, se había copiado en 1727.

escribieron las estrofas *Sumens illud ave* y *Vitam presta puram*, duplicando las cuatro voces para crear dos coros. Además, en la misma carpeta, encontramos tres partes más, de otra mano posterior, en las que se ha copiado el tiple, el tenor y un bajo instrumental, sin cifrar, para constituir un tercer coro<sup>616</sup>.

El tercero de los himnos de Guerrero que tuvo una larga vida en el interior y en el exterior de los muros de la sede sevillana fue el *Te deum laudamus*. Este himno no se escribió en el *Libro de polifonía n.º 2* [E-Sc 2]; apareció publicado, por primera vez, en el *Liber vesperarum* (1584) y será reimpreso en las colecciones de motetes de 1589 y 1597. En los Maitines de primera clase, la interpretación de sus estrofas se hacía en la tradicional alternancia del coro de canto llano con el órgano. Excepcionalmente, en los Maitines de Pascua de Reyes, Pentecostés, Concepción y Navidad, debido a dotaciones particulares, era la capilla de música la que lo cantaba “por el libro”, es decir desde el facistol, a cuatro voces, alternando con el órgano<sup>617</sup>.

Su principal función será como himno de acción de gracias y de ello se deriva el que sea interpretado, en multitud de ocasiones, con diferentes grados de solemnidad y con la intervención de los distintos grupos musicales de la catedral, por ejemplo, en la entrada de prelados en la sede hispalense y en la ceremonia de su consagración<sup>618</sup>. Igualmente, se cantaba en todas las procesiones de acción de gracias que por distintos motivos, no reglados, se hacían dentro y fuera de esta institución, en las cuales se incorporaban los ministriles para tañer, en alternancia, con la capilla de música<sup>619</sup>. El 8 de diciembre de 1617, con motivo de las celebraciones llevadas a cabo en la catedral de Sevilla, que

<sup>616</sup> Esta copia aparece también inventariada en 1818: “Himno a la Virgen. *Ave maris stella* de primer tono. 7 papeles del maestro Guerrero, n.º 195”. Actualmente se encuentra en: E-Sc Archivo de música, sig. 51-1-3.

<sup>617</sup> A.C.S., sección III, libro 40, fol. 9v-10r; libro 70, fol. 450r; *Compendio de las obligaciones*, pp. 11, 33, 36, 44.

<sup>618</sup> Se ha conservado la descripción, con todo lujo de detalles, de la ceremonia de recibimiento del cardenal, arzobispo electo de Sevilla, Gaspar de Borja y Velasco (1636). A.C.S., sección III, libro 36, fol. 99r; libro 53 (sin foliar); libro 70, fol. 450r.

<sup>619</sup> A.C.S., sección III, libro 53 (sin foliar). Para la segunda mitad del siglo XVIII, véase: Isusi Fagoaga, *La obra de Pedro Rabassa*, 242. El *Compendio de las obligaciones* (p. 52) explicita que, en estas ocasiones, los ministriles tañían “por el libro”, alternando con la capilla. Siete estrofas de este himno de Guerrero encabezan el libro de ministriles inventariado en 1721, el cual confirma la prescripción anterior: “estos versos están en este libro para que los ministriles los tañan cuando hubiere función de *Te Deum* &, alternando con la capilla de música”.

culminaron con el juramento de defensa de la Inmaculada Concepción:

“A el tiempo pues que el Prelado acabó de decir sic juro, se tañó una campanilla en el altar, que era la señal que había para esto, y a el mesmo tiempo **respondieron a una**, en el coro, **el tañido de 3 órganos y la copia de ministriles de la iglesia con la música entonado *Te deum laudamus***, tañéndose las campanillas del coro y entrando por las 4 puertas de la iglesia las 4 danzas que la ciudad había enviado...”<sup>620</sup>

Actualmente, se conservan en el Archivo de música varias copias del *Te deum* de Francisco Guerrero que datan de distintas épocas. El *Liber vesperarum* no aparece en los fondos musicales de la catedral, recogidos en el inventario de 1644, por lo que hay que presuponer que, en esa fecha, ya se había consumido. Las copias del *Te deum* de Guerrero realizadas en el siglo XVII y XVIII, al igual que hemos visto con el *Pange lingua*, multiplican los coros y añaden un acompañamiento a las cuatro voces originales. Es probable que la copia más temprana, de las realizadas en el siglo XVII, fuese la que estaba en el que se conocía como libro de Jalón, hoy perdido. Escrita a cuatro voces, al igual que la versión original, podía ser usada tanto en el coro como fuera de él<sup>621</sup>.

La copia más antigua que se conserva de esta obra data también del siglo XVII. Encabeza una colección de ocho cuadernillos, escritos en papel, seguido de trece motetes para las procesiones de distintas festividades que salían fuera del recinto de la iglesia, a los que se añadirá, por otro copista, la *Salve*, expresamente para su interpretación en las procesiones marianas<sup>622</sup>. Esta serie de libretes aparece reseñada en el inventario de 1721, donde se indica que consta de ocho cuadernos en

<sup>620</sup> A.C.S., sección III, libro 53 (cuadernillo 2), fol. 7v-8r.

<sup>621</sup> Estaba en el fol. 7, según se recoge en el *Libro de polifonía n° 25* del inventario de 1721.

<sup>622</sup> Hay dos inscripciones: una del seise Juan Santiago Eusebio de Castro, “año 1711”, y otra, “año 1701”, del canónigo y arcediano de Jerez Juan Antonio Monrooi. En dos de los cuadernillos (tiple y alto) hay un fragmento de una composición, en copia descuidada, atribuida a Sebastián Durón: *Hic dixit: possum destruere templum Dei, et in triduo reaedificare illud*. Posiblemente date de su época como organista de la catedral de Sevilla y sería el único resto musical conservado “in situ”, que conozcamos, de su paso por ella. El tiple es instrumental, con la indicación: “con muta o bajoncillo”. El texto es una perícopa de la *Pasión según San Mateo* que se cantaba el Domingo de Ramos. En el catálogo de Sebastián Durón, publicado en el *DMEH*, a cargo de Lothar Siemens Hernández y Andrés Ruiz Tarazona, no hay ninguna pasión atribuida a este compositor. Archivo de música, sig. 51-1-4. Esta perícopa, en la *Pasión según san Mateo* de Francisco Guerrero, esta compuesta, igualmente, sólo a dos voces, siendo la única que presenta esta combinación vocal.

los que las voces de estas obras habían sido duplicadas. Fueron reencuadernados, según puede leerse en la portada de alguno de ellos, en 1726. A fecha de hoy, se conservan diez cuadernillos, de los cuales dos típles, un alto y un tenor son de la copia original, mientras que un tercer tiple, un alto y dos bajos son de una copia posterior, del siglo XVIII, posiblemente escritos en torno al momento de su reencuadernación, cuando, aprovechando la ocasión, se debió adicionar la *Salve*.

En el siglo XVIII, probablemente con posterioridad a 1721, ya que no aparece en este inventario, se realizó otra copia de este *Te deum*, en pergamino, en ocho cuadernillos, con los dos coros duplicados, más un acompañamiento sin cifrar<sup>623</sup>. En las copias del siglo XVIII, se explicita que la estrofa *Judex crederis* de este himno se omitía en las procesiones<sup>624</sup>. Al igual que había ocurrido con otras composiciones, el *Te deum* de Francisco Guerrero se afianzó con fuerza en el repertorio de la catedral de Sevilla. No encontraremos versiones de otros maestros de capilla de la catedral hasta mediados del siglo XVIII, las cuales, posiblemente, no lograrán desplazar a la de Guerrero sino que convivirán con ella hasta bien entrado el siglo XIX<sup>625</sup>.

Como hemos podido ver, se trata de un conjunto de himnos interpretados en distintas ocasiones, litúrgicas y devocionales, de lo cual se deriva la variabilidad en su interpretación. Su naturaleza de himnos procesionales y polifuncionales, creo que motivó el que Francisco Guerrero decidiera incorporarlos, escritos en libros de partes, a su colección de *Motecta* (1597), en la que encontramos: *Te deum*, *Ave maris stella*, *Pange lingua* y *Veni creator spiritus*.

Los himnos de Alonso Lobo, compuestos para las nuevas festividades del santoral, copiados en el núcleo original del *Libro de polifonía n.º 16* [E-Sc 16], continuaron interpretándose, al igual que ocurrió con el ciclo de Guerrero, hasta el siglo XIX.

<sup>623</sup> E-Sc Archivo de música, sig. 51-1-2.

<sup>624</sup> A estas copias, hay que añadir un acompañamiento “para los bajones”, anónimo, que se corresponde con el del *Te deum* de Guerrero. E-Sc Archivo de música, sig. 117-4-1.

<sup>625</sup> Dos *Te deum* de Rabassa fueron copiados por Manuel Jurado, a partir de los fondos de la catedral de Sevilla, para el Archivo musical de la catedral de Cádiz. El primero, “a 8 con instrumentos” (trece pliegos), se copio en 1781; el segundo, escrito en 1784, era: “a 8, con violines, oboes y trompas” (veintiún pliegos y medio). Díez Martínez, Marcelino, *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII* (Cádiz: Universidad y Diputación Provincial, 2004), t. 3, 338, 340. Ripa escribió dos versiones de este himno, una de ellas en 1788. Arquimbau compuso varias versiones del mismo, entre ellas, una en 1796 y otra en 1811: “para los Maitines solemnes, a ocho voces, que se cantan alternando un verso la capilla y otro el órgano”. A.C.S., sección 0, libro 11159; *Catálogo* (1994), pp. 287-289, 670.

En la tabla nº 15, he intentado esquematizar la estructura de la hora de Vísperas, especificando las diferentes tipologías del repertorio musical usado para acompañar las principales festividades del año litúrgico<sup>626</sup>.

TABLA Nº 15: La hora de Vísperas en la catedral de Sevilla

FIESTAS DE PRIMERA CLASE Primeras Vísperas y Segundas Vísperas		FIESTAS DE SEGUNDA CLASE Primeras Vísperas
<i>V. Deus in adiutorium meum intende *</i>		<i>V. Deus in adiutorium meum intende *</i>
<i>R. Domine ad adiuvandam me festina •</i>		<i>R. Domine ad adiuvandam me festina •</i>
Primera antífona •		Primera antífona •
Primer salmo (8vv / 11vv) ♦		Primer salmo (8vv / 11vv) ♦
Segunda antífona •		Segunda antífona •
Segundo salmo • Gloria patri ■		Segundo salmo • Gloria patri ■
Tercera antífona •		Tercera antífona •
Tercer salmo (8vv / 11vv) ♦	Tercer salmo (4, 5, 6vv) ■	Tercer salmo (4, 5, 6vv) ■
Cuarto salmo • Gloria patri ■		Cuarto salmo • Gloria patri ■
Quinta antífona •		Quinta antífona •
Quinto salmo (8vv / 11vv) ♦	Tercer salmo (4, 5, 6vv) ■	Quinto salmo (4, 5, 6vv) ■
<i>Capitulum. Deo gratias ■</i>		<i>Capitulum. Deo gratias ■</i>
Himno ■		Himno ■
Versículo * Responso *		Versículo * Responso *
Antífona •		Antífona •
Magnificat (8vv / 11vv) ♦	Magnificat(8vv:Aguilera)♦	Magnificat (4vv) ■
Oración		Oración
<i>Benedicamus Domino ■ Deo gratias ■</i>		<i>Benedicamus Domino ■ Deo gratias ■</i>

\* Canto llano. • Polifonía improvisada. ■ *Prima prattica*. ♦ *Secunda prattica*.

Poco sabemos sobre el repertorio compuesto por los maestros del Renacimiento para la solemnización musical de otras horas del Oficio. En la catedral de Sevilla, las que adquirieron con el paso del tiempo un mayor desarrollo musical, circunscrito a unas festividades y tiempos litúrgicos muy concretos, fueron: los Maitines solemnes, a los que ya hemos hecho alusión; la Prima de las festividades de San Fernando, Purísima Concepción y Natividad; la Tercia de Pentecostés; la Sexta del día de la Ascensión y las Completas de Cuaresma<sup>627</sup>.

<sup>626</sup> No se trata de una reconstrucción musical de la hora de Vísperas. Sólo consigno el repertorio polifónico, por lo que en los elementos constitutivos en los que se alterna polifonía y canto llano, este último no aparece especificado.

<sup>627</sup> Existen pequeñas diferencias entre los diversos centros eclesíásticos, derivadas especialmente del santoral, pero, en general, mantienen todos ellos la solemnidad de

Las Completas de los domingos de Cuaresma y Adviento fueron dotadas, en 1460, por el canónigo conocido como maestro Enrique, para aumentar la concurrencia a ellas de los beneficiados y clérigos de la veintena y, de este modo, la solemnidad de su celebración<sup>628</sup>. Este hecho debió marcar un punto de inflexión en el desarrollo de la actividad musical que estas adquirieron, la cual se iría consolidando, con el transcurso de los años, asociada a su propia estructura litúrgica. El inventario de 1588, permite identificar, únicamente: “un cuaderno de completas”. En relación a su contenido, no podemos detallar ninguna obra concreta, pero como ya señalamos en el capítulo segundo, debía incluir los salmos propios de esta hora, *Cum invocarem* y *Qui habitat*, el himno *Te lucis* y el cántico de Simeón *Nunc dimittis*, probablemente compuestos por Francisco Guerrero para ser ejecutados a lo largo del Oficio<sup>629</sup>. Igualmente, sabemos que Alonso Lobo compuso algunas obras destinadas a las Completas de Cuaresma, aunque tampoco podemos saber, exactamente, de qué piezas se trataba<sup>630</sup>.

En 1630, Sebastián Vicente de Villegas precisa que esta hora, durante la estación penitencial de Cuaresma, se celebraba: “ordinariamente con mucha música”. El motivo de que su descripción sea algo confusa, puede ser la variabilidad, claramente tendente a la diversidad favorecedora del contraste, con la que se interpretaban los distintos ítems constitutivos de esta ceremonia, instalada ya en los preceptos estéticos del Barroco. Los salmos eran iniciados por el sochantre y se ejecutaban con alternancia de los distintos grupos musicales de la catedral: un verso a cargo de la capilla de música, unas veces a partir de una obra escrita y otras improvisando la polifonía (“fabordón”); el verso siguiente una voz o instrumento al órgano, con la participación de los dos órganos y el realejo que estaba ubicado en el coro; otro verso en canto llano y, algún verso intermedio, los ministriles acompañados de algún cantor, los cuales, por esta razón, se situaban también el coro. El primer verso del himno *Te lucis ante terminum* lo

---

estos determinados momentos del calendario litúrgico. Ruiz Jiménez, “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, 215-217.

<sup>628</sup> A.C.S., sección II, libro 1477, fol. 29v-30r.

<sup>629</sup> El cántico *Nunc dimittis* que se ha conservado en E-Sc 2 (fols. xxvi<sup>v</sup>-xxviii<sup>r</sup>) estaba destinado a la ceremonia de la bendición de las candelas, en la fiesta de la Purificación (2 de febrero), en la que se interpretaba alternado con el *Lumen ad revelationem gentium* (*supra*, p. 118).

<sup>630</sup> El inventario de 1644 (ítem nº 35), nos da cuenta de la incorporación, en los *Libros de Coloquios* del maestro Guerrero, de: “Completas del maestro Lobo y el salmo solemne que llaman primer salmo”.

cantaría un cantor, desde la tribuna del órgano, el segundo verso sería a canto llano y el tercero lo haría la capilla de música. El cántico *Nunc dimittis* se interpretaría con la capilla y el órgano, especificándose que el principio del mismo sería rezado por el cabildo y el clero<sup>631</sup>. Serán, por lo tanto, los salmos *Cum invocarem* y *Qui habitat*, así como el himno *Te lucis* y el cántico *Nunc dimittis* los textos puestos en música por parte de los sucesivos maestros de capilla de la institución hispalense.

En la Librería de Música, se encontraba la versión del himno *Te lucis* compuesta por Juan Navarro, incorporada en el impreso de 1590, pero no queda constancia de su interpretación en la Completas de Cuaresma de la catedral de Sevilla. En este caso, la razón de la no pervivencia de las obras creadas por Guerrero y Lobo para esta hora del Oficio radica, una vez más, en la propia evolución de las prescripciones del ceremonial. Adrián de Elossu (1687) las explicita de forma clara: los primeros salmos de Prima, Tercia, Sexta y Completas solemnes, así como el *Nunc dimittis* se cantarían a ocho y a once voces<sup>632</sup>. En correspondencia, las obras conservadas de los maestros del siglo XVII y XVIII son siempre a dos y tres coros, con acompañamiento de instrumentos y adaptadas a la estética del momento.

El desarrollo musical que adquirieron las horas menores de determinadas festividades del calendario litúrgico, citadas con anterioridad, fue consecuencia de sucesivas dotaciones realizadas por particulares, a partir, especialmente, de principios del siglo XVII. Con frecuencia, se adoptó el modelo establecido para la solemnización de la Sexta de la Ascensión<sup>633</sup>. Según el ceremonial de 1630, la Sexta de la Ascensión se celebraba entre las 11 y las 12 de la mañana, al igual que las completas de Cuaresma: “con mucha música”. Tanto en esta hora, como en las Primas y Tercias solemnes, sólo el primero de los salmos se interpretaría “a papeles”, mientras que en el segundo se improvisaría la polifonía (“varetas”) y el tercero se cantaría alternando los versos en canto llano y polifonía; en todas las antifonas que enmarcan estos salmos

<sup>631</sup> A.C.S., sección III, libro 40, fol. 10v-11r.

<sup>632</sup> A.C.S., sección III, libro 70, fols. 447v-449v.

<sup>633</sup> En este momento, trabajo en un artículo sobre la influencia de las dotaciones votivas en el desarrollo de las estructuras musicales y la producción musical en la catedral de Sevilla. La Sexta de la Ascensión fue dotada por el canónigo y arcediano de Niebla Gonzalo de Ocampo, en 1619; la Prima de la festividad de la Concepción la dotó el canónigo y arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca, en 1634; la Tercia de Pentecostés Fernando Quesada, canónigo y arcediano de esa catedral, en 1639. A.C.S., sección I, libro 50, fol. 18v; sección II, libro 1.478, fol. 107r, 131r.

la polifonía sería también improvisada (“contrapunto”)<sup>634</sup>. El inventario de 1721, recoge dos cuadernillos con la salmodia destinada a las horas menores, cuando estas debían celebrarse con especial solemnidad, para las voces solistas que se situaban en los balconillos de los órganos<sup>635</sup>. El *Gloria Patri*, correspondiente a todos los salmos que se interpretaban en ellas, se cantaba, sistemáticamente, por la capilla de música. Para ello, podrían servirse de la colección que los contenía y que he citado anteriormente, en su mayoría compuestos por Guerrero, la cual, periódicamente, se fue renovando hasta su copia definitiva en pergamino. El mayor despliegue musical se centraba en la interpretación de una chanzoneta, “de misterio”, en la Ascensión, y tres villancicos en Pentecostés. Los distintos grupos musicales de la catedral intervendrían al descubrir el cuerpo de Cristo y, acabada de rezar la hora, a su encierro, en la interpretación del *Tantum ergo* y el *Alabado*<sup>636</sup>. Este hecho hace que, salvo la música efímera en romance, no existiera un abundante repertorio específico destinado a estas horas menores y que este se gestara, principalmente, a partir del siglo XVII<sup>637</sup>.

---

<sup>634</sup> En la dotación de la Tercia de Pentecostés, Fernando Quesada concreta que la versión del himno *Veni creator spiritus* que se tenía que cantar era la compuesta por Francisco Guerrero: “himno de tercia se cante a canto de órgano acompañado de todos cantores, ministriles y órganos en la forma que está compuesto por el maestro Guerrero”. A.C.S., sección II, libro 1.478, fol. 131r.

<sup>635</sup> Especifica: “[res psalmos] comunes de Prima, los tres de Tercia, los tres de Sexta y los cuatro de Completas y el cántico *Nunc dimittis*, para cantar versos solos al órgano cuando son solemnes dichas horas”. Además, el inventario de 1721 (fol. 2r, 5v), también recoge una versión del salmo *Deus in nomine tuo*, primero de la hora de Prima, compuesto a dos coros por el maestro Salazar. Igualmente, da cuenta de versiones del salmo primero de Tercia, para la festividad de Pentecostés, y de Sexta, para la festividad de la Ascensión, a ocho voces, compuestos por el maestro de capilla Miguel Tello que sólo ocupó el cargo durante poco más de un año, entre 1673 y 1674, pero que dejó varias obras en el Archivo de la catedral.

<sup>636</sup> A.C.S., sección III, libro 40, fol. 11r; libro 70, fols. 447v-449v; *Compendio de las obligaciones*, pp. 21, 45, 43-4, 50.

<sup>637</sup> El inventario de 1721 (fols. 33v-34v), nos proporciona el incipit y la variada plantilla vocal e instrumental de los villancicos compuestos por Gaspar de Úbeda y Castelló para ambas festividades, entre 1711 y 1723.

## LITURGIA DE LA SEMANA SANTA

El estudio de un impreso pretridentino dedicado a la liturgia sevillana de esta importante estación del temporal, junto con un ceremonial de principios del siglo XVII, extremadamente minucioso en su descripción, nos va a permitir, en un futuro, acercarnos al contexto global de su ritual en las distintas instituciones bajo la jurisdicción eclesiástica hispalense. La publicación a la que nos referimos es: *Officium Hebdomadae Sanctae Secundum morem almae ecclesiae Hispalensis nunquam antehac typis excussum 1560* (Sevilla: Juan Gutiérrez, 1560)<sup>638</sup>. Este impreso, si bien había sido citado, no se ha incorporado en los estudios más relevantes efectuados sobre la liturgia asociada al repertorio polifónico hispano de la Semana Santa<sup>639</sup>. En una primera evaluación, las melodías recogidas presentan un claro parentesco con las que encontramos en los libros litúrgicos toledanos, pero, al mismo tiempo, muestran sus propias señas de identidad. Impreso en dos tintas, en rojo, nos da cuenta de interesantes y precisas directrices para el desarrollo del ritual.

Dentro de la actividad musical desplegada en la liturgia de la Semana Santa destacan las pasiones y las lamentaciones, además de otra serie de piezas emblemáticas, como son el himno procesional *Gloria laus* y el salmo *Miserere*.

En el capítulo segundo, ya señalaba que la versión que recientemente he localizado del himno *Gloria laus* puede considerarse, por el momento, entre las composiciones polifónicas más antiguas que se conservan en la catedral. Este himno se interpretaba en la ceremonia de “la Entrada” que tenía lugar el Domingo de Ramos. La procesión, que había salido por la puerta del Nacimiento, proseguía cantando una serie de antífonas y responsos por debajo de las gradas de la catedral, al

---

<sup>638</sup> El libro lleva una nota pegada en la contraportada: “Se destina para la Biblioteca del Excmo. e Illmo. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral, su servidor y capellán Manuel Serrano. Enero 1892”. Es el único ejemplar conocido de este impreso. B.C.C., sig. 43-2-16.

<sup>639</sup> Stevenson, Snow y Hardie no lo han contemplado a la hora de referirse a las composiciones polifónicas que pudieron estar relacionadas con la archidiócesis hispalense. Sólo Jane Hardie, en su último trabajo, lo cita en el listado de fuentes, a través de la publicación de Antonio Odriozola, pero especifica no haberlo visto. Hardie, Jane Morlet, *The Lamentations of Jeremiah: Ten Sixteenth-Century Spanish Prints* (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2003), xvii; Odriozola, Antonio, *Catálogo de los libros litúrgicos, españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI* (Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1996).

tiempo que se dirigía a un altar que se había dispuesto en la puerta del cabildo, en el corral de los Olmos, donde el diácono diría el evangelio según San Mateo. Continuaba la procesión hasta llegar a la puerta de la catedral llamada de la Entrada de Cristo en Jerusalén, mientras se iba cantando la antifona *Ave Rex noster*. Acabada esta antifona, se iniciaba, en canto llano, el himno *Gloria laus*, en la parte exterior de la iglesia, mientras que la capilla de música aguardaba en el interior del templo. Una vez cerrada la puerta, comenzaba su ejecución polifónica, alternando con la repetición en canto llano, varias veces. Terminada la ceremonia, la puerta volvía a abrirse<sup>640</sup>. El inventario de 1603, recoge, explícitamente, un libro con este himno (ítem nº 26), junto con otras composiciones que, probablemente, serían de Guerrero: “libro de *Beatus* [*Beatus vir*] y *Kyries* de tinieblas y *Gloria laus* de Ramos”<sup>641</sup>. A mediados del siglo XVII, este himno fue sustituido por la versión compuesta por Luis Bernardo Jalón, a cuatro voces, según consta en la descripción del inventario de 1721 (“libro de Jalón”, fol. 16v). Existe una segunda versión de este himno, también a cuatro voces, atribuida a Alonso Lobo en una copia, probablemente del siglo XIX, a la cual se ha adicionado una partichela para el contrabajo que duplica la voz del bajo<sup>642</sup>. La misma obra, anónima, se encuentra en una colección de libretes, de finales del siglo XVIII, con obras destinadas a la Semana Santa y donde algunas de ellas pueden identificarse con las contenidas en ese “libro de Jalón”<sup>643</sup>. Desconozco copias anteriores de esta obra en fuentes de la catedral de Sevilla, pero todo apunta a que la atribución a Lobo sea errónea y la obra, casi con total certeza, sea la que compuso el maestro Luis Bernado Jalón.

---

<sup>640</sup> *Officium Hebdomadae* (1560), fols. 20r-31v; A.C.S., sección III, libro 70, fol. 457v. El manuscrito en el que se encuentra este *Gloria laus* recoge también las antífonas *Collegerunt pontifices* y *Ave rex noster*, cuyas melodías coinciden exactamente con las que encontramos en el impreso de 1560. E-Sc 59-4-7.

<sup>641</sup> No he podido localizar ninguna referencia a la posible interpretación del *Gloria laus* de Peñalosa en la documentación consultada, aunque parece ser una hipótesis bastante factible, dado que usa la misma melodía que encontramos en las fuentes monódicas sevillanas. Esta obra se conserva en E-TZ 5, fols. 25v-27r. Knighton, "Francisco de Peñalosa", 255. El *Officium Hebdomadae* (1560) prescribe el *Beatus vir* como tercer salmo en las Vísperas del Domingo de Ramos (fol. 56rv). Las melodías de los *Kyries* de tinieblas, cantados en los tres días del Triduo Sacro como conclusión a la hora de Laudes, tras el *Benedictus*, son recogidas por esta misma fuente, fol. 157r-160r, 214v-218v, 268r-270v.

<sup>642</sup> E-Sc Archivo de música, sig. 70-7-1.

<sup>643</sup> E-Sc Archivo de música, sig. 110-1-1.

La referencia a la salmodia contenida en el *Libro de polifonía n° 26*, del inventario de 1603, puede enlazarse, igualmente, con la pervivencia de dos salmos de Guerrero escritos en la colección de libretes de la Semana Santa a la que hacíamos alusión. En ellos, anónimos, se han conservado sus salmos *In exitu Israel* y *Laudate Dominum* (este último trasportado una cuarta descendente) que el *Officium Hebdomadae* (1560) prescribía para las Vísperas del Domingo de Ramos (quinto salmo) y del Sábado Santo, respectivamente<sup>644</sup>.

No tenemos noticia de cuáles fueron las pasiones polifónicas que pudieron interpretarse en la catedral de Sevilla con anterioridad a la implantación del ciclo compuesto por Francisco Guerrero, copiado en el lujoso volumen de 1580<sup>645</sup>. Tampoco he podido documentar su interpretación polifónica en la primera mitad del siglo XVI, aunque es posible que los cantores improvisaran el contrapunto durante la ejecución de algunas de las perícopas que posteriormente se compondrían, escribirían y copiarían pasando a formar parte del repertorio de la catedral. En este punto, considero que es importante traer a colación las secciones polifónicas más antiguas sobre perícopas de la pasión conservadas en la Península Ibérica, que son las que encontramos, anotadas marginalmente, en tres pasionarios manuscritos de la catedral de Málaga, escritas a finales del siglo XV o principios del XVI<sup>646</sup>. El hecho de que el canónigo y deán de la catedral de Sevilla, Pedro Díaz de Toledo, fuese nombrado como primer obispo de la diócesis malacitana y, sobre todo, que esta se incorporara bajo la jurisdicción

---

<sup>644</sup> E-Sc Archivo de música, sig. 110-1-1. El salmo *Laudate Dominum* era el único señalado por la liturgia pretridentina hispalense para las Vísperas del Sábado Santo. Terminada la antifona *Crucifixus surrexit*, los cantores empezaban a interpretar este salmo que, una vez acabado, era enmarcado por la antifona, pero esta vez con el texto *Aleluya* repetido seis veces. En esta misma configuración, se cantaba tres veces el salmo con la antifona. Finalizada su ejecución, continuaban las Vísperas con la antifona del magnificat. *Officium Hebdomadae* (1560), fols. 57v-59v, 286v-287v.

<sup>645</sup> Sobre las pasiones polifónicas en España, véase la segunda parte del estudio de José Vicente González Valle, *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*, 49 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1992). Un análisis de las *Pasiones* de Guerrero puede encontrarse en González Barrionuevo, *Francisco Guerrero*, 504-548.

<sup>646</sup> Los libretes correspondientes al *Altus*, *Tenor* y *Bassus* llevan, en el fol. 1r, el siguiente título: *Quatuor Passiones Domini iuxta cantum sacrosanctae Toletanae Ecclesiae* [E-Ma Libro coral 79 (*Tenor*), 80 (*Altus*) y 81 (*Bassus*)]. Han sido consultados a través de la copia en microficha existente en el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

eclesiástica y litúrgica de la archidiócesis hispalense, me hace pensar en una posible derivación y conexión con ella a la hora de dilucidar el origen de estas composiciones<sup>647</sup>. Estos tres pequeños pasionarios, destinados a los diáconos que interpretaban las pasiones, recogen una “versión” única del tono toledano de pasión<sup>648</sup>. Con escaso margen de error, se podría afirmar que es la misma que se usaba en Sevilla. Esta variante presenta ciertas peculiaridades, entre las que destaca el canto del *exordium* recitado íntegramente sobre la cuerda sol, además de algunos melismas y pequeñas discrepancias con la melodía toledana presente en el *Passionarium Toletanum* (Alcalá de Henares: Arnao Guillém de Brocar, 1516), que merecerían un estudio más en profundidad. Incluye las “*litterae significativae*” C (= Cronista), S (= Sinagoga, es decir Turba y Solilocuente) y + (= Cristo), las cuales no se encuentran en los manuscritos de la época pero sí serán recogidas en los impresos<sup>649</sup>. Si comparamos los textos cantados polifónicamente, en los pasionarios malacitanos, con los dispuestos polifónicamente por Guerrero, se puede apreciar una evolución en el género. Los cambios, probablemente condicionados por las nuevas directrices devocionales, se traducen en la composición polifónica de las partes de la Turba, abandonando el *exordium* y la conclusión, pero conservando algunas singularidades de las pasiones pretridentinas que encontramos en Málaga y en el Nuevo Mundo, pertenecientes a la esfera litúrgica hispalense. Estos cambios pueden ejemplificarse con las palabras del cronista referidas a las lágrimas de Pedro, de fuerte contenido expresivo, *flevit amare*, que Guerrero explora polifónicamente, a seis voces, en su pasión según San Mateo.

En 1588, según uno de sus inventarios, la catedral de Sevilla contaba con dieciséis pasionarios de distintas épocas. Diez de ellos eran manuscritos, en pergamino, encuadernados en tabla y con sus herrajes correspondientes. Estos, que debían ser los más antiguos, se depositaron en el núcleo de la Librería principal. Los seis restantes eran impresos, tres de ellos en la ciudad de Toledo y los otros tres en la de Salamanca<sup>650</sup>. Las ediciones de Toledo resultan más difíciles de precisar,

<sup>647</sup> A su muerte, Pedro Díaz de Toledo legó su biblioteca al cabildo malagueño. Hasta la adopción del rezado romano, en la década de 1570, Málaga seguirá los usos y libros de la liturgia sevillana. Messa Poulet, "La música en la Catedral de Málaga", 551-555.

<sup>648</sup> Snow, *A New-World Collection of Polyphony*, 41-43.

<sup>649</sup> El *Officium Hebdomadae* (1560) no recoge las melodías de las pasiones, ya que estas debían encontrarse en los pasionarios que tenía la catedral. En el texto de la pasión según San Mateo, se han intercalado, manuscritas, esas *litterae significativae*.

<sup>650</sup> Álvarez Márquez, *El mundo del libro*, 96, 103.

aunque probablemente se tratase de ejemplares del *Passionarium* de 1576. La edición salmantina no ofrece duda, se trata del *Officium hebdomadae sanctae* (herederos de Matías Gast, 1582)<sup>651</sup>.

Años después, en 1611, Alonso Lobo compondría y entregaría un libro de polifonía con el repertorio de Semana Santa a la catedral de Sevilla, en el cual se habían incorporado las cuatro Pasiones. Es difícil precisar si, en un primer momento, el cabildo admitió la interpretación de este ciclo completo, sustituyendo así a las Pasiones de Guerrero, pero todo apunta a que no fue de esta manera, ya que, en 1618, el cabildo acuerda que la Pasión del Miércoles Santo que debía cantarse sería la de Francisco Guerrero<sup>652</sup>. Es posible que, en los primeros años, existiese una suerte de convivencia de ambos ciclos. A lo largo del siglo XVII, la ejecución de estas obras se iría decantando y fijando, hasta que quedase establecido, de forma inmutable, cuáles serían las composiciones que se cantarían en cada uno de los días. En 1721, José Muñoz de Montserrat nos da cuenta, al registrar este volumen de Lobo, de cómo se había consolidado la tradición de la interpretación de las pasiones en la catedral de Sevilla: “Y la Pasión del Viernes Santo, las más veces se canta la de este libro del maestro Lobo, y se omite la del maestro Guerrero”. De esta afirmación, parece derivarse que, a principios del siglo XVIII, seguían cantándose las pasiones según San Mateo, San Marcos y San Lucas de Francisco Guerrero y, sólo excepcionalmente, su pasión según San Juan que, habitualmente, era sustituida por la de Alonso Lobo.

Los ceremoniales de 1630 y 1687 nos proporcionan visiones complementarias de la ejecución de las pasiones, por lo que he optado por transcribir ambos textos. El ceremonial de 1630 nos presenta una visión de la liturgia relativa al Viernes Santo, si estaba celebrando el Prelado, más prolífica en detalles, lo que nos permite percibir la

---

<sup>651</sup> Este impreso tiene en común con los pasionarios manuscritos de Málaga que el canto del *exordium* es recitado íntegramente sobre la cuerda sol, característica esta compartida, únicamente, con el *Directorium & Passionarium* franciscano (Salamanca: s. n., 1711).

<sup>652</sup> “Este día mandó el cabildo que mañana miércoles se cante la Pasión del maestro Guerrero”. Esta cita ha sido publicada por Inmaculada Cárdenas, facilitando su referencia documental: A.C. libro 50, fol. 23r. Cárdenas Serván, *El polifonista Alonso Lobo*, 21. Tras constatar que, en mi vaciado particular de actas capitulares, no la había recogido, procedí a revisar el volumen 50, en el cual se anotan los autos capitulares de 1618-1620, comprobando que no existe tal noticia. Dado que se trata de una reseña textual, he decidido dar cuenta de ella, aunque la fecha, que según el volumen 50 debía ser 1618, habría que ponerla en duda, así como abrir un interrogante sobre la fuente documental de procedencia.

complejidad del ritual, mientras que el de 1687 dedica un pequeño pero interesante epígrafe a su interpretación:

[1630]... Acabada de cantar la Profecía... y al ínterin el coro está cantando este segundo tracto despacio; mientras, los tres cantores que han de cantar la Pasión estarán vistiéndose en la sacristía con hábito diaconal, sin planetas, con estolas negras atravesadas. Los peones habrán puesto a la puerta de la capilla mayor el tablado pequeño, para el que ha de hacer la persona de el Cristo, cubriendo el tablado con un tapete y puesto en él atril, como suele. Saldrán los tres de la sacristía, los que han de cantar la Pasión, el primero el que hace el Evangelista y el segundo el que significa a las personas particulares y el último el que hace la persona de Cristo, y todos tres harán genuflexión hacia el Monumento y reverencia a el altar y al Prelado, no llegando a besarle la mano. Llevará cada uno su libro cerrado sobre el brazo izquierdo, subirán cada uno a el lugar donde han de cantar, estando cubiertos, y habiendo dejado de cantar el tracto el coro, comenzará el Evangelista el texto de la Pasión de Sanct Juan, diciendo cada uno por su orden lo que le pertenece, y los músicos, en el coro, harán las respensiones que pertenecen a la turba; a el ínterin, el Prelado, apartada la silla y sin mitra, en pie, en el propio altar, a el lado de la epístola, leerá toda la Pasión, menos el texto que después se cantará por evangelio. Y acabada de leer la Pasión, estará vuelto un poco hacia el que canta el texto, hasta que acabe de cantar la Pasión... cerca del fin de la Pasión habrán venido de el coro dos canónigos, que de estos hubieren encargado, y dos veinteneros con el maestro de ceremonias y un pertiguero, por el postigo de la sacristía, subirán a ella y habiendo acabado la Pasión, quitadas las capas los dos canónigos, se descalzarán de el todo, o por lo menos en plantillas, de que habrán venido apercebidos, esperarán al maestro de ceremonias para lo que han de hacer en el ínterin, pues que cerca de el fin de la Pasión se canta el *Inclinato capite tradidit spiritum*, los que dicen la Pasión hacen pausa y se hincan de rodillas hacia el Monumento, y el Prelado, también con los demás, juntas las manos por un breve tiempo, cuanto un *Pater noster*, y levantado el prelado y todos prosiguen el texto de la pasión hasta el fin, y el prelado dice *Munda cor meum* sin ir a el medio del altar...”<sup>653</sup>

<sup>653</sup> A.C.S., sección III, libro 36, fol. 114r. En el manuscrito *Ceremonias de la Iglesia de Sevilla desde Septuagésima hasta Viernes Santo, inclusive. Thomo 1º*, escrito también por Sebastián Vicente de Villegas, se describe con mucho mayor detalle y precisión la interpretación de las pasiones contextualizadas en el conjunto del ritual. Las tres personas encargadas de cantar la Pasión eran diáconos, con registros de bajo, tenor y contralto para los papeles de Cristo, Evangelista y la Turba, situados en el centro de la capilla mayor, púlpito del evangelio y púlpito de la epístola, respectivamente. Nos proporciona Villegas importantísima información sobre cuestiones interpretativas relativas al tempo, a la

[1687] “Ítem. Tienen obligación todos los músicos de asistir el Domingo de Ramos, Martes, Miércoles y Viernes Santo a la Procesión para cantar los Pasos que tocan a la Plebe, conforme están señalados en el libro que hay de esto, en que se advierte que los maestros de capilla suelen tener compuestos a cuatro el paso que se refiere a S. Pedro *Flevit amare* y el *Aue Rex Judeorum*. Y es de el cargo de uno de los bajones dar el tono a el que empieza a cantar la Pasión”<sup>654</sup>.

Como acabamos de ver, en las pasiones, el cabildo se mostró muy conservador, sólo un compositor de la talla y estima de Alonso Lobo fue capaz de introducir una de sus composiciones en el ciclo tradicional de esta catedral. Ninguno de los grandes maestros que desempeñaron el magisterio de capilla en la sede hispalense, con posterioridad a Lobo, osaron escribir una versión que intentara competir con las de Guerrero, que seguirían interpretándose hasta el siglo XIX<sup>655</sup>. En la colección de libretes con composiciones para la Semana Santa, a la que nos hemos referido anteriormente (E-Sc Archivo de música, sig. 110-1-1), se conserva, anónima, una copia de las cuatro pasiones de Guerrero<sup>656</sup>.

Una posición radicalmente distinta a la que acabo de exponer, con respecto a las pasiones, existe en relación a las lamentaciones, el *Christus factus est* y el salmo *Miserere*, interpretados en la liturgia de Maitines y Laúdes del Triduo Sacro. Una parte de estas composiciones se convertirán en piezas de obligada renovación por parte de los maestros de capilla, lo cual hace que, como sucede con la literatura

contención en la ornamentación, a la afectividad, casi teatral, a la hora de cantar el texto, al canto del texto de los personajes femeninos (ancillas y la mujer de Pilatos), a cargo de seises, octava arriba de la tesitura del contralto, y el de los dos falsos testigos por dos cantores a dúo, etc. B.C.C., sig. 57-5-13.

<sup>654</sup> A.C.S., sección III, libro 70, fol. 457v.

<sup>655</sup> El manuscrito E-Sc 3, que contiene estas pasiones, registra varias anotaciones que nos dan testimonio de la prevalencia de este ciclo: fol. 22r: “Rico 1853”; fol. 28v: “año 1841 el más desgraciado de”; fol. 39v: “Molina 2º 1835”.

<sup>656</sup> En E-Sc Archivo de música, sig. 51B-1-2, se ha conservado, además, un borrador de las pasiones del Domingo de Ramos y del Viernes Santo, coincidentes con las escritas en E-Sc 3. Es posible que la copia se deba a la mano de Hilarión Eslava que, años después de su magisterio en Sevilla, publicaría, en la *Lyra Sacro-Hispana* (Madrid, 1852), las pasiones de Guerrero correspondientes a estos dos días pero, según José María Llorens, basándose en las versiones del impreso de 1585. En la misma carpeta, hay una reproducción de la edición de las pasiones publicadas por Eslava. Años más tarde, Pedrell “plagiaria” la publicación de estas dos obras en su *Hispaniae Schola Música Sacra* (Barcelona, 1894). *Francisco Guerrero. Opera Omnia*, vol. XI, pp. 74-6.

musical en romance, las versiones de estas obras se fuesen acumulando en la papelería de música de la catedral.

El ceremonial no fue algo inmutable en ninguna institución eclesiástica española, como, en ocasiones, parece querer tratarse. No se pueden extrapolar los detalles de la celebración ritual, especialmente aquellos que competen a la música, más que a un ámbito temporal limitado; en caso contrario, caeremos en anacronismos y falsas reconstrucciones presumiblemente contextualizadas cuando, por el contrario, se han desvirtuado y sacado, precisamente, de su marco cronológico. Veamos como, de nuevo, el ceremonial será el que marque las pautas de composición de las obras destinadas a estas importantes festividades del temporal.

En primer lugar, es necesaria una importante precisión. La documentación histórica, con frecuencia, alude a la liturgia de los Maitines del Triduo Sacro, correspondientes al Jueves, Viernes y Sábado Santo, situándola en los días en los cuales, de forma efectiva, tenían lugar, es decir, el Miércoles, Jueves y Viernes Santo. Esto es debido a que, tradicionalmente, se adelantaba, de manera extraordinaria, la hora de celebración de estas horas del Oficio, motivado por la complejidad de la ceremonia y el gran concurso de gente que asistía a ellas<sup>657</sup>.

A los Maitines le seguían Laudes, sin solución de continuidad, que en las diversas diócesis hispanas desarrolló una particular estructura conclusiva conocida como *Kyries tenebrarum*<sup>658</sup>. El *Officium Hebdomadae* (1560) nos permite conocer, exactamente, la forma en la que era interpretada esta característica sección con la que se concluía la hora de Laudes a lo largo de las distintas jornadas del Triduo Sacro y cuáles eran las melodías con las que se cantaban los diferentes textos, algunas de las cuales debieron utilizarse para componer las versiones polifónicas que se encontraban en el libro al que ya he hecho referencia: “de *Beatus* y *Kyries* de tinieblas y *Gloria laus* de Ramos” (ítem nº 26 del inventario de 1603)<sup>659</sup>.

La unidad ritual con la que se concluían los Laudes del Triduo Sacro fue transformada con la adopción del *Breviario* de Pío V, que

<sup>657</sup> En la catedral de Sevilla (ca. 1630) se tañía a los Maitines del Triduo Sacro a las cinco de la tarde, mientras que, habitualmente, se llamaba “dadas las doce”. B.C.C., sig. 57-5-13.

<sup>658</sup> Su organización fue estudiada por Jane Hardie. Para el caso sevillano, usó, únicamente, uno de su breviarios (ca. 1500), lo cual le proporcionaba sólo la componente textual. Hardie, Jane Morlet, "Kyries tenebrarum in Sixteenth-Century Spain", *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 4 (1988): 175, 181-182.

<sup>659</sup> *Officium Hebdomadae* (1560), fols. 157r-160r, 214v-216v, 268r-270v.

incorporaba la interpretación de los versos del *Christus factus est* y del salmo *Miserere*<sup>660</sup>. Igualmente, con la adopción del rito romano se varió la melodía utilizada para la composición del *Christus factus est*, que en las diócesis hispanas usaba la de los *Kyries* de tinieblas, con lo cual estos cayeron en desuso<sup>661</sup>.

Hacia 1630, los cambios introducidos por Trento ya estaban plenamente asentados pero, a pesar de ello, la catedral de Sevilla mantenía sus diferencias ceremoniales con respecto a Roma, producto del peso y la tolerancia que su propia tradición le otorgaba. Sebastián Vicente de Villegas nos relata cómo habían evolucionado las composiciones musicales destinadas a los Maitines y Laúdes del Triduo Sacro. En la institución sevillana, todavía se cantaba, polifónicamente, sólo la primera de las lamentaciones del primer nocturno. Para ello, la capilla de música se disponía en torno al pie del “facistol grande”, ubicado en el centro del coro, donde se habría colocado el libro que las contenía. La segunda y la tercera lamentación serían interpretadas, en canto llano, por algún músico que hubiese sido encomendado para ello:

“por el libro que para esto tiene la iglesia particularmente puntado y tendrán aquí puesto los mozos de encomendar, en esta ocasión, sobre un atril portátil pequeño que pondrán en medio del coro, entre las gradas de la silla pontifical y el asiento de los caperos, advirtiendo, así el maestro de capilla como los dichos músicos, que las dichas lamentaciones o lecciones se han de cantar enteramente en lo que toca a la letra, por que son parte integral del Oficio divino, y no se cumple bien con él, en esta Sancta Iglesia, si se queda algo por decir de lo dicho<sup>662</sup>.”

A tenor de esta descripción, ¿qué es lo que sobrevivía del repertorio compuesto en el Renacimiento destinado al Triduo Sacro? Parece lógico pensar que las lamentaciones de Peñalosa se escucharan, en algún momento, en el interior del templo sevillano, pero ni de éstas ni de las que pudo componer Pedro Fernández ha quedado el más mínimo

---

<sup>660</sup> Snow, *A New-World Collection of Polyphony*, 45-46.

<sup>661</sup> Esto afectó, especialmente, a gran parte del repertorio contenido en dos de los volúmenes de la Librería de Música de la Catedral, que por este motivo quedaron obsoletos. Me refiero, concretamente, al *Libro de polifonía n.º 26* del inventario de 1603, ya citado, y al *Libro de polifonía n.º 29* del inventario de 1618a, el cual se describe como: “de responsos y versos de Semana Sancta de diferentes autores, viejo, de papel”.

<sup>662</sup> B.C.C., sig. 57-5-13.

rastró en las fuentes conservadas de la catedral<sup>663</sup>. En cualquier caso, en 1630, haría mucho tiempo que habrían sido sustituidas, primero por las de Guerrero y, luego, en mayor o menor medida, por las de Lobo que todavía estaban plenamente vigentes. En la catedral de Sevilla tampoco han quedado restos de las lamentaciones que compuso Francisco Guerrero y sólo una de ellas ha sobrevivido en fuentes guatemaltecas (*supra*, pág. 122). Estaban escritas, en pergamino, en el *Libro de polifonía n.º 24* del inventario de 1588, que todavía se recoge en el inventario de 1644, pero no en el de 1721, ya que, como veremos, habrían quedado anticuadas. La última serie de lamentaciones, del período temporal que nos ocupa, fue la compuesta por Alonso Lobo. En el libro entregado por Lobo al cabildo, con el repertorio de la Semana Santa, se habían escrito las tres lamentaciones del Triduo Sacro, a seis voces, de las cuales, una de ellas, como veremos, logrará establecerse y mantenerse en el repertorio vivo de la catedral hispalense hasta el siglo XIX.

Una vez interpretadas las lamentaciones, la ceremonia, en la que se iban apagando las velas del impresionante tenebrario de la catedral, obra magistral de Bartolomé Morel (1562), seguía su curso. Los Maitines se habían fundido con Laúdes, acabado el cántico del *Benedictus*, a canto llano y sin contrapunto improvisado, y la repetición de su antifona correspondiente, la capilla de música interpretaba el verso *Christus factus est*, al que respondían dos seises *vsque ad mortem*. Restaba la interpretación del salmo *Miserere*, que Villegas, igualmente, nos describe:

“Los músicos, a fabordón, y el coro, a tono, bajando terceras abajo como en las preces de Prima y Completas, en los finales de los versos, se cantará todo el psalmo de el *Miserere*, sin Gloria Patri. Y advirtiéndole que han de comenzar y acabarlo los músicos y que podrán para ello repartirse por coros en las tribunas de los órganos, si quisieren cantarlo, como suelen, con más solemnidad...”.

---

<sup>663</sup> En las lamentaciones de Peñalosa existe un grado de coherencia textual y melódica con la liturgia hispalense que posibilitaría esta interpretación. Snow, *A New-World Collection of Polyphony*, 50-55; Hardie, Jane Morlet, *Francisco de Peñalosa. Lamentations of Jeremiah* (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1999), vii; Hardie, Jane Morlet, "Circles of Relationships. Chant and Polyphony in the Lamentations of Francisco de Peñalosa", en *The Di Martinelli Music Collection (KULeuven, University Archives). Musical Life in Collegiate Churches in the Low Countries and Europe. Chant and Polyphony*, eds. Bruno Bouckaert y Eugeen Schreurs (Leuven: Alamire Foundation, 2000), 467-469; Hardie, *The Lamentations of Jeremiah*, 1.

Laúdes concluía con las preces y cánticos finales, tras lo cual, el arzobispo, si había asistido, volvía a su palacio. En estas fechas, se mantiene una cierta homogeneidad en los aspectos concernientes a la música interpretada en la ceremonia de Maitines y Laúdes de los tres días que componen el Triduo Sacro, con pequeñas diferencias que, como veremos, se irán acentuando pocos años después, aunque se mantendrá inmutable la cohesión en la esencia del rito<sup>664</sup>.

Los versos del *Christus factus est* seguían componiéndose a cuatro voces y podrían venir ejemplificados en la obra de Luis Bernardo Jalón, escrita en el segundo cuarto del siglo XVII. Esta pieza gozará de una larga vida en el repertorio canónico de la catedral de Sevilla. En el salmo *Miserere*, parece existir una cierta contradicción entre las directrices de este ceremonial, que indica la improvisación polifónica sobre el canto llano, en alternancia con el coro, y la obra compuesta por Alonso Lobo, a cuatro voces, contenida en el *Libro de polifonía* entregado al cabildo de la catedral en 1611 (ítem nº 15 del inventario de 1721). La costumbre de que los músicos se dispusiesen para su interpretación en las tribunas de los órganos, lo cual se convertirá en norma fija, pocos años después, indica que no se cantaba por este libro. En cualquier caso, como veremos, esta obra también encontrará su lugar y se acomodará en el repertorio vivo catedralicio.

El ceremonial de 1687 nos proporciona las claves para conocer los cambios que se producirán en la segunda mitad del siglo XVII y que afectarán, una vez más, a la música destinada al Triduo Sacro.

“En las tinieblas de Miércoles y Jueves Santo, por la tarde, canta la música lo que se dirá:

Primeramente, canta toda ella la primera lamentación. La segunda y tercera cantan los músicos que estuvieron señalados en la tabla que se hace de los oficios de Semana Santa. Los responsorios todos canta la música y el verso el sochantre, cantando, la misma música, la repetición.

Después de la antífona de el *Benedictus*, canta la música el verso *Christus factus est pro nobis etc...* y el salmo *Miserere*, repartidos los músicos en los órganos y púlpitos, con la disposición que a el

---

<sup>664</sup> Se vislumbra, tímidamente, esta diversificación, de la que nos ocuparemos seguidamente. Sebastián Vicente de Villegas, en los Laúdes del Sábado Santo, señala que el salmo *Miserere*, que se canta después del *Benedictus*: “no será en tono tan solemne como en los días antes, sino con algún fabordón ordinario, alternativamente con el canto llano que se acostumbra en esto y en el verso *Christus factus est* se añadirá la cláusula que manda el misal”. B.C.C., sig. 57-5-13.

maestro de capilla pareciere, atendiendo a la gravedad de el tiempo y Iglesia en que los oficios se celebran y el gran concurso que a ellos asisten.

En las tinieblas de el Viernes Santo, por la tarde, se observa en cuanto a las lamentaciones lo dicho en el número [anterior], pero las responsiones se cantan a canto llano y el *Miserere* se canta en el coro, estando la música delante de el facistol grande y lo cantan todos juntos por un libro, alternando con el coro”.

De nuevo, se incide en la atracción que el ritual de la Semana Santa tenía para la ciudadanía, el cual, como ocurría en ciertos momentos de otras grandes festividades del calendario litúrgico, le permitía entrar en contacto directo con la producción musical culta. El Triduo Sacro, una de las estaciones más relevantes del temporal, fue aprovechado por la liturgia postridentina y el ceremonial barroco para manifestar su poder terreno y atraer a una feligresía que quedaría impresionada por la teatralidad de la escenografía e iluminación y conmovida por la afectividad de la música.

En relación a las lamentaciones, los cambios ya se han operado. Se mantiene una clara diferenciación entre la primera lamentación y las otras dos subsiguientes que conforman la unidad estructural del primer nocturno en los Maitines del Triduo Sacro. Las diferencias se manifiestan en el diverso tratamiento musical que se les dará. La primera lamentación será la que adquiera un mayor despliegue vocal e instrumental, mientras que la segunda y la tercera se cantan con menores y seleccionados efectivos musicales. Esto se refleja, a la perfección, en las obras compuestas por el maestro de capilla sevillano Diego José de Salazar, en torno a estos años. El inventario de 1721, recoge, con detalle, varias de sus “primeras” lamentaciones, tanto para el Jueves como para el Viernes Santo, escritas para dos coros, a ocho voces; las “segundas” y “terceras” lamentaciones están escritas para una o dos voces solistas, de distintos registros vocales (tiple o bajo), con acompañamiento. Exactamente igual ocurre con las lamentaciones de Gaspar de Úbeda, escritas en la segunda década del siglo XVIII: las “primeras” están compuestas a once y a quince voces, con violines; las segundas y terceras son para voz solista con violines o violones<sup>665</sup>.

---

<sup>665</sup> Inventario de 1721, fol. 3r, 26r. Las lamentaciones de Salazar, al parecer, seguían en vigor en 1759, ya que el inventario realizado en esta fecha así lo indica. A.C.S., sección 0, libro 11158.

En cuanto a los responsorios de Tinieblas que pudieron componerse durante el Renacimiento, habrían caído en desuso a principios del siglo XVII. Durante el siglo XVII y XVIII estarán vigentes los compuestos por el maestro de capilla Francisco de Santiago: Dieciséis responsorios, a ocho voces, destinados a la solemnización de la liturgia del Jueves y del Viernes Santo<sup>666</sup>.

Existe un cierto paralelismo con las lamentaciones en el proceso de transformación del salmo *Miserere*, aunque ésta será más drástica. El ceremonial, para la interpretación de esta composición el Jueves y el Viernes Santo, prescribía emplear todos los recursos musicales con los que contaba la catedral y disponer los coros de la manera más efectista, mientras que para el Sábado Santo se imponía un mayor recogimiento, en torno al facistol, y la elección de una sonoridad más acorde con el propio significado de la celebración. Así, el salmo *Miserere*, compuesto para el Jueves y Viernes Santo, se renovaba con mucha frecuencia, cada dos años o incluso anualmente, a tenor de los registros anotados en los inventarios, e iba aumentando gradualmente en su grandiosidad. Espectacular debió ser el *Miserere* compuesto por Gaspar de Úbeda para la Semana Santa de 1711. Esta obra, a 18 voces, con violines y flautas, era para seis coros dispuestos, a tenor de las descripciones de la época, probablemente, en los púlpitos, órganos, una tribuna y el coro<sup>667</sup>.

¿Qué obras, del repertorio objeto de estudio, lograron superar esta última transformación en las directrices del ceremonial? Solamente aquéllas a las que éste les había dejado una vía de supervivencia. Serán los Maitines-Laudes del Sábado Santo los que mantendrán estas composiciones, ya que su propia naturaleza continuaba adaptándose a las prescripciones del ceremonial. El inventario de 1721 es muy claro al respecto. En él, se explicita que el Jueves Santo, en vez de la lamentación de Alonso Lobo, se canta la del maestro Salazar, a ocho voces, y que para el Viernes Santo se interpretará otra, igualmente a ocho voces y posiblemente de Salazar, ya que es la única existente en ese inventario que responda a estas características. En relación a la lamentación del Sábado Santo, compuesta por Lobo, señala: se canta

---

<sup>666</sup> Se conservan en una copia realizada por Juan de Osorio en 1772. E-Sc Archivo de música, sig. 90-1-1.

<sup>667</sup> Para la descripción de los *Misereres* de Salazar y Úbeda, véase inventario de 1721, fol. 3v y 26r; para los de Rabassa, véase el inventario de 1759. La *Regla de Coro* (p. 177) confirma esta práctica: “A fin de Tinieblas este día [es decir Laudes del Jueves Santo] y el siguiente hay *Miserere* solemne de música a tres coros (el Viernes [el correspondiente a Laudes del Sábado Santo] es de facistol) interin está todo el coro de rodillas, y dura, regularmente, una hora”.

todos los años y está renovada”<sup>668</sup>. Asimismo, en los oficios del Sábado Santo se interpretaba su salmo *Miserere*, a cuatro voces, contenido en este libro, del que especifica: “este *Miserere* es el que se canta los Viernes Santo, pero se canta por otro libro más pequeño, como la misa ferial”<sup>669</sup>. La lamentación del Sábado Santo y el *Miserere* de Alonso Lobo se volvieron a copiar en el *Libro de coro n° 14* [E-Sc 14], en 1772, por Juan de Osorio, junto al *Christus factus est* de Jalón, formando una unidad que sería utilizada para interpretar las obras correspondientes al último día del oficio de Tinieblas hasta el siglo XIX<sup>670</sup>.

En relación a la evolución de la interpretación del *Miserere*, en el siglo XVII, y la pervivencia de la obra de Lobo, contamos con un relato que nos proporciona detalles de inapreciable valor. El maestro de ceremonias de la catedral Bernardo Luis de Castro Palacios, en su *Tratado de algunas ceremonias y cosas antiguas que se observaban en la Santa Iglesia Patriarcal y Metropolitana de Sevilla* (fol. 44), nos dice:

“El *Miserere*, en Semana Santa, cantábase por el libro, como hoy se canta en las Tinieblas del Sábado Santo. Un maestro de capilla lo puso en papeles y colocaba algunos músicos en los órganos para que cantasen. Otro introdujo el realejo, cubierto por un manteo para que sonase poco; hasta que el señor D. Luis Corbet, canónigo, en el año de 1672, dio el clavicordio que hoy sirve. Otro maestro colocó a los músicos en los púlpitos. Otro dispuso hacer tablados como de comedias o para ver toros, y allí se colocaron los instrumentos, etc.”<sup>671</sup>.

<sup>668</sup> Hace esta salvedad debido a que había dejado constancia de que la lamentación del Jueves Santo de Lobo: “está muy maltratada y gastada la tinta del papel”.

<sup>669</sup> El *Compendio de las obligaciones* (p. 40) nos informa de que, en este último día de Triduo Sacro: “da tono un bajón al verso *Christus factus* y al *Miserere*, que se canta de facistol”.

<sup>670</sup> Una copia de este *Christus factus*, anónimo, se conserva en la colección de libretes de Semana Santa a la que venimos haciendo referencia. E-Sc Archivo de música, sig. 110-1-1.

<sup>671</sup> Como hemos visto, nos señala también la fecha precisa de introducción del clave en el acompañamiento de los oficios de Semana Santa, imprescindible, a partir de ese momento, y habitual en muchas de las instituciones religiosas de la corona de Castilla. B.C.C., sig. 57-4-9. Esta fecha no es del todo correcta, ya que las actas capitulares, que presentan mayor fiabilidad que la memoria de Castro Palacios, nos proporciona la fecha exacta, cuatro años después: “El señor canónigo D. Luis Corbet ofreció al cabildo para el servicio desta Santa Iglesia un claviórgano que tenía su padre el señor Roberto Corbet, caballero que fue de la orden de Calatrava y 24 desta ciudad, el cual por ser instrumento de mucha estimación así por lo extraordinario de él, como por otras diferencias de instrumentos que contiene dentro de sí y lo sonoro y apacible de su pulsación, le juzgaba digno de que lo gozase esta Santa Iglesia para acompañar sus músicas en las mayores solemnidades de ella, y el cabildo, habiéndole oído, le dio muchas gracias por esta dádiva

Una vez más, queda puesto de manifiesto como el proceso de transformación del propio ceremonial, en el cual los maestros de capilla jugaron un papel muy importante, fue decisivo en la consolidación y pervivencia de una buena parte del repertorio, al mismo tiempo que contribuiría a la desaparición del resto de la producción musical más arcaica.

## LITURGIA DE DIFUNTOS

El ritual asociado a la muerte es diverso y como el resto de las ceremonias culturales no ha sido ni homogéneo ni inmutable, sino que ha estado sometido al devenir de los sucesivos cambios estéticos y de mentalidad. La liturgia de difuntos desarrolló su propio universo sonoro y propició la creación de un abundante repertorio musical polifónico asociado a este trascendente hecho en la vida del ser humano.

Junto a los actos propiamente mortuorios, en los que el cadáver se encontraba de cuerpo presente, se desarrollaban toda una serie de honras fúnebres por los miembros de la realeza y de la cúspide eclesial que se constituirán en verdaderas fiestas de la muerte. Estas alcanzarán en el Barroco su punto culminante, como prolongación de la rica tradición funeraria del siglo XVI, constituidas en actos de sumisión y respeto al poder establecido. Al fallecimiento, por lo tanto, seguían toda una serie de servicios religiosos que se prolongaban a corto, medio y largo plazo con una diversificación tipológica que si bien, formalmente, ha sido analizada por algunos investigadores del terreno de las mentalidades, no lo ha sido, al menos sistemáticamente, desde el punto de vista de sus implicaciones en las estructuras y producción musical que estas generaron<sup>672</sup>. Las dotaciones votivas conectan directamente con el

---

y mandó que mañana, después de horas, se toque en la sacristía mayor donde le oigan todos los señores prebendados y que los señores de fábrica cuiden de que se ponga y guarde con su funda en la parte y sitio donde mejor se acomodare y que sirva en las dos octavas solemnes del Corpus y Concepción y en los Maitines solemnes y prohibió que, en manera alguna, salga de ella sin expreso consentimiento y licencia del cabildo porque así es su voluntad". A.C. 4/12/1676. A.C.S., sección I, libro 73, fol. 90v.

<sup>672</sup> Existe una copiosa bibliografía centrada en el tema de la muerte. A los estudios clásicos de Philippe Ariès, Michael Vovelle y Paul Binski, se pueden añadir, más concretamente para el caso español, las monografías de Francisco Javier Lorenzo Pinar, Máximo García Fernández o Fernando Martínez Gil, todos ellos enmarcados en la historia de las mentalidades. Ariès, Philippe, *El hombre ante la muerte* (Madrid: Taurus, 1983); Vovelle, Michel, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours* (Paris: Gallimard,

espíritu de la dualidad *Ars vivendi/ Ars moriendi* y se convierten en llaves o, al menos, en peldaños en la escala hacia el paraíso. Al igual que en los testamentos, de los cuales derivan la mayor parte de esas dotaciones, encontramos estereotipos y modelos, a través de los cuales se crean arquetipos rituales en los que la música juega un importante papel y que tienen origen en dotaciones concretas, efectuadas por personalidades singulares.

Finalmente, directamente conectadas con el ritual de la muerte, se encuentran las festividades de Todos los Santos y de Difuntos, celebradas el 1 y 2 de noviembre donde el culto a los muertos alcanza su punto culminante a lo largo del calendario litúrgico anual.

En la liturgia mortuoria, encontramos dos partes bien diferenciadas: el Oficio de difuntos y la misa de réquiem, que se constituye en el acto central de la misma. El Oficio, denominado habitualmente “vigilia”, se compone únicamente de Vísperas, Maitines y Laúdes. Los Maitines será la hora que alcanzará una mayor relevancia desde el punto de vista del repertorio polifónico específico destinado a su celebración.

Tradicionalmente, las referencias documentales más tempranas que han sido citadas, referidas a la solemnización polifónica del Oficio y misa de difuntos, datan de las exequias del rey Juan II de Aragón, celebradas en Barcelona, en 1479. En relación a la corona de Castilla, los textos recogidos, con anterioridad a 1480, son confusos o bien no permiten concluir, de forma clara, esa presencia de la polifonía en el desarrollo de las distintas ceremonias mortuorias que han sido descritas, lo cual, en ningún caso, excluye el que ésta estuviese presente<sup>673</sup>.

Durante el proceso de corrección del texto de este trabajo, he localizado ciertos documentos que permiten vislumbrar nuevos horizontes en el origen de la interpretación del repertorio polifónico destinado a la conmemoración de la muerte.

---

1983); Binski, Paul, *Medieval Death* (London: British Museum Press, 2001); Lorenzo Pinar, Francisco Javier, *Muerte y ritual en la Edad Moderna: el caso de Zamora (1500-1800)* (Salamanca: Universidad, 1991); García Fernández, Máximo, *Los castellanos y la muerte. Religiosidad y comportamientos colectivos en el Antiguo Régimen* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996); Martínez Gil, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000).

<sup>673</sup> Estas reseñas documentales pueden seguirse, con todo detalle, en: Wagstaff, "Music for the Dead", 75-119.

El aniversario del arzobispo de Sevilla don Raimundo, que estaba enterrado en el coro de la catedral mudéjar, se celebraba, en 1411, de la siguiente manera:

“Han de tañer todas las campanas de ambas torres al dicho aniversario e hay cantores; e la tertia parte de los maravedís se reparten a la vigilia e las dos partes a la misa; e la tarde, después de la tertia lección, hay dos responsos, el primero es *Libera me Domine de morte eterna* y el segundo responso es *Ne recorderis*. En la mañana, dicha la misa, hay otros dos responsos, el primero es *Ne recorderis* y el segundo responso es *Libera me Domine de morte eterna*”<sup>674</sup>.

La dotación de este aniversario debía datar de finales del siglo XIII, ya que el arzobispo había fallecido en 1286. El foco de interés se centra en la forma es que éste se solemnizaba a principios del siglo XV, para evitar las extrapolaciones temporales del ceremonial las cuales, como he venido señalando, suelen ser bastante engañosas. Esta descripción es la más precisa que he podido encontrar de los denominados “aniversarios solemnes”, dotados por miembros de la alta jerarquía eclesiástica sevillana desde fechas muy tempranas. La referencia a “cantores”, en un texto en romance del primer cuarto del siglo XV, hace alusión a músicos especializados en la ejecución de la polifonía, la cual sabemos era interpretada habitualmente en la catedral hispalense. Una segunda dotación, registrada unos años más tarde, nos confirma estas prácticas. Se trata de la efectuada por el canónigo sevillano Gonzalo Sánchez de Córdoba, arcediano de Jerez y capiscol de la catedral de Toledo. La forma en que su aniversario sería celebrado fue acordada, por el cabildo, el 25 de septiembre de 1467. Tendría lugar, anualmente, el 17 de julio y se especifica que la vigilia sería con Invitatorio. Estarían presentes, a todos los actos, la clerecía de la Universidad de beneficiados, los clérigos de la veintena y, por supuesto, el deán y cabildo. Finalmente, asistirían para participar en la solemnización:

[al margen: “mozos del coro e cantores con sus maestros”] “Ítem, el sochantre con los mozos que muestra, e el maestro de los mozos con sus discípulos cantores han de estar a los responsos de la vigilia e misa

---

<sup>674</sup> A.C.S., sección I, libro 372, fol. 136r; sección II, libro 1477, fol. 1r. Sobre el contexto interpretativo de estos responsos, ya en el siglo XVI, véase: Wagstaff, G. Grayson, "Morales's Officium, chant traditions, and performing 16th-century music", *Early Music*, 32 (2004): 225-229.

del dicho aniversario, e después, el dicho sochantre e el maestro de los mozos, otro día siguiente han de decir su misa de réquiem e celebrar cualquier dellos, e los mozos oficiarán, e estos han de haber ciento maravedís luego pagados<sup>675</sup>.

En ese año de 1467, era sochantre y cantor de la catedral Juan de las Heras, maestro de los mozos y cantor Nicolás Brazo de Hierro, eran también cantores de la catedral: Francisco de la Torre, Juan de Triana, Francisco de Useda (cantor tenor) Mateo Ximénez, Pedro de Mesa, Gonzalo Mexía, Francisco de San Vicente, Diego de León, Nuño González, Pedro de Xerez, Martín de Utrera, Diego, Juan de Cuellar y Fernando del Castillo<sup>676</sup>. El número de mozos de coro, en esta fecha sinónimo de seises, que cantaron en 1467, en la procesión del Corpus Christi, fueron ocho<sup>677</sup>. El cargo de organista principal estaba desempeñado por el medio racionero Álvaro de Zamora, a los que se unían Juan Sánchez y “su compañero”, encargados de tañer el órgano de la capilla de la Virgen de la Antigua<sup>678</sup>. Una nutrida capilla de música capaz de abordar con esplendor las principales ceremonias de la catedral sevillana. En el documento citado, no queda totalmente aclarada la participación específica de la capilla de música en la interpretación polifónica de partes integrantes de la misa, pero no deja lugar a dudas sobre su implicación en la ejecución de los responsos. Esta fecha es especialmente significativa, si tenemos en cuenta que sería coetánea a la que se ha venido considerando para la composición de la misa de réquiem de Dufay, perdida, el primer ejemplo conocido en su género.

---

<sup>675</sup> A.C.S., sección II, libro 1478, fol. 34r-35r.

<sup>676</sup> Para evitar magnificar las cifras y que estas sean realistas, hay que hacer las siguientes precisiones: Nuño González sustituyó a Diego de León, Pedro de Mesa sirvió hasta octubre, fecha en que falleció, Fernando del Castillo se incorporó el 1 de noviembre y Juan de Triana ingresó el 15 de noviembre; el resto sirvieron todo el año. A.C.S., sección IV, libro 13, fol. 44v-46v.

<sup>677</sup> Para que no haya duda sobre la participación de estos mozos de coro como cantores de polifonía, traigo a colación el libramiento que se les hizo en la nómina de gastos efectuados en la procesión del Corpus Christi del año 1440: “di a seis mozos de coro que fueron cantando, delante de las andas, canto de órgano, cada cinco maravedís”. También se recoge, en la misma nómina: “di a un cantor que los llevó, el tenor, veinte maravedís”, “di a siete cantores que fueron cantando canto de órgano, en la procesión, cada veinte maravedís”. A.C.S., sección IV, fábrica, libro 3, fol. 48v, 49r.

<sup>678</sup> A.C.S., sección IV, libro 13, fol. 44v-45v. Sobre el uso de la polifonía en la catedral de Sevilla durante el siglo XV, la permanencia de algunos de estos cantores en ella y su posterior integración en las capillas reales, véase: Ruiz Jiménez, “Los sonidos de la montaña hueca”, (en prensa).

En el Archivo de música de la catedral de Sevilla, no se han conservado fuentes musicales con el repertorio interpretado en el Oficio de difuntos durante el siglo XV y la primera mitad del siglo XVI, ni resulta posible identificar en qué volumen podían encontrarse en el primero de sus inventarios, fechado en 1588. Parece evidente que el *Ne recorderis* de Francisco de la Torre sería una de las obra de referencia y, es muy probable que, junto a él, se interpretara el *Libera me Domine* de Juan de Anchieta, presentes ambos en E-TZ 2-3, bajo el epígrafe: “Responsos *pro defunctis*”.

No sabemos si el arraigo de estas composiciones pudo contener el que otros maestros de capilla sevillanos creasen nuevas versiones de estos responsos durante gran parte del siglo XVI. Tampoco tenemos noticias de versiones polifónicas del Invitatorio, ni de otras lecciones o responsos del Oficio conservadas en fuentes tempranas de la catedral. No será hasta la publicación de su *Missa pro defunctis*, en 1582, cuando Guerrero incluya, como apéndice a la misma, el responsorio *Libera me Domine*. En cualquier caso, la imposibilidad de identificar esas fuentes no es concluyente y hay varios indicios sólidos que nos llevan a pensar que, en los Maitines de la catedral de Sevilla, el Invitatorio, como se señalaba en la dotación de 1467, junto a otras secciones de su liturgia, eran cantados polifónicamente. Podemos rastrear esos vestigios en las exequias celebradas en honor del emperador Carlos V, en la iglesia de San José, en Méjico, en 1559. En una fecha tan temprana como esa, la liturgia y el repertorio musical de esta archidiócesis estaban íntimamente ligados y bajo la jurisdicción de la hispalense, que había celebrado, con gran pompa, las mismas exequias justo después de su muerte, en diciembre de 1558<sup>679</sup>. En la minuciosa descripción de las ceremonias

---

<sup>679</sup> El túmulo, colocado entrecoros, según traza del arquitecto de la catedral Hernán Ruiz, “excedió a los túmulos de todas las ciudades de España”, con un costo de 1.000 ducados y una altura de “112 pies” (31,36 m.). En la Capilla Real, se colocó un segundo túmulo y se hicieron las exequias correspondientes. Si la música fue proporcional al túmulo, al concurso de gente que asistió y a la grandiosidad de la decoración, debió ser espectacular. Los oficios fueron de primera dignidad y seis capas, es decir, el rango máximo posible en cualquiera de las ceremonias de la catedral de Sevilla. Desafortunadamente, en esta descripción, las referencias musicales son mínimas: “acabada la vigilia, los cantoricos de la iglesia, todos a una voz, cantaron el *Requiescat in pace* alrededor de la misma tumba imperial”... Lunes por la mañana... se dijo la misa con mucha solemnidad de cantores... acabada la misa se dijo el responso en el primer tablado, según el día antes, con mucha solemnidad”. B.C.C., sig. 59-1-3, fol. 166r. En el mismo manuscrito, se conservan las descripciones, algunas de ellas muy detalladas, pero igualmente parcas en las alusiones musicales, de las exequias efectuadas en honor de: Isabel de Portugal (esposa de Carlos V), Carlos V, María de Portugal (esposa de Felipe

llevadas a cabo en Méjico, proporcionadas por el profesor de retórica de la universidad mejicana Francisco Cervantes de Salazar, se precisa la interpretación polifónica de los siguientes ítems: el Invitorio *Circumdederunt me* y el salmo *Venite exsultemos* de Cristóbal de Morales, así como su primera lección del primer Nocturno, *Parce mihi, Domine*, y el responso de la segunda lección, *Qui Lazarum resucitasti*, cuyo autor no se concreta<sup>680</sup>. Además, el segundo salmo del primer nocturno, *Domine, ne in furore tuo*, se canto alternando los versos en canto llano y en polifonía, compuestos por el maestro de capilla de la catedral mejicana Lázaro del Álamo. Las repeticiones de las antífonas, correspondientes a los tres salmos del primer nocturno, se cantaron en polifonía, es posible que improvisada, ya que no especifica tampoco la autoría. Un segundo testimonio del repertorio de difuntos interpretado en la catedral de Sevilla, en la primera mitad del siglo XVI, viene dado por los Invitorios *Regem cui omnia* y *Circumdederunt me*, atribuidos a Pedro Fernández en el mejicano *Códice Valdés* [MEX-Msm 199], compuestos sobre el mismo *cantus firmus* usado por Morales para sus versiones de estas obras. Pedro Fernández sirvió durante toda su vida a la catedral de Sevilla, como cantor y maestro de capilla, lo que permite vincular ambas piezas a esta institución<sup>681</sup>.

Un problema similar al del Oficio se presenta con respecto a la misa de réquiem, aunque, en este caso, la catedral sí pudo disponer, en torno a la primera década del siglo XVI, de la misa compuesta por su maestro de capilla Pedro de Escobar. Esta debió ser la misa de difuntos que se interpretó polifónicamente en la catedral de Sevilla, siempre que era necesario, durante la primera mitad del siglo, ya que su canto llano y estructura se corresponden con los requerimientos de la liturgia hispalense. En la única fuente conservada de esta misa, E-TZ 2-3,

---

II), la reina Juana, el príncipe Carlos, Isabel de Valois (esposa de Felipe II) e Isabel de Borbón (esposa de Felipe IV).

<sup>680</sup> Debido a la complejidad del ritual de la muerte, para facilitar el seguimiento de este epígrafe he confeccionado distintas tablas (nº 16 a nº 19) en las que se esquematizan la estructura general de los Maitines del Oficio y de la misa de réquiem, así como la evolución de sus secciones polifónicas en la catedral de Sevilla. La fuente pretridentina utilizada para su realización ha sido la *Regla Antigua* (s. XV). A.C.S., sección III, libro 1, fol. 399v-400v.

<sup>681</sup> Wagstaff, "Music for the Dead", 352-356; Wagstaff, "Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me*", 33-34.

TABLA Nº 16: Estructura de los Maitines del Oficio de difuntos

<b>Regla Antigua (s. XV)</b>	<b>Breviario de Pío V (1568)</b>
<b>Invitatorio:</b> Antifona <i>Regem cui omnia</i> Salmo: <i>Venite exsultemos Domino</i>	<b>Invitatorio:</b> Antifona <i>Regem cui omnia</i> Salmo: <i>Venite exsultemos Domino</i>
<b>Primer Nocturno</b>	<b>Primer Nocturno</b>
1ª Antifona: <i>Dirige, Domine Deus meus</i> Salmo 5: <i>Verba mea auribus</i>	1ª Antifona: <i>Dirige, Domine Deus meus</i> Salmo 5: <i>Verba mea auribus</i>
2ª Antifona: <i>Convertere Domino</i> Salmo 6: <i>Domine, ne in furore tuo</i>	2ª Antifona: <i>Convertere Domino</i> Salmo 6: <i>Domine, ne in furore tuo</i>
3ª Antifona: <i>Nequando rapiat ut leo</i> Salmo 7: <i>Domine Deus meus</i>	3ª Antifona: <i>Nequando rapiat ut leo</i> Salmo 7: <i>Domine Deus meus</i>
Verso: <i>A porta inferi</i> Responso: <i>Erue Domine animas eorum</i> <i>Pater noster</i>	Verso: <i>Requiem aeternam</i> Responso: <i>Et lux perpetua</i>
1ª lección: <i>Parce mihi Domine</i> Responso: <i>Credo quod redemptor meus</i>	1ª lección: <i>Parce mihi Domine</i> Responso: <i>Credo quod redemptor meus</i>
2ª lección: <i>Taedet animam meam</i> Responso: <i>Qui Lazarum</i>	2ª lección: <i>Taedet animam meam</i> Responso: <i>Qui Lazarum</i>
3ª lección: <i>Manus tuae fecerunt me</i> Responso: <i>Requiem aeternam</i>	3ª lección: <i>Manus tuae fecerunt me</i> Responso: v. 1 <i>Domine quando veneris</i> v. 3 <i>Requiem aeternam</i>
<b>Segundo Nocturno</b>	<b>Segundo Nocturno</b>
1ª Antifona: <i>In loco pascuae</i> Salmo 22: <i>Dominus regit me</i>	1ª Antifona: <i>In loco pascuae</i> Salmo 22: <i>Dominus regit me</i>
2ª Antifona: <i>Delicta juventutis meae</i> Salmo 24: <i>Ad te Domine levavi</i>	2ª Antifona: <i>Delicta juventutis meae</i> Salmo 24: <i>Ad te Domine levavi</i>
3ª Antifona: <i>Credo videre</i> Salmo 26: <i>Dominus illuminatio mea</i>	3ª Antifona: <i>Credo videre</i> Salmo 26: <i>Dominus illuminatio mea</i>
Verso: <i>In memoria aeterna erunt iusti</i> Responso: <i>Ab auditione</i> <i>Pater noster (in silentio)</i>	Verso: <i>Collocet eos Dominus</i> Responso: <i>Cum principibus populi sui</i>
4ª lección: <i>Responde mihi: quantas habeo</i> Responso: <i>Heu mihi domini</i>	4ª lección: <i>Responde mihi: quantas habeo</i> Responso: <i>Memento mei</i>
5ª lección: <i>Homo, natus de muliere</i> Responso: <i>Ne recorderis</i>	5ª lección: <i>Homo, natus de muliere</i> Responso: <i>Hei mihi domini</i>
6ª lección: <i>Quis mihi hoc tribuat</i> Responso: <i>Libera me Domine de viis</i>	6ª lección: <i>Quis mihi hoc tribuat</i> Responso: <i>Ne recorderis</i>

<b>Tercer Nocturno</b>	<b>Tercer Nocturno</b>
1ª Antífona: <i>Complaceat tibi Domine</i> Salmo 39: <i>Exspectans exspectavi</i> <i>Dominum</i>	1ª Antífona: <i>Complaceat tibi Domine</i> Salmo 39: <i>Exspectans exspectavi Dominum</i>
2ª Antífona: <i>Sana Domine animam meam</i> Salmo 40: <i>Beatus qui intelligit</i>	2ª Antífona: <i>Sana Domine animam meam</i> Salmo 40: <i>Beatus qui intelligit</i>
3ª Antífona: <i>Sitivit anima mea</i> Salmo 41: <i>Quemadmodum desiderat</i>	3ª Antífona: <i>Sitivit anima mea</i> Salmo 41: <i>Quemadmodum desiderat</i>
Verso: <i>Ne tradas bestiis animas</i> Responso: <i>Et animas pauperum</i>	Verso: <i>Ne tradas bestiis animas</i> Responso: <i>Et animas pauperum</i>
7ª lección: <i>Spiritus meus attenuabitur</i> Responsorio: <i>Peccantem me quotidie</i>	7ª lección: <i>Spiritus meus attenuabitur</i> Responsorio: <i>Peccantem me quotidie</i>
8ª lección: <i>Peli meae consumptis carnibus</i> Responsorio: <i>Memento mei deus</i>	8ª lección: <i>Peli meae consumptis carnibus</i> Responsorio: <i>Domine, secundum actum meum</i>
9ª lección: <i>Quare de vulva eduxiste me?</i> Responsorio: <i>Libera me Domine de morte</i> Verso: <i>Audivi vocem de celo</i> Responso: <i>Beati morti qui</i>	9ª lección: <i>Quare de vulva eduxiste me?</i> Responsorio: <i>Libera me Domine de morte</i> <i>Libera me Domine de viis</i> * (* si sólo se dice el tercer nocturno)

encontramos el tracto *Sicut cervus* que, como podemos ver en la tabla nº 17, era el que se prescribía, en la diócesis de Sevilla, para los aniversarios solemnes. El texto del Ofertorio *Domine Iesu Christe Rex gloriae libera animas fidelium*, omite la palabra *omnium*, de forma similar a lo que ocurre en el *Missale divinorum secundum consuetudinem alme ecclesie hypsalensis* (Sevilla: Jacobo Cromberger, 1520)<sup>682</sup>. Finalmente, el texto de la Comunión, *Absolve Domine*, ubica esta misa, según el ceremonial sevillano, en el tiempo pascual: “in tempore Resurrectionis”<sup>683</sup>.

En la segunda mitad del siglo XVI, Francisco Guerrero compone sus dos misas de difuntos, la segunda de ellas para adaptarse a las nuevas directrices tridentinas<sup>684</sup>. Esta misa tendrá una larga vida que se prolongará hasta el siglo XIX. La catedral de Sevilla dispondría de otras misas de réquiem, procedentes de los distintos impresos de su Librería de Música, como las de Duarte Lobo y Manuel Cardoso, pero pienso que

<sup>682</sup> *Missa pro defunctis*, fols. 299v-301v. En esta fuente, el *Sicut cervus* tiene la adscripción “*pro sacerdotibus*”.

<sup>683</sup> Ruiz Jiménez, "Los sonidos de la montaña hueca", (en prensa).

<sup>684</sup> Para un estudio comparativo de ambas misas, véase: Merino, "The Masses of Francisco Guerrero", 159-212; Wagstaff, "Music for the Dead", 525-549.

es poco probable que estas fuesen cantadas en esta institución, donde el monopolio del réquiem de Guerrero era infranqueable<sup>685</sup>. En el impreso de 1582, este compositor incluirá también el motete *Hei mihi Domine*, como adición a la misa de difuntos, el cual volvería a reimprimir en las colecciones de 1589 y 1597. Luis Merino puso de manifiesto la coincidencia y excepcionalidad de que Guerrero y Pedro Fernández (según la atribución de Eslava en la *Lyra Sacro-Hispana*) hubiesen tratado este texto no como responsorio, sino como motete, motivo por el cual les dedica un estudio comparativo<sup>686</sup>. En cualquier caso, es muy habitual, en los compositores hispanos, el tratamiento motético de textos extraídos tanto de los responsos como de otros elementos literarios de la liturgia de difuntos, por lo que no se trata de un hecho extraordinario.

TABLA Nº 17: Estructura de la misa de réquiem

Pretridentina (Regla Antigua)	Misal Romano
Introito: <i>Requiem aeternam</i> v. <i>Te decet hymnus</i>	Introito: <i>Requiem aeternam</i> v. <i>Te decet hymnus</i>
Kyrie	Kyrie
Gradual <i>Requiem aeternam</i> v. <i>In memoria aeterna</i>	Gradual <i>Requiem aeternam</i> v. <i>In memoria aeterna</i>
Tracto: <i>De profundis</i> <i>Sicut cervus (aniversarium solemne)</i> <i>Dicit Dominus (In tempore Resurrectionis)</i>	Tracto: <i>Absolve Domine animas omnium</i>
	Secuencia: <i>Dies irae</i>
Ofertorio: <i>Domine Jesu Christe</i>	Ofertorio: <i>Domine Jesu Christe</i>
Santus / Benedictus	Sanctus / Benedictus
Agnus dei	Agnus dei
Communicanda: <i>Lux eterna... pro quorum</i> <i>Absolve Domine animas eorum (In tempore Resurrectionis)</i>	Comunión: <i>Lux eterna...</i>

Resulta imposible saber en qué momento y por qué motivo preciso se fueron introduciendo los pequeños cambios en el ceremonial que dieron lugar a la ampliación y diversificación de los ítems interpretados polifónicamente en el ritual de difuntos, pero todo apunta a

<sup>685</sup> También se incluía una misa de difuntos en los impresos de Cristóbal de Morales, Juan Esquivel de Barahona y Felipe de Magalhães, pero la pervivencia de estos impresos en la catedral de Sevilla fue mucho más limitada, ya que no los encontramos en el inventario de 1721. A estas, habría que añadir la misa de réquiem con la que concluye el impreso de José de Torres (1703) que tampoco creo fuese interpretada en ella.

<sup>686</sup> Merino, "The Masses of Francisco Guerrero", 196-203.

que se llevo a cabo como innovaciones realizadas en determinados y concretos actos funerarios, las cuales acabaron por convertirse en norma para seguir usándose en ocasiones sucesivas.

El ceremonial de Adrián de Elossu (1687) nos proporciona una detallada descripción de cómo se celebraba la liturgia de difuntos en el siglo XVII. Debido al interés de la misma, en relación a posibles interpretaciones contextualizadas de este repertorio, he optado, a pesar de su extensión, por dar la transcripción completa de la misma:

“Oficios de difuntos en que hay música.

En los aniversarios solemnes que se cantan con cuatro capas hay música a el último responso de la vigilia y al que se canta después de la misa el día siguiente, el cual verso es *Ne recorderis*, a coros con el canto llano, y el *Requiescat in pace*, una y otra se cantan por tres músicos a quien el maestro de capilla convida y toda la música responde *Amen*<sup>687</sup>.

En todas las honras que hace el cabildo, así de señores prebendados como otras señales, a la vigilia, canta la música el último verso, como se dijo en el número antes, y a la misa, habiendo entonado el sochantre *Requiem aeternam Dona eis Domine*<sup>688</sup>, prosigue la música *et Lux perpetua Luceat eis* y el canto llano empieza el verso *Te decet Hymnus Deus in Sion* y prosigue la música *Et tibi reddetur votum in Jerusalem usque ad finem* y vuelve el canto llano a empezar el Introito y la música a proseguirlo como al principio. Los Kyries los canta la música, las respuestas todas son a canto llano. El *Requiem aeternam* de el Gradual y el verso siguiente, uno y otro, lo empiezan los seises y los prosigue la música y el canto llano canta el Tracto. El Ofertorio lo empieza el coro hasta *Rex gloria* y lo prosigue toda la música hasta el verso *Hostias, o preces* que lo canta el coro y la música prosigue desde *Quam olim Abrahe etc. usq ad finem*. Los Sanctus los canta la música con los seises, después de alzar, se canta el motete *Sicut Servus desideras fontes*, o otro conforme la calidad de las horas e honras, como se dirá abajo. Los Agnus primero y último los canta la música y los seises y el segundo el canto llano. El verso último

<sup>687</sup> En distintas exequias, celebradas en el siglo XVI, se especifica que eran los seises, “todos a una voz”, los que interpretaban el *Requiescat in pace*, después de la Vigilia. En las honras de la reina María, esposa de Felipe II, se precisa que los cantorricos que cantaban iban aderezados: “con unas alas y unas guirnaldas en la cabezas, como ángeles”. B.C.C., sig. 59-1-3, fol. 148r, 161v, 184r.

<sup>688</sup> Todas las fuentes conservadas en la catedral de Sevilla mantienen el tratamiento polifónico del *Dona eis Domine* que vemos en la misa de réquiem de Guerrero.

[*Requiescat in pace*] después del sermón o de la misa se canta como se dijo en el número antes<sup>689</sup>.

En la vigilia que se canta en el palacio arzobispal por muerte de el señor Obispo, se canta por la música el Invitatorio y el último verso *ut supra* y en la misa de cuerpo presente y de las honras de el dicho señor arzobispo se canta después, demás de lo dicho en el número antes, la sequentia *Dies irae*, para lo cual la compondrá el maestro de capilla, y para estas horas y las demás solemnes compondrá por motete una cláusula de la sagrada escriptura que diga en particular con el difunto.

En las honras primeras de rey o reina o príncipe y en la de sumo pontífice se observa lo mesmo que en las de el señor arzobispo, pero se advierte que en ningunas honras se canta el Invitatorio. Y así, el día de el entierro de el señor arzobispo y sus honras, como en las de los sobre dichos, en que hay cinco responsos, después de el sermón, la música sólo canta el verso último que es *Libera me Domine de morte aeterna*, alternando con el choro por el libro pequeño de los ministriles, donde está apuntado por el maestro de capilla Luis Bernardo Jalón. Y en unas y otras el *Requiescat in pace* lo cantan tres músicos que señala el maestro<sup>690</sup>.

El *Compendio de las obligaciones* (pp. 55-59) nos proporciona otros pequeños detalles que permiten completar la reconstrucción del Oficio y la misa de difuntos, según las diversas circunstancias derivadas de la dedicación de estos servicios funerarios<sup>691</sup>.

---

<sup>689</sup> Estas indicaciones coinciden con las que había dado Sebastián Vicente de Villegas (ca. 1632), el cual precisa que la Prosa o Secuencia ya se interpretaba, a versos, alternando la capilla de música y el coro, así como la innovación de que el tracto *Absolve Domine* y el segundo Agnus dei se cantaran en canto llano. Este maestro de ceremonias clasifica los aniversarios en tres categorías: los solemnes, “de tûmulo alto”, de reyes, papas o de especial dotación, como el del Cardenal Zapata; los solemnes, manuales, por algunos prelados, y los aniversarios comunes. Sólo en los dos primeros se cantaban polifónicamente los responsos de la vigilia y la misa de réquiem. Describe, igualmente con toda precisión, las ceremonias realizadas en los funerales de las altas jerarquías reales y eclesiásticas. A.C.S., sección III, libro 36, fol. 117r, 120r, 123v-126v.

<sup>690</sup> A.C.S., libro 70, fol. 455r.

<sup>691</sup> Se precisa que el bajón daría el tono a la capilla en todo lo que cantaré (p. 30) y que diversos ítems son acompañados por el clave. Excepcionalmente, se canta, polifónicamente, también el segundo salmo del primer nocturno, el salmo nº 6 *Domine, ne in furore tuo*. En concreto, en la vigilia celebrada en el palacio arzobispal y en las honras del papa y de los reyes, añadiéndose, en estas últimas, la interpretación del primer salmo del primer nocturno, el salmo nº 5 *Verba mea auribus*, “por el séptimo tono”, con una voz solista acompañada por el clave. También se especifican dos tipologías del responsorio *Ne recorderis*, uno “a papeles” y otro denominado “ordinario”, cuya ejecución depende del rango del personaje al que están destinados los oficios.

El día de difuntos se interpretaba, del mismo modo, la misa de réquiem y, en la procesión, se cantaban diferentes responsos polifónicos. Desde la Baja Edad Media, diferentes dotaciones privadas contribuyeron a potenciar y a diversificar los elementos visuales y sonoros de esta festividad<sup>692</sup>.

A continuación, estudiaremos qué obras se cantaban en la liturgia de difuntos, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, de lo cual se derivará la pervivencia de las obras de Guerrero compuestas con esta finalidad en la centuria anterior.

Según nos cuenta Loaysa, en su *Tesoro de Noticias* (finales s. XVII), el maestro de capilla Juan Sanz compuso, “en una noche”, para el entierro del duque de Medina Sidonia, un Invitatorio y una lección de difuntos que, bajo el sobrenombre de “oficio del Duque”, alcanzó una fama notoria entre sus contemporáneos, los cuales comenzaron a requerirlo para la solemnización de sus propios funerales<sup>693</sup>. Es posible que estos ítems continuasen interpretándose durante un tiempo con la misma finalidad, probablemente en las exequias que tenían lugar fuera del templo, como lo pone de manifiesto la copia que de ellos se realiza, en 1711, en una colección de libretes, junto a otras destinadas también a la liturgia de difuntos. Sólo se ha conservado el cuadernillo de “Tenor de 2º coro” que contenía las siguientes composiciones de Juan Sanz, a ocho voces: Invitatorio *Regem cui omnia*, la primera lección del primer nocturno *Parce mihi* (dos versiones, una de ellas “de instrumentos”) y la secuencia *Dies irae*. Junto a estas piezas, se escribieron el motete *Memento mei Deus* de Alonso Xuárez, también a ocho voces, para la

---

<sup>692</sup> En 1628, el canónigo doctoral Francisco Melgar dotaba la interpretación polifónica de un responso después de Laúdes. En 1683, a instancias del monarca Carlos II, se instituye un aniversario el día 17 de febrero, a imagen del que se realizaba el día de difuntos, con la interpretación polifónica del *Ne recorderis*, en el coro, y el *Libera me Domine*, después la procesión. La indicación “por el libro”, referida al último de estos responsos, nos permite concluir que se trataba de la misma versión que prescribe Adrián de Elossu, es decir, la del maestro de capilla Luis Bernardo Jalón, a cinco voces. Véase también la *Regla de Coro*, pp. 43-4, 127-8.

<sup>693</sup> B.C.C., sig. 57-4-8, fol. 110r. La noticia fue dada a conocer por Simón de la Rosa y López, *Los seises*, 326. La obra de Sanz, a tenor de la información proporcionada por Loaysa, debió componerse el 10 de febrero de 1667, fecha de la muerte de Gaspar Juan de Guzmán, X duque de Medina Sidonia que, según la tradición contaba, murió tras finalizar un partido de pelota. Su cuerpo quedó depositado en el convento capuchino de Santa Rufina, próximo a la puerta de Córdoba, a la espera del traslado al panteón familiar. Álvarez de Toledo, Luisa Isabel, Fundación Casa Medina Sidonia: [www.fcmedinasidonia.com](http://www.fcmedinasidonia.com).

elevación, y la misa de difuntos de Francisco Guerrero, a la que es posible que se hubiesen duplicado las cuatro voces<sup>694</sup>.

En 1689, con motivo de las honras que la catedral realizó a la reina María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II, Diego José de Salazar compuso una serie de obras destinadas también al Oficio y a la misa de réquiem, todas ellas a ocho voces. Años más tarde, en 1714, estas composiciones se volvieron a copiar para la celebración de las honras de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V, escribiéndose en diez cuadernos de papel, encuadernados en pergamino<sup>695</sup>. En estos cuadernos estaban las seis composiciones de Salazar: Invitatorio *Regem cui omnia*, el salmo *Domine, ne in furore tuo*, el responso *Ne recorderis*, la prosa *Dies irae*, el motete *Spoliavit me gloria mea*, “para honras de reina”, y el motete *Dedit nobis Dominus*, “para la elección de pontífice” (o recibimiento de arzobispo). Además, se copió el motete *Versus est in luctum chorus noster* del maestro de capilla Alonso Xuárez, cuyo destino serían las honras del pontífice o del rey. Al conjunto de estas composiciones se adicionaba, una vez más, la misa de réquiem, “a cuatro voces, duplicado el 2º choro”, de Francisco Guerrero, lo cual, por lo tanto, permite confirmar su vigencia en esas fechas<sup>696</sup>.

El inventario de 1759, no da cuenta de otra colección de obras para el Oficio y misa de difuntos, compuestos por Pedro Rabassa: “Oficio de difuntos, a 8, [con] violines. Esto es misa de réquiem, prosa, motete. Invitatorio, lección, psalmo *Domine, ne in furore* y responso *Ne Recorderis*, todo está en unos cuadernos mismos”. La Misa y las obras del Oficio de Sevilla fueron copiadas para la catedral de Cádiz en 1781 y 1784, respectivamente<sup>697</sup>. Esta copia constaba de trece cuadernillos, encuadernados en pergamino, ocho para las voces, dos para los violines y tres para los acompañamientos, según aparece escrito en la parte

---

<sup>694</sup> Hay un cuaderno más de esta colección: “Voz sola de la lección a 8 de [instrumentos] *Parce mihi Domine*”. En este librete se copian las voces de tiple, contralto y tenor, consecutivamente. E-Sc Archivo de música, sig. 117-2-1. Desconozco el motivo por el cual no aparecen recogidos estos cuadernillos en el inventario de 1721, cuando, por el contrario, si lo son en el inventario de 1759: “Un oficio de difuntos, Invitatorio y lección del maestro Juan Sanz, y la misa del maestro Guerrero y el motete del maestro Xuárez, en unos mismos cuadernos”.

<sup>695</sup> Esta colección de cuadernillos está incompleta. E-Sc Archivo de música, sig. 117-2-1. Inventario de 1721, fol. 3v.

<sup>696</sup> En una serie de cuadernillos con motetes de Cuaresma y Adviento, compuestos por Alonso Xuárez, se incluye, como motete de Adviento y “para difuntos”: *Sicut cervus desiderat*, 2ª pars *Sitivit anima mea* (copiado de otra mano). E-Sc Archivo de música, sig. 97-1-1.

<sup>697</sup> Isusi Fagoaga, *La obra de Pedro Rabassa*, vol. 2, 147, 166, 168, 170.

inferior del índice de uno de los libretes de acompañamiento. Incluye el motete *Domine secundum actum deum*, una vez más, como es frecuente, sobre el texto de un responsorio del Oficio. No creo que esta misa se compusiese en Sevilla, ni que se interpretase en la catedral, ya que sorprende que las entonaciones del Introito, Gradual, Ofertorio, Agnus y Comunión, que en todas las versiones conservadas de la misa de Guerrero aparecen en canto llano, sean tratadas por Rabassa a cuatro voces<sup>698</sup>. En cualquier caso, queda claro que no desplazará a la de Guerrero que seguirá plenamente en vigor, como lo ponen de manifiesto las copias a las que voy a referirme seguidamente.

Es muy probable que el responso de Guerrero *Libera me Domine de morte aeterna*, publicado en su segundo libro de misas (1582), no sobrepasase la segunda mitad del siglo XVII. No se conservan, ni se citan, fuentes manuscritas para esta obra, mientras que sabemos, por el maestro de ceremonias Adrián de Elossu, que la versión de este responso que seguiría en el repertorio vivo de la catedral, durante muchos años, sería la que había compuesto Luis Bernardo Jalón. Estaba incluida en otro libro que ya he citado en varias ocasiones, conocido por el nombre del compositor, junto a otras obras suyas y del maestro Guerrero que, como Elossu confirma, era utilizado también por los ministriles.

En la catedral de Sevilla, tenemos noticias de diversas fuentes de la misa de difuntos de Guerrero. La más antigua, escrita en la década de 1550, en pergamino, se conservaba todavía en el *Libro de polifonía n° 5* registrado por el inventario de 1721. José Muñoz de Montserrat nos dice sobre ella: “es la que se canta en todas las honras”. Se trata de una prueba irrefutable de la prevalencia de esta misa en la liturgia de difuntos de la catedral de Sevilla. Esta copia temprana podría reforzar, igualmente, la existencia del impreso citado por Fortunato Santini, hoy desaparecido, *Psalmorum quatuor vocem liber primus. Accedit Missa Defunctorum* (Roma: Antonio Blado, 1559), ya que la misa pudo copiarse, en este manuscrito, poco tiempo antes.

---

<sup>698</sup> E-Sc Archivo de música, sig. 117-1-1. No he hecho un estudio comparativo, pero es posible que la misa sea una revisión de la que había compuesto con anterioridad y que se conserva en los archivos de la catedral de Valencia, fechada en 1713, y de la colegiata de Roncesvalles (Navarra). A la copia de Valencia se le ha añadido, en la portada: “Maestro de la Santa Iglesia de Sevilla”. En la fuente valenciana, el primer coro está formado por dos tiples, alto y tenor, mientras que en la de Sevilla lo constituye un tiple, dos tenores y un tenor bajete. Climent, José, *Fondos Musicales de la Región de Valencia. I. Catedral metropolitana de Valencia* (Valencia: Diputación Provincial, 1979), 398-399.

TABLA Nº 18: Ítems polifónicos del Oficio de difuntos en la catedral de Sevilla

<b>Pretridentinos</b>	<b>Segunda mitad s. XVII- XVIII</b>
Invitorios: <i>Regem cui Circumdederunt me</i> *	Invitorios: <i>Regem cui</i> + □ ♦ ■
Ps: <i>Venite exsultemos</i> *	Ps: <i>Venite exsultemos</i> + □ ♦ ■
<b>Primer Nocturno</b>	<b>Primer Nocturno</b>
1ª Antifona (¿improvisada?) *	Ps. 5 <i>Verba mea auribus</i> □
2ª Antifona (¿improvisada?) *	Ps. 6 <i>Domine, ne in furore</i> □ ♦ ■
Ps. 6 <i>Domine, ne in furore</i> *	Ps. 6 <i>Domine, ne in furore</i> □ ♦ ■
3ª Antifona (¿improvisada?) *	1ª Lecc. <i>Parce mihi</i> + ■
1ª Lecc. <i>Parce mihi</i> *	2ª Lecc. R. <i>Qui Lazarum</i> *
<b>Multifuncional</b>	<b>Multifuncional</b>
<i>Ne recorderis</i>	<i>Ne recorderis</i> □ ♦ ■
<i>Liberame Domine de morte</i>	<i>Liberame Domine de morte</i> □ ●
<i>Requiescat in pace</i> (¿improvisada?) *	<i>Requiescat in pace</i> □ (¿improvisada?)

\* Exequias de Carlos V. Méjico (1559)

● Luis Bernardo Jalón

♦ Diego José de Salazar

□ *Compendio de las obligaciones*

+ Juan Sanz

■ Pedro Rabassa

Grayson Wagstaff propone que la misa de réquiem de Francisco Guerrero pudo ser compuesta o cantada en las exequias en honor de Carlos V, celebradas en la catedral de Sevilla, en diciembre de 1558, “con mucha solemnidad de cantores”, a las que nos hemos referido con anterioridad. A tenor de esta copia perdida, su propuesta resulta bastante factible, más el hecho de su interpretación que la de su composición para este evento<sup>699</sup>. La obra escrita en esta fuente debió sufrir sucesivas transformaciones para ir adecuándose a las diferentes conformaciones interpretativas que, de esta pieza, se sucedieron en la catedral de Sevilla, las cuales podemos seguir en la tabla nº 19.

Las copias en libretos de 1689 (1714) y 1711 son similares, no incluyen las partes en canto llano, pero ambas incorporan motetes para la elevación y la prosa *Dies irae*, todo lo cual posibilitaba su uso fuera del espacio físico de la catedral.

<sup>699</sup> Wagstaff, "Music for the Dead", 538.

TABLA Nº 19: La *Misa de réquiem* de Guerrero en las fuentes musicales sevillanas

Edición 1566	Edición 1582	Copia 1689*	Copia 1711*	E-Sc 13 (s. XIX)**	Bajo s. XIX*
Introito: <i>Requiem</i> v. <i>Te decet hymnus</i>	Igual Igual	Igual Igual	Igual Igual	Igual Igual <i>Requiem</i> (repetición)	Igual Igual Igual
Kyrie	Igual	Igual	Igual	Igual	Igual
Gradual: <i>Requiem</i> v. <i>In memoria...</i>	Igual Igual Igual	Igual No No	Igual No No	Igual v. <i>In memoria</i> (canto llano) Igual	Igual No Igual
Gradual: <i>Dicit dominus</i>	No	No	No	No	No
Tracto: <i>Sicut cervus</i>	<i>Absolve domine</i> No	No	No	<i>Absolve domine</i> (canto llano) v. <i>Et gratia tua</i> (canto llano) No	No No
No	No	Prosa: <i>Dies irae</i> (Salazar)	Prosa: <i>Dies irae</i> (Sanz)	No	No
Ofertorio: <i>Domine Jesu</i> <i>Christe</i>	Igual	Igual	Igual	Igual v. <i>Hostias et preces</i> (canto llano) <i>quam olim</i> (repetición)	Igual Igual
Sanctus	Igual	Igual	Igual	Igual	Igual
Benedictus	Diferente	No	No	No	No
No	Motete elevación <i>Hei mihi Domini</i>	Diversos Motetes	<i>Memento mei Deus</i> Alfonso X Suarez	<i>Sicut cervus</i> Guerrero (edición 1566)	<i>Sicut cervus</i> (edición 1566)
Agnus dei I	Igual	Igual	Igual	Igual	Igual
Agnus dei II	Igual	No	No	Agnus dei II (canto llano)	No
Agnus dei III	Igual	Igual	Igual	Igual	Igual
Comunicanda: <i>Lux</i> <i>aeterna... pro quorum</i> (4 v 5 voces)	<i>Lux aeterna</i> 4vv <i>Lux aeterna</i> 5vv	No Sin cantus II	No Sin cantus II	No Sin cantus II	No Sin cantus II

\* Copias sin las entonaciones en canto llano. Duplicadas las voces.

\*\* Copia con las entonaciones en canto llano y repeticiones.

Tiple & 2º Coro. ~~~~~ Missa à 4 voces.  
 Requiem eternam. Guerrero.

Do na e is

Do mine et lux perpe

tua lu ce at e

Te decet. &  
 is.

A4

Et ti bi redetur votum in jerusa

lem exaudi orati onem meam ad te

Ilustración nº 16. *Misa de réquiem*. Francisco Guerrero. Archivo de la catedral de Sevilla, capilla de música, sig. 117-2-1.

La fuente más tardía, en papel y formato de libro de coro [E-Sc 13], puede datarse de finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX, ya que aparece recogida en el inventario de 1818: “Libro de misa de réquiem con el canto llano separado arreglado por el maestro Arquimbau. nº 12”<sup>700</sup>. En un cuaderno, más o menos contemporáneo de la fuente anterior, con bajos de misas para el órgano, encontramos, anónimo, también el de esta misa de difuntos que podría usarse conjuntamente con E-Sc 13<sup>701</sup>. Ambas prueban la pervivencia de esta composición, en la institución hispalense, durante todo el siglo XIX.

En la trayectoria de esta obra, dentro del contexto litúrgico sevillano, creo que merece la pena destacar la supresión de la interpretación polifónica del Gradual, el *Benedictus* y el segundo *Agnus dei* y el desplazamiento funcional del tracto *Sicut cervus* de la versión de 1566, obsoleto tras la reforma tridentina, para convertirlo en motete destinado a la elevación<sup>702</sup>. El añadido de un acompañamiento y la duplicación de las voces, una vez más, supondrá una adaptación a las nuevas demandas estéticas que, como hemos visto en distintas ocasiones, fue un requerimiento obligado para aquellas obras que se consolidaron dentro del canon musical de la catedral y fueron destinadas a los eventos o festividades clasificados como de primera dignidad.

Otros motetes presentes en la Librería de Canto de Órgano pudieron tener cabida, al menos teóricamente, en la liturgia de difuntos de la catedral de Sevilla, pero todo apunta a que esta estaba bastante prefijada y a que las innovaciones en su estructura se introdujeron en momentos y eventos muy concretos<sup>703</sup>.

---

<sup>700</sup> Los “arreglos” que sufrió la propia polifonía original de Guerrero debieron efectuarse también por el maestro Arquimbau.

<sup>701</sup> E-Sc Archivo de música, sig. 110/3/1.

<sup>702</sup> El cambio funcional señalado para el tracto *Sicut cervus* de la misa de difuntos, compuesta por Guerrero, puede verse también en otras fuentes hispanas y, sobre todo, hispanoamericanas, donde esta misa fue ampliamente difundida y cuyos usos litúrgicos debían mucho a los dictados hispalenses. Wagstaff, “Music for the Dead”, 541-545.

<sup>703</sup> Entre otros, los motetes de Alonso Lobo *Versa est in luctum* y *Credo quod redemptor*, impresos en 1602, que todavía se conservaban en el inventario de 1721.

## MOTETES Y GÉNEROS AFINES

He dejado para el final de este recorrido por los diferentes géneros musicales el motete, ya que su ubicación, dentro de las distintas ceremonias llevadas a cabo en el ritual de la catedral, es muy diversa. Los encontraremos intercalados en la misa, en procesiones, tanto en el interior como en el exterior del templo, y en diversos actos devocionales. De esta multiplicidad de destinos derivará, igualmente, su versatilidad y variabilidad<sup>704</sup>.

En la ceremonia central de la misa, el motete se interpretaba en el Ofertorio o en la Elevación, momentos en los cuales el texto introducido, relacionado con el temporal o el santoral, no interfería el desarrollo de la misma y en los cuales podían participar los ministriles, si se requería de ellos. Estos motetes eran preceptivos también durante todos los domingos del año, ya fueran deprecativos o basados en textos evangélicos. En Adviento y Cuaresma, cuando se limitaba el uso de los instrumentos y del órgano, podían participar en su interpretación bajones y cornetas<sup>705</sup>.

En las procesiones, los motetes solían ejecutarse en las paradas o estaciones que se realizaban en el interior de la catedral, o en los lugares especialmente señalados para ellos, cuando la procesión tiene lugar en el exterior del recinto catedralicio.

Son excepcionales los casos en los que las descripciones ceremoniales explicitan el motete concreto que debía interpretarse<sup>706</sup>.

---

<sup>704</sup> Este aspecto es tratado por Todd Michael Borgerding, con todo detalle, en el capítulo segundo de su tesis. Borgerding, "The Motet", 61-106.

<sup>705</sup> A.C.S., sección III, libro 36, fol. 46r; libro 40, fol. 23v, 41v.

<sup>706</sup> En el año 1636, durante el transcurso de la procesión de plegarias por la falta de lluvia, que tuvo lugar el 29 de abril, se interpretó, antes de salir, el *Sancta Maria, succurre miseris* y, antes de entrar, el *Tota pulchra*, ambos conectados con la fuerte devoción mariana de la ciudad. Ese mismo año, en la misa "del tiempo belli", con motivo de los "sucesos de la Guerra en Flandes y Francia", el motete elegido para la elevación fue *Per signum crucis*. Posiblemente, en los tres casos, las versiones cantadas fueron las de Guerrero. Más difícil resulta precisar la autoría del motete *Laetamini in domino*, cantado al Ofertorio el segundo día de Pascua de 1641 (festividad de Santa María Egipciaca), ya que son varios los compositores que escribieron una versión musical polifónica de este texto perteneciente al Ofertorio "in nativitate plurimorum martires". Se podría pensar en la versión de Palestrina, publicada en *Offertoria totius anni secundum sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem* (Roma: Francesco Coattino, 1593), pero no se ha podido documentar su presencia en el Archivo de la catedral de Sevilla. A.C.S., sección III, libro 36, fol. 186r; libro 56, fol. 4v. El domingo de Resurrección, después de Laudes, se iba con el Santísimo Sacramento a la capilla de la Antigua y allí se interpretaba la antifona

Algunos de ellos eran, como ciertos himnos, polifuncionales. Esta diversidad y adaptabilidad permitió que este género fuese muy proclive tanto a la innovación como a la tradición. Prácticamente, todos los compositores de la catedral lo cultivaron, *a capella* o con expresa participación de instrumentos, adecuándose a la estética de su tiempo. Simultáneamente, con el paso de los años, se iban sedimentando una serie de composiciones que, por motivos muy variados, continuaron en el repertorio vivo de la catedral.

Las colecciones de motetes, al igual que ocurrió con las de misas, subsistieron, en la mayor parte de los casos, durante el tiempo que sus fuentes materiales lo hacían.

Un aspecto importante, al que no he hecho alusión todavía y relacionado, igualmente, con el soporte y la perdurabilidad de las fuentes, es el tamaño del mismo. Desde la primera mitad del siglo XVI, era frecuente que determinadas obras se copiasen en libros de partes. La elección de este tipo de disposición no ha sido estudiada de forma sistemática, pero queda claro que estaba ligada a su funcionalidad. Habitualmente, se seleccionaba este formato (por otra parte variable en tamaño) para copiar obras destinadas a ser ejecutadas en las procesiones interiores y para las salidas al exterior de la capilla, ya que eran mucho más manejables, o cuando los coros empezaron a dividirse y emplazarse en distintos lugares del templo. Este formato, cuando se copia en pergamino, es igualmente duradero al paso del tiempo, pero, con frecuencia, es bastante susceptible de sufrir la pérdida de algunos de los volúmenes, consecuencia derivada también de su facilidad de transporte, lo cual afecta a la integridad de las composiciones que contienen y, por lo tanto, a su posibilidad de interpretación. Este hecho puede ejemplificarse con los libretes de las *Cantiones sacrae Beatae Mariae* que la catedral de Sevilla había mandado copiar, en pergamino, en 1587, y donde se habían incorporado motetes de distintos compositores. En 1721, se había perdido uno de los ocho cuadernos que formaban el conjunto. Muñoz de Montserrat señala que la copia de estas obras es admirable y que están “como nuevos”, pero, al faltarles el librete del tiple primero: “no sirven los otros siete tomos que hay al presente en el archivo”.

Otro factor destacable, en relación a la supervivencia histórica del repertorio, tiene que ver con la continuidad en su interpretación. Una

---

*Regina coeli laetare*. Probablemente se cantase alguna de las dos versiones compuestas por Guerrero, una a cuatro y la otra a ocho voces, la primera de las cuales ya se recogía en el *Libro de salves y motetes* [E-Sc 1] destinado a esa capilla. *Regla de Coro*, p. 186.

vez que ésta, por un motivo u otro, se interrumpe, difícilmente volverá a recuperarse; por lo tanto, continuará viva aquella composición que se vuelva a copiar, principalmente como consecuencia del deterioro de la fuente primigenia que la contenía o para dedicarla a un contexto interpretativo distinto. Hasta bien entrado el siglo XIX, en las catedrales españolas, no asistiremos a la copia de una obra por motivos historicistas o de conservación de un repertorio fosilizado. El esfuerzo material dedicado a la reproducción de un nuevo volumen, con una recopilación de obras “clásicas”, deriva siempre de un condicionante puramente funcional. Este hecho es claramente constatable a partir del inventario de 1721, si tomamos, como modelo, todas las colecciones en libros de partes que estaban en ese momento incompletas. Una porción de las obras que contenían se volvió a copiar en nuevos cuadernillos, o incluso en papeles sueltos, lo que contribuyó a prolongar su interpretación; aquellas que no se rescataron a tiempo se perdieron, no porque hubiese cesado su vigencia, sino porque no se disponía de fuentes de copia fácilmente accesibles<sup>707</sup>. Esta coyuntura es igualmente aplicable a composiciones pertenecientes a otros géneros, copiadas en distintos tipos de soporte y formato, cuya pervivencia dependerá, directamente, del mantenimiento de su integridad, uno de los factores claves en el proceso de canonización del repertorio, como puede verse en la tabla resumen nº 4, realizada a partir de los diferentes inventarios.

Sin alejarnos del inventario de 1721, podemos analizar cuáles fueron las obras que se volvieron a copiar en nuevos soportes, eludiendo así su falta de continuidad en la ejecución y, por lo tanto, la pérdida definitiva de las mismas en el repertorio activo catedralicio. No me detendré en aquellos motetes que seguían en vigor, precisamente, por conservarse en esas fechas en los grandes libros de polifonía, los cuales pueden localizarse, sin dificultad, en la transcripción correspondiente del citado inventario (apéndice documental nº 1). El centro de interés, expresamente, serán las colecciones de motetes copiadas en libros de

---

<sup>707</sup> En la tradicional Capella Pontificia, donde la producción motética de Palestrina ocupaba un lugar destacado en el Ofertorio de las ceremonias litúrgicas de todo el año, todavía en la primera mitad del siglo XVIII, tres motetes de compositores hispanos del Renacimiento lograron sobrevivir al paso del tiempo por motivos similares y pasaron a formar parte del canon de esta institución: *Emmendemus in melius* de Gabriel Gálvez (segunda dominica de Cuaresma), *Lamentabatur Jacob* de Cristóbal de Morales (tercera dominica de Cuaresma) y *Quem vidistis pastores* de Tomás Luis de Victoria (misa de la Nochebuena). Adami, Andrea, *Osservazioni per ben regolare il coro de I cantori della cappella pontificia* (Roma: Antonio de' Rossi, 1711), ed. Giancarlo Rostirolla (Roma: Libreria Musicale Italiana, 1988), 26-27, 107.

partes, o en partichelas, para dilucidar la perdurabilidad, derivada de una selección intencionada, de ciertas composiciones pertenecientes a este género.

En 1721, la colección motética más importante, en libros de partes, era aquella que se iniciaba con el *Te deum* de Guerrero y que, como ya he señalado y descrito, contenía trece motetes, más la *Salve regina*, a cuatro voces, de este mismo compositor: “para las procesiones de Nuestra Señora que salen fuera de la Iglesia”<sup>708</sup>. En efecto, este juego, que incluye motetes del temporal, del santoral y marianos, estaba destinado a ser usado en diferentes procesiones: “Santísima Cruz, la Corona de Espinas, Nuestra Señora de Agosto, San Clemente y otros Santos”. Tres de los motetes de esta colección se escribieron, anónimos, en una segunda serie de libretes, copia del siglo XVIII, de los que sólo se han conservado las partes del tiple, tenor y bajo<sup>709</sup>. Estos motetes tuvieron una larga vida, ya que, como apunté al hablar del *Te deum*, el conjunto de cuadernillos se conservaba, en perfectas condiciones, en el inventario de 1818 (*supra*, pág. 256).

Cuatro de los motetes de Guerrero que más fama alcanzaron se incorporaron en el libro de ministriles del que nos da cuenta el inventario de 1721 (ítem nº 34), para ser interpretados tanto en las procesiones como en el contexto celebrativo de la misa: *Ave virgo sanctissima*, *Gloriose confesor Domini*, *Sancta Maria succurre miseris* y *Tota pulchra*.

A las composiciones citadas de Guerrero, cabe añadir otra más, la cual, igualmente, prolongó su interpretación en la catedral durante un largo periodo de tiempo. Se trata del motete de San Sebastián *Beatus es, et bene tibi erit*. El texto de este motete, recogido en el *Breviario hispalense*, tuvo una especial relevancia en la catedral de Sevilla. Guerrero compuso dos versiones musicales distintas, publicadas en sus libros de 1555 (a cinco voces) y 1570 (a cuatro voces), siendo ambas recopiladas en el último de sus impresos, en 1597. En el inventario de 1588 (ítem nº 26), uno de los volúmenes de polifonía nos da cuenta de la importancia y del uso procesional de esta obra: “Otro libro de motetes de San Sebastián para las procesiones de los domingos, encuadernado

---

<sup>708</sup> Las colecciones de motetes impresos de Guerrero, en esa fecha, habían quedado reducidas a seis libretes, de los que Muñoz de Montserrat precisa: “están muy maltratados y deshermanados y no pueden servir en la Iglesia”. De estos seis, actualmente, sólo se conserva un fragmento del cuaderno del *Cantus* de los *Motecta* de 1597. E-Sc Archivo de música, sig. 51-1-5.

<sup>709</sup> Los motetes son: *Iste sanctus*, *Dedisti Domine* (1570) y *Ave virgo*. E-Sc Archivo de música, sig. 110-1-23.

*Motete a A*

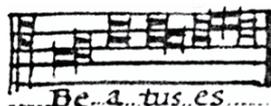
*us te Sanctus prolege*  
*De... i sui prolege Dei sui*  
*prolege De... i su... i*  
*prolege Dei sui... i prolege De...*  
*... i sui prolege De... i*  
*sui car tu vit rigne ad mattem*

*et a verbi impi orumentū mūt*  
*non tū... mūt et a verbis impio*  
*num non mūt non tū multum non mūt sum da*  
*tus enim e... rat suprasumam pectam*  
*suprasumam pectam suprasumam pectam... tam suprasumam pectam*  
*sumam pectam...*

Ilustración nº 17. Motete *Iste sanctus*. Francisco Guerrero. Archivo de la catedral de Sevilla, capilla de música, sig. 110-1-23.

en papelón y becerro negro con pintillas de oro”. En la primera mitad del siglo XVIII, continuaba inalterada la ubicación litúrgica de este motete. La versión a cuatro voces del motete de San Sebastián, compuesta por Francisco Guerrero, se había vuelto a copiar en el libro llamado “de Jalón” (ítem nº 25), ilustrándonos el organista Muñoz de Montserrat sobre su interpretación<sup>710</sup>:

“Este motete de San Sebastián se canta enfrente de la capilla de Escalas en todas las procesiones dominicales del año. Un músico sólo entona para comenzar dicho motete este canto llano



Y un bajón da el tono punto alto. Para la voz de contralto, ha de dar el bajón el tono una 5ª más alta que lo suele dar al tenor y al tiple”.

Finalmente, haré alusión a dos composiciones que me parecen especialmente significativas, ya que no figuraban en los catálogos establecidos de sus compositores y por lo tanto son inéditas. La primera de ellas, a cuyo marco interpretativo ya hice referencia en el capítulo segundo, es la antifona *Lumen ad revelationem gentium*, copiada con el *Nunc dimittis*, de Francisco Guerrero. Esta obra se asentó con firmeza en el repertorio de la catedral de Sevilla y seguiría interpretándose, sin solución de continuidad, hasta el siglo XIX, como lo prueba la inscripción, con letra del siglo XVIII, en el fol. xxiv<sup>v</sup> del *Libro de polifonía nº 2* [E-Sc 2]: “esto se canta por la Vigilia, por la Purificación”. La festividad de la Purificación de Nuestra Señora (2 de febrero), o de la Candelaria, se celebraba en la catedral de Sevilla como fiesta de primera dignidad y estaba revestida de especial solemnidad, ya que a la procesión solía asistir lo más granado de la sociedad hispalense. En la bendición de las candelas, previa a la procesión, era cuando se interpretaba esta antifona por la capilla de música, en el coro, alternando con el cántico del *Nunc dimittis*, cuya entonación se ejecutaba en canto llano, mientras

<sup>710</sup> Muñoz de Montserrat nos da cuenta también de la pervivencia y dedicación de otros dos motetes, a cuatro voces, de Luis Bernardo Jalón, conservados en el mismo volumen. El primero, *Virgo perpetua templum Domini*: “se canta desde la dominica Septuagésima, hasta la dominica *in Passione* inclusive, para recibir las procesiones dominicales en la puerta del coro. Sácanse las dominicas Quincuagésima y Cuarta de Cuaresma que tienen órgano en la procesión y misa, aquella por la solemnidad de las 40 horas y ésta porque es dominica *Laetare*, que tiene órgano”. El segundo, *Declaratur hodie innovatur*: “se canta en la puerta del coro la dominica Septuagésima, cuando cae antes de la Purificación”.

que el resto de la obra se cantaba polifónicamente, tal y como puede verse en E-Sc 2 (fol. xxvi<sup>v</sup>- xxviii<sup>f</sup>)<sup>711</sup>.

La segunda composición, también desconocida, era de Alonso Lobo. Actualmente, puede darse por perdida, total o, al menos, parcialmente (*supra*, pag. 137). Se trataba de los ocho versos de la secuencia del Corpus Christi *Lauda Sion salvatorem*, para voz solista, cuatro y ocho voces. Esta obra se encontraba escrita en tres cuadernillos diferentes: uno para la voz solista, otro destinado al resto de las voces, que se había añadido al final del *Libro de polifonía n.º 15* del inventario de 1721, y, finalmente, un tercer librete para el acompañamiento del órgano. Estuvo en vigor hasta que Alonso Xuárez compuso otra versión de la misma obra, a ocho voces, en el último cuarto del siglo XVII, la cual tendría, igualmente, una larga vida<sup>712</sup>.

El repertorio en lengua romance fue proliferando y diversificándose con el paso del tiempo, pero mantuvo, en general, su carácter efímero<sup>713</sup>. Las obras de los maestros del Renacimiento que lograron instalarse en el repertorio vivo de la catedral lo hicieron, mayoritariamente, a través de las versiones instrumentales, copiadas en los libros para uso de los ministriles y, casi siempre, tras modificar el escenario interpretativo para el que habían sido creadas originalmente. Estas composiciones serán tratadas, de forma conjunta, en el epígrafe siguiente.

A tenor de lo expuesto, podemos concluir que el impacto de la producción musical de Francisco Guerrero, analizado en el capítulo segundo, perduró, de forma incuestionable, en el repertorio interpretado por la capilla de música de la catedral de Sevilla. La pervivencia del mismo estuvo condicionada por una serie de factores que influyeron, de forma similar, en la obra de otros compositores de su tiempo, los cuales, en mayor o menor medida, lograron hacerse un lugar en el canon musical de esta institución, para continuar resonando entre los muros de su grandioso templo.

---

<sup>711</sup> Una precisa descripción de la ceremonia de esta festividad, correspondiente al año 1650, puede leerse en: A.C.S., sección III, libro 53, (sin foliar).

<sup>712</sup> El inventario de 1721 (fol. 10v, 16v) cita dos copias de esta obra, la segunda se había escrito en el "libro de Jalón" (ítem n.º 25).

<sup>713</sup> En la segunda mitad del siglo XVII, encontramos villancicos destinados a las siguientes festividades: Navidad, Reyes, Pentecostés, Corpus Christi, Ascensión, Concepción y diferentes santos. Véase la producción profana de Salazar en el inventario de 1721, fol. 4r.

## LOS SEDIMENTOS DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL INTERNACIONAL

La formación y consolidación de un repertorio internacional canónico, a partir del conjunto de obras que la catedral había ido acumulando con el paso de los años, se vio afectada, en esencia, por los mismos condicionantes que han sido estudiados en el epígrafe anterior. Por esta razón, contemplaré, únicamente, aquellos ejemplos que puedan aportar nuevas facetas al caleidoscopio del repertorio vivo interpretado en la catedral de Sevilla hasta el siglo XIX.

La llegada de los fondos colombinos proporcionó a la institución hispalense el acceso a una fuente, difícilmente igualable, de impresos musicales que contenían un extenso repertorio de autores extranjeros. Como puse de manifiesto en el capítulo anterior, sólo una selección de obras escogidas logrará hacerse presente, de forma efectiva, en la solemnización de las ceremonias de esta institución. En su conjunto, constituyó un material de inapreciable interés didáctico, el cual no creo que escapara a la curiosidad de los integrantes de una de las capillas musicales eclesiásticas españolas de mayor relevancia, al frente de un joven Guerrero, aleccionado e introducido por Morales en el conocimiento de los compositores franco-neerlandeses más notables.

La figura más destacada, en la producción musical importada de origen foráneo, fue la de Josquin, la cual, gracias a la difusión proporcionada por los impresos musicales y a la consideración de los teóricos, se convirtió en fuente de inspiración y modelo. En torno a 1550, su figura encabezó el resurgir de la música de algunos de los compositores de su generación en diversos centros eclesiásticos españoles, al igual que había ocurrido en otros países, en especial en Alemania<sup>714</sup>. Trataremos de profundizar en dos aspectos básicos que permitirán, en cierta manera, cuantificar la persistencia de su huella: el primero será hasta qué punto sus obras continuaron interpretándose en la catedral de Sevilla; el segundo, hasta cuándo.

Tras su muerte, la música de Josquin seguirá vigente en los ámbitos protestante y católico, en este último, especialmente, a través de los motetes marianos y las misas<sup>715</sup>. Ambos géneros estarán bien representados en los fondos musicales de la catedral sevillana. Será el propio Francisco Guerrero el que, en 1586, proponga al cabildo la copia

---

<sup>714</sup> Schlager, "The *Liber selectarum cantionum*": 564-565.

<sup>715</sup> Owens, "How Josquin Became Josquin", 278.

de un volumen con misas de Josquin, lo que prolongará y consolidará a este compositor como un “clásico” en el repertorio hispalense<sup>716</sup>.

En 1587, la catedral de Zaragoza proponía a los candidatos al magisterio de capilla diversos ejercicios en los cuales el material de partida eran las misas de Josquin<sup>717</sup>. En la catedral de Sevilla, encontramos una casuística similar, lo que viene a confirmar el reconocimiento a su obra como paradigma de complejidad y perfección. La *Memoria de lo que se a de pedir en el examen de maestro de capilla*, posiblemente redactada a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII, recoge el siguiente apartado:

“Ítem, [el opositor] regirá el facistol en dos [o/y] tres partes que se le volvieren de a cuatro y de a cinco y una parte de proporción y en las dichas partes han de errar algunos cantores para ver como los entra. Ítem, errando dos, los demás dejen sus voces para ver como los levanta a todos. [Al margen: “regir sea, la una parte en una misa de Jusquin de tiempo mayor”]<sup>718</sup>.

La consideración de Josquin como modelo, en el ámbito geográfico sevillano, se perpetúa, en el siglo XVII, recogida por Francisco Correa de Araujo en la *Facultad orgánica* (Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626)<sup>719</sup>. En el prólogo, se refiere a él como “autor

<sup>716</sup> A.C. 20/3/1586. Sección I, libro 36, fol. 23v.

<sup>717</sup> Stevenson, "Josquin in the music of Spain and Portugal", 26-27. A los datos tradicionalmente citados sobre la pervivencia de la música de Josquin en España, se pueden añadir otros que refuerzan la magnitud del fenómeno. Al igual que en Zaragoza y Sevilla, los libros con obras de Josquin que poseía la catedral de Calahorra (La Rioja), se utilizaron también para uno de los ejercicios de oposición al magisterio de capilla en esta institución. A.C. 13/11/1585. Archivo de la catedral de Calahorra, vol. 117, fol. 186v. El cabildo de la catedral de Palencia, en 1597, debatirá sobre la conveniencia de comprar el “libro de las veinte misas” de Josquin [1532<sup>1</sup>-1532<sup>7</sup>] que todavía, a finales de siglo, debía estar en circulación. López Calo, *La música en la catedral de Plasencia*, 19. La catedral de Zamora contaba entre los volúmenes de su Librería de Música, en uso en 1627, con: “un libro de Josquin, de misas”. Archivo de la catedral de Zamora, Libro de visitas n° 1, fol. 118v.

<sup>718</sup> A.C.S., sección IX, leg. 125, pieza 15.

<sup>719</sup> En la primera mitad del siglo XVIII, Francisco Valls apela a la autoridad de los siguientes músicos, en relación al tratamiento de la cuarta como consonancia perfecta, lo que ratifica la categorización de canon que este repertorio había adquirido: “A más de estos [teóricos] registrense las obras impresas y manuscritas de Morales, Josquin, Prenestrina, Victoria, Alfonso Lobo, Felipe Rogier, Guerrero y otros”. Gregorio Santiso Bermúdez, maestro de los seises de la catedral de Sevilla y contemporáneo de Valls, recurrirá para la justificación de sus propuestas al prestigio y crédito de los siguientes compositores, como modelos dignos de imitación, a los que denomina “autores clásicos”:

gravísimo y antiguo”. Citará, en varias ocasiones, un “tercio” *Pleni sunt celi* de una de sus misas, la cual no ha podido identificarse a partir del fragmento que proporciona en cifra de órgano. Formaba parte de una recopilación de obras, a tres voces, que obraba en su poder<sup>720</sup>. Independientemente de la paternidad de esta obra, que mientras no sea localizada puede considerarse como una obra perdida de Josquin, es a su autoridad y criterio a los que Correa recurre para apoyarse en la cuestión objeto de análisis.

A principios del siglo XVII, la catedral de Sevilla contaba, en su Librería de Música, con el siguiente repertorio vivo atribuido a Josquin: al menos once misas, copiadas en tres manuscritos de pergamino; un considerable número de motetes, incluidos en el impreso *Liber selectarum cantionum* [RISM 1520<sup>4</sup>] y en varios manuscritos; a este conjunto de obras, habría que sumar los magníficos escritos en uno de sus libros de polifonía, igualmente en pergamino (*supra*, pág 177). En el inventario de 1640, todas estas composiciones habían desaparecido, salvo los motetes marianos que, posiblemente, siguieran interpretándose ininterrumpidamente hasta el siglo XIX, como pone de manifiesto la información proporcionada por el inventario de 1721. En esta relación, al referirse al *Libro de polifonía n° 1* [E-Sc 1], en el cual se encontraban los citados motetes, Muñoz de Montserrat especifica que el volumen se encontraba en perfecto estado y que siempre había estado depositado en la capilla de la Virgen de la Antigua: “porque por él se canta [el rito de la Salve] todos los sábados y miércoles”.

---

Guerrero, Victoria, Alonso Lobo, Aguilera de Heredia, Palestrina y Duarte Lobo. Resulta muy interesante constatar que se trata de listados canónicos estables en la tradición, pero abiertos a la incorporación de nuevos compositores y obras que, en el caso de Santiso, agrega las figuras de Carlos Patiño y Diego José de Salazar, compositores ambos vinculados a la catedral de Sevilla, los cuales enlazaban directamente con su pasado musical más reciente. Valls, Francisco, *Mapa Armónico Práctico*, fol. 60 rv (Edición facsimile, Barcelona: CSIC, 2002); López Calo, *La Controversia de Valls*, 293, 295.

<sup>720</sup> Correa alude, además, a dos obras de Nicolás Gombert, al que califica de “excelente músico” y “testigo tan calificado”. A la primera de ellas, la chanson *Aimé qui voudra*, hace referencia a través de la glosa compuesta por Hernando de Cabezón, publicada en las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón* (Madrid: Francisco Sánchez, 1578); a la segunda, el motete *O gloriosa Dei genitrix*, pudo tener acceso a partir de alguna de las fuentes impresas en las que fue publicado. Correa de Araujo, Francisco, *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad orgánica* (Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626), 9-13 (Edición facsimile, Genève: Minkoff, 1981). Para las fuentes del motete *O gloriosa Dei genitrix*, véase: Schmidt-Görg, Joseph, *Nicolas Gombert Kapellmeister Kaiser Karls V : Leben und Werk* (Tutzing: H. Schneider, 1971), 348-349, 365.

En la línea de la adaptación del repertorio renacentista a la estética barroca, tratada y ejemplificada ampliamente en el anterior epígrafe, está también el *Pange lingua* de Urreda. Este himno seguía interpretándose regularmente en la catedral de Sevilla a principios del siglo XVII y las fuentes conservadas permiten afirmar que se continuaría cantando, al menos, hasta bien avanzada la siguiente centuria. A la estima generalizada existente hacia esta composición, en el ámbito eclesiástico hispano, se une, en este caso concreto, el impulso del patrocinio particular de un capitular sevillano. En 1613, el arcediano de Carmona, Mateo Vázquez de Leca, efectuará la dotación de la octava del Corpus, en la cual se especifica la interpretación de esta obra, en un nuevo contexto ceremonial que queda perfectamente definido en una de las cláusulas de su escritura:

“Ítem, mandará el señor diputado [del cabildo] antes de la fiesta llamar al maestro de capilla desta Santa Iglesia y le dará orden para que lo que se cantare en los seis días de la octava del Sanctísimo Sacramento se varíe, de modo que no se cante un día tras otro una misma cosa y que en ello se tenga el orden que se sigue:

A de entrar cada tarde, al principio, la capilla de cantores con el primer verso de *Pange lingua* y hanse de cantar dos chanzonetas, bailando los muchachos con sus vestidos de danza y **un motete bueno que canten las capillas juntas de ministriles y cantores**, y entre el motete y las chanzonetas una vez se tocará la corneta al organillo y otra vez, al mismo, cantará algún cantor de buena voz y tal vez los ministriles solos tocarán algún motete para que en esta variedad el pueblo pueda ser movido a mayor devoción. Y últimamente se ha de rematar la fiesta cada tarde con el **Tantum ergo muy solemne que dicen de Ureda** e irán dos cantores a los órganos del choro y llevando el maestro de capilla el compás en la puerta del pavimento **cantarán las dos capillas de cantores y ministriles sonando los tres órganos** y haciendo señal en la torre para las campanas y a un mismo tiempo se encierre a nuestro Señor al *Benedicamus Domino*. El repique de la torre a de ser con todas las campanas y muy solemne pero no a de durar más del *Tantum ergo* y la oración que vendrá a ser tiempo de un medio cuarto de ora.”<sup>721</sup>

---

<sup>721</sup> Diego Fernández de Córdoba, deán de la catedral de Sevilla, aumentó, ese mismo año, el montante de la dotación en 200 ducados (68.000 maravedís). Este texto fue publicado, sin especificar su localización, por Simón de la Rosa y López, *Los seises*, 250. Lo he revisado, corregido pequeños detalles y ampliado en su parte final. El documento original, desglosa, además, el reparto del salario entre los asistentes y señala: “Estos días se tocará la campana de Vísperas de 2 a 3, para que no se haga de noche, porque concurre mucha gente... y para que se acabe la fiesta un cuarto de hora antes de la oración, poco más o menos”. A.C.S., sección IX, pieza 7 y 8.



Existe una peculiar fuente sevillana dieciochesca de esta obra, en el Archivo de la catedral, a la que se ha aplicado el texto de la estrofa *Tantum ergo*<sup>722</sup>. De otra letra, en la parte superior, lleva la anotación: “Urreda.1560” (Ilustración nº 18). Creo saber el porqué de esta fecha. La razón hay que buscarla en la fuente de la cual, probablemente, se copió: la colección de libretes escrita por el clérigo Antonio Pinedo, en 1560, y que contenía cuarenta y cuatro motetes e himnos de diferentes compositores, entre los que se encontraba Urreda<sup>723</sup>. La copia en partichela, a la cual se le ha adicionado un acompañamiento cifrado, nos proporciona indicaciones precisas para conocer cómo había evolucionado su interpretación en ese momento: “1º [repetición] coro, 2º órgano, 3º orquesta, 4º tenor, 5º orquesta, 6º coro”.

En el siglo XVII, diferentes dotaciones votivas siguieron el modelo de las establecidas por Vázquez de Leca. Entre estas, destaca la efectuada por Gonzalo Núñez de Sepúlveda, caballero del hábito de Santiago y veinticuatro de la ciudad, en 1654, de la fiesta y octava de la Concepción que debía ejecutarse con la misma solemnidad que la del Corpus. Años más tarde, en 1679, el sevillano Francisco Contreras y Chaves, caballero de la orden de Calatrava y caballero real, dotaba, anualmente, “en los tres días de las Carnestolendas”, la fiesta del Santísimo Sacramento: “con la misma pompa y grandeza que los muy ilustres señores capitulares celebraban la fiesta de Nuestra Señora de la Concepción”. A lo largo de este siglo, otras dotaciones contribuyeron a enriquecer ornamentalmente el patrimonio capitular destinado a la puesta en escena de estas festividades que ganaban así en esplendor visual<sup>724</sup>. El patrocinio privado jugó, como acabamos de ver, un papel fundamental en el desarrollo del ceremonial y en la actividad musical que acompañaba a estas festividades, influyendo, de forma determinante, en la producción musical, principalmente de naturaleza efímera, generada por los maestros de capilla de esta institución y destinada a la solemnización de las mismas.

Progresivamente, los volúmenes que contenían el repertorio de Josquin, así como el de otros compositores españoles y extranjeros de la misma generación, o bien se consumieron o fueron ingresando en los fondos de la capilla de Nuestra Señora de la Granada, destinados, fundamentalmente, al estudio de los seises y de otros músicos al servicio

---

<sup>722</sup> E-Sc Archivo de música, sig. 114-15-1.

<sup>723</sup> Inventario de 1721, fol. 7v.

<sup>724</sup> Rosa y López, *Los seises*, 256-260.

de la catedral<sup>725</sup>. El inventario de 1721, nos da cuenta de cuáles eran los volúmenes que ya se habían colocado en esa dependencia, alguno de ellos, matiza, por cuestiones de falta de espacio, no por haberse quedado anticuados. Entre los ejemplares destinados al estudio, estaban: el *Libro de polifonía n° 20*, de misas, con obras de Josquin, Brumel, Peñalosa y Fernández, y el *Libro de polifonía n° 22* que contenía el ciclo himnódico previo al compuesto por Francisco Guerrero. El mismo acomodo se había dispuesto para aquellas colecciones de libretos impresos y manuscritos que, aunque no habían perdido su vigencia, no podían usarse al haber quedado inutilizadas por la pérdida de alguno de sus volúmenes. En la observación realizada por Muñoz de Montserrat, al inventariar el *Libro de polifonía n° 32*, que contenía la antigua colección de magnífics, se deja entrever un cierto carácter historicista: “se debe guardar en el archivo porque tiene figuras en música muy particulares y exquisitas”. Esta consideración es defendida también por Gregorio Santiso Bermúdez, maestro de los seises de la catedral de Sevilla y coetáneo del organista Muñoz de Montserrat. Santiso, en la carta que antecede al manuscrito del *Mapa Armónico Práctico* de Francisco Valls, se lamenta de que la mayor parte de los cantores e incluso ciertos maestros de capilla, debido a su falta de estudio o de la calidad de sus docentes, no supiesen interpretar la notación de los vetustos libros de polifonía. Su puesto como maestro de seises en esta institución, permite corroborar la hipótesis que acabo de exponer sobre el uso de estos volúmenes con fines docentes en el primer cuarto del siglo XVIII, así como la prevalencia de algunas “grandes obras de los maestros antiguos” en el repertorio vivo de la catedral<sup>726</sup>. Es fundamental destacar que los

---

<sup>725</sup> La capilla de la Granada, lugar donde el maestro de capilla ejercía la docencia y se desarrollaban los ensayos, estuvo ubicada en la Nave de los Caballeros hasta la construcción del nuevo edificio del Sagrario, en el s. XVII. A partir de ese momento, se trasladará a la antigua capilla de San Cristóbal, al lado de la puerta del Lagarto, en la Nave llamada de San Cristóbal o de la Granada. Juan de Loaysa, a finales del siglo XVII, la describe de la siguiente manera: “Tiene el cabildo, en la capilla de la Granada, una cátedra de canto de órgano, donde se enseña este canto a todos los que quieren aprenderlo, así de voces como de instrumentos”. *Tesoro de noticias*, fol. 138v. B.C.C., sig. 57-4-8. Con anterioridad, las referencias al lugar donde se enseñaba a los seises hacen alusión: al “ejercicio del Sagrario”.

<sup>726</sup> “Experimentamos que casi todos los cantores lo son por uso, pero tan ignorantes que ni los nombres de las solfas saben; y aun menos la verdadera medida de los tiempos. Cantarán éstos un aria o coplas al uso, pero en llegando a presentarles un libro de música de atril, enmudecen todos. Mayor daño es aun que estos vicios hayan llegado a los maestros de capilla de los cuales muchos ignoran los tiempos y figuras antiguas y otros pasando de las semibreves ligados, a que muchos no alcanzan, ya no hay paciencia para

conceptos de apreciación estética y utilización de determinadas obras con fines pedagógicos se funden en el proceso de creación o transformación de lo que será el canon musical vigente en las instituciones eclesíásticas españolas a lo largo del siglo XVIII.

En el extremo opuesto, encontramos volúmenes que desaparecen muy pronto de los inventarios catedralicios, todos ellos impresos, por motivos que, imagino, pudieron ser muy diversos: pérdidas o sustracciones, deterioro, en virtud del soporte, así como la escasa probabilidad de que hubiesen sido utilizados, lo que facilitaría su supresión de la Librería de Canto de Órgano.

En el caso de algunos volúmenes misceláneos, resulta difícil saber si todo, o sólo una parte del repertorio que contenían, seguía interpretándose en un determinado momento. Este hecho puede venir ejemplificado por el *Libro de polifonía n.º 5* del inventario de 1721, al que Muñoz de Montserrat caracteriza de la siguiente forma: “está muy bien escrito y bien tratado y de uso [para el coro]”. Contenía la misa *Domini est terra* de Claudin de Sermisy, junto a dos misas de Morales, dos misas de Guerrero y una de Fernández, finalizaba con dos credos y un *Et incarnatus* cuyas autorías han sido cortadas por el deterioro del documento. De la última composición, Muñoz de Montserrat dice: “es el que se canta en todas las dominicas que no hay órgano”, lo que no deja lugar a dudas sobre su vigencia. De igual modo, sobre la misa de réquiem de Guerrero, aclara: “es la que se canta en todas las honras”. Por el contrario, no parece factible que las misas de *Beata Virgine* de Guerrero y Fernández pudieran seguir interpretándose, ya que los tropos del Kyrie y del Gloria habían sido suprimidos por el Concilio de Trento. Nada parece oponerse a que la misa de Sermisy, al igual que las de Morales, se continuara cantando todavía en fechas tan tardías.

Las composiciones de los maestros de capilla flamencos, al servicio de la corona, gozaron también de una prolongada vigencia entre los fondos de la Librería de Música de la Catedral. Sólo el deterioro, debido al paso del tiempo, puso fin a la interpretación de su contenido. Una vez más, Muñoz de Montserrat, en el inventario de 1721, nos da cuenta de que los dos ejemplares del libro de *Misas* de Philippe Rogier (1598) se estaban restaurando, en ese preciso momento, para que

---

sufrir los disparates que ensartan. ¿Y qué diríamos, si les hiciesen pasar a las figuras alfadas y ligadas, a los puntos de perfección, aumentación y alteración que se hallan a cada paso en las grandes obras de los maestros antiguos? ¿Y de donde nace, sino de la poca aplicación en estudiar cuando eran discípulos o de enseñarles malamente sus maestros? Valls, *Mapa Armónico Práctico*, fol. 3v (sin foliar).

pudieran servir en el facistol (uno de ellos sólo necesitaba del arreglo de dos hojas, mientras que el otro debía estar bastante estropeado). No era este el caso del impreso de *Misas* de George de la Hèle (1578), cuyo deplorable estado me hace pensar que ya no fuese viable su recuperación, con la consiguiente pérdida definitiva para el repertorio de la capilla de música.

Salvando las distancias temporales, se puede establecer un cierto paralelismo entre el repertorio franco-neerlandés y las composiciones de los maestros portugueses que habían sido recibidas durante el primer cuarto del siglo XVII. Su presencia será duradera, debido a las restauraciones efectuadas de los volúmenes impresos que contenían sus obras, a medida que estos se iban deteriorando. En el caso del libro de *Misas* de Duarte Lobo (1621), al contar la catedral con dos ejemplares, uno de ellos, según el informe-inventario de Muñoz de Montserrat (1721), se usaba, “de ordinario”, en el coro, mientras que el otro servía en la capilla de la Virgen de la Antigua: “para los ministriles en los versos que alternan con la capilla en las salves de los miércoles y los sábados”<sup>727</sup>. El libro de *Misas* de Manuel Cardoso (1625), en ese momento, tenía muchas hojas rotas y desencuadernadas y debía encontrarse en un estado tan lamentable que impedía su utilización y reparación, motivo por el cual había pasado a formar parte de los volúmenes que se usaban sólo para la docencia y que se encontraban en la capilla de la Granada. Deteriorados se encontraban también los impresos de *Magnificats* de Duarte Lobo y los dos ejemplares de la colección de Manuel Cardoso, pero todavía, a tenor de lo señalado por Muñoz de Montserrat, eran recuperables, al menos el primero de ellos que: “componiéndolo podrá servir muy bien en el coro”. Uno de los *Gloria Patri* de Cardoso se había copiado en *Libro de polifonía n.º 26*, en pergamino, dedicado monográficamente a esta doxología, lo cual aseguró su permanencia en el repertorio hasta el siglo XIX. Con toda probabilidad, se trataba de la doxología del *Anima mea* de tercer tono, a cuatro voces, del impreso de 1613.

Los restos del repertorio renacentista, en lenguas romances, pervivieron, únicamente, en los libros de ministriles. La mayor parte de ellas, con la estricta salvedad de algunas chanzonetas creadas para la catedral, evidentemente, desde un principio, sólo se escucharon en el

---

<sup>727</sup> Fragmentos de dos misas de este impreso, *Dicebat Jesus y Valde honorandus est*, son citadas por el maestro de los seises de la catedral de Sevilla Gregorio Santisso Bermúdez en uno de sus escritos relacionados con la polémica Valls (1716). López Calo, *La Controversia de Valls*, 289-290.

templo en sus versiones instrumentales, lo cual les abrió el camino al interior de los recintos eclesiásticos. No teníamos constancia de que, en el primer cuarto del siglo XVIII, estas obras pudiesen todavía estar vigentes, pero el libro de la catedral de Sevilla y la anotación final de Muñoz de Montserrat no deja lugar a dudas:

“Este libro contiene cuarenta y cuatro versos, sonatas y canciones, como queda dicho y todo está bien tratado y de uso para los ministriles en la procesiones y recibir las en el coro y para tañer en las misas los días de primeras clases, segundas, aparatos y octavas después de la epístola y comunicanda”.

De esas cuarenta y cuatro composiciones, veintidós eran, en sus versiones originales, en italiano y castellano, tal y como hemos señalado en sus capítulos correspondientes. Las indicaciones que nos da el organista de la catedral coinciden, en efecto, con lo prescrito por el ceremonial de Adrián de Elossu (1687) y con lo recogido en el *Compendio de las obligaciones* (p. 4) sobre la participación de los ministriles tanto en las procesiones como en su recepción en el coro y en la celebración de la misa<sup>728</sup>. Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que este repertorio también terminó convirtiéndose en “clásico”, sin modificar la funcionalidad que tuvieron en su día dentro del ámbito eclesiástico. Es más que probable que algunas de estas piezas formaran parte de anteriores libros de ministriles de la catedral de Sevilla, copiados en la segunda mitad del siglo XVI. A partir de esas fuentes, se trasladarían a este volumen que resulta difícil de datar, pero que todo apunta a que fue escrito a fines del siglo XVI o principios del siglo XVII. Este hecho, nos permite extrapolar el mismo fenómeno a la obras contenidas en los volúmenes para uso de ministriles de Lerma, Granada o Puebla, vigentes, en el caso de algunas de sus composiciones, a través de varios soportes, durante más de dos siglos<sup>729</sup>.

---

<sup>728</sup> El ceremonial es más preciso y señala su presencia en las misas de las festividades de primera y segunda clase, donde tañerían: “después de la Epístola, el Gradual y el Ofertorio y la post Communion y sólo dejan de tocar a el Ofertorio el día que hubiere villancico a él y el día de Santiago Apóstol, porque este día lo toca a el órgano en él, a tañido que llaman de batalla. Y también lo podrán dejar de tocar por esta misma razón siempre que se celebra alguna fiesta de Batalla, como el día de San Fernando, la fiesta del Rosario, la de la Victoria de Viena...” A.C.S., sección III, libro 70, fol. 451v, 452v, 454r.

<sup>729</sup> Kirk, "Churching the Shawms", 213-250; Kirk, "Newly-Discovered Works", 53-54.

En ocasiones, se ha puesto en duda que algunas de las canciones profanas recogidas en estos libros de ministriles se interpretaran instrumentalmente en el contexto citado de la ceremonia de la misa, debido a su primigenio contenido textual. Mi postura es que sí sonaron en ella, como lo ponen de manifiesto las fuentes documentales. No cabe duda que, en determinadas épocas, al escucharlas, el texto pudo ser evocado por aquel que conociese la canción, hecho este que, pasados unos años, se iría diluyendo hasta desaparecer completamente. Algo similar ocurriría con las misas parodia, cuyos modelos también podrían ser reconocidos por aquellos avezados diletantes presentes en estas ceremonias. Sólo citaré un caso, a modo de ejemplo, que desde luego haría esbozar una sonrisa, un gesto de espanto, o una mueca de estupor, según su tolerancia moral, a aquel a cuya mente viniera el contenido de la canción de Clemens non Papa *Entre vous filles*, al escuchar la misa de Orlande de Lassus basada en ella, la cual sonaba en la corte del duque Guillermo V de Baviera, “El Piadoso”, de fuertes convicciones religiosas y ferviente partidario de la Contrarreforma, cuyo texto recomiendo al lector busque para comprobar la veracidad de mis afirmaciones<sup>730</sup>.

Ya en el siglo XVIII, gracias a la figura de Casiano López Navarro, alumno de Sebastián Durón y cantor de la Capilla Real de Madrid, la catedral de Sevilla recibirá, en 1731, al igual que numerosas instituciones eclesiásticas españolas y americanas, el cuidado volumen manuscrito en el que este personaje había copiado un *Asperges me*, un *Vidi aquam* y cinco misas que él atribuye a Palestrina<sup>731</sup>. La amplia difusión de estas misas supuso un “renacimiento” de la figura del compositor que hay que conectar directamente con el proceso de formación de un canon musical eclesiástico dieciochesco a nivel nacional, donde el rescate de estas composiciones ocupa un lugar destacado<sup>732</sup>. Las obras contenidas en este libro se fundieron con el resto de las misas que, de manera natural y progresiva, se habían ido decantando para su uso en el facistol del coro. Estas misas tuvieron una

---

<sup>730</sup> Moore, Tom, "Roland de Lasso", *Goldberg*, 22 (2003): 34.

<sup>731</sup> La catedral de Sevilla pagó por este ejemplar 300 reales (10.200 maravedís). Isusi Fagoaga, *La obra de Pedro Rabassa*, 301. Sobre el contenido de este volumen, su difusión y sus apócrifos, véase: López Calo, "Palestrina e la controriforma musicale in Spagna", 246-247; Guy Bourlignieux, "López Navarro, Casiano", *D.M.E.H.*, vol. 6 (2000), 1031; Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika ca. 1490-1630*, 104-105.

<sup>732</sup> En esta corriente puede insertarse la recepción del *Miserere* de Gregorio Allegri en la catedral de Sevilla, posiblemente a finales de la centuria, el cual es recogido en el inventario de 1818.

larga vida en la catedral de Sevilla<sup>733</sup>. El ejemplar original debió partirse, reencuadernarse y restaurarse, en 1813, por Antonio Quesada, según consta de los volúmenes que hoy se conservan en el Archivo de música de la catedral [E-Sc 11 y E-Sc 12]<sup>734</sup>. El inventario de 1818 registra, de forma independiente, los cinco libros en los que se había dividido el volumen primigenio, los cuales debieron utilizarse a lo largo de gran parte del siglo XIX. Se conservan otras copias de estas misas, en partichelas, adaptaciones del siglo XIX que nos confirman su uso y destino litúrgico. En concreto, la obra que aparece rotulada como “Misa del Jueves Santo”, a la que se han triplicado los coros y añadido partes instrumentales y un acompañamiento, no es más que la *Missa Iste confessor* que ocupaba el segundo lugar en el manuscrito original<sup>735</sup>. Además, se conservan anónimos, en un librete de acompañamientos llamado *Misas de facistol para dobles y segundas clases*, los correspondientes a la *Missa Sexti toni* y la *Missa Emmendemus* del impreso de Casiano<sup>736</sup>.

El ceremonial favoreció también el que los compositores hispanos continuaran componiendo en el estilo de la polifonía sacra del Renacimiento. Algunas de sus obras se fusionaron con aquellas que el paso del tiempo había ido canonizando, manteniéndose vigentes hasta el rescate historicista decimonónico. No es, con frecuencia, el refrendo de la autoría la que potencia la pervivencia de muchas obras, conservadas como anónimas, aunque esta quedara en el subconsciente colectivo de la institución, sino la autoridad que le había sido concedida por el peso de la tradición, forjada a través de la evolución de su interpretación en el decurso de los años.

---

<sup>733</sup> Este volumen se anota, por el propio Muñoz de Montserrat, a modo de apéndice, ya que se había adquirido unos años después de la finalización de su inventario (fol. 21v-22r).

<sup>734</sup> En el último folio, al trasluz, ya que se ha pegado una hoja de refuerzo, puede leerse: “seises del año 1757”, “seises del año 1758”.

<sup>735</sup> Archivo de música, sig. 58-1-1.

<sup>736</sup> Archivo de música, sig. 110-1-1 y 110-1-8.

## A MODO DE EPÍLOGO: LA MIRADA AL PASADO

Los primeros atisbos románticos de recuperación del patrimonio histórico musical autóctono que, en Sevilla, pueden venir representados por la figura de Hilarión Eslava, se solaparán con las ideas del nuevo movimiento cecilianista, procedentes de Alemania, y su revalorización de la polifonía renacentista. Unos años después, ambos tendrán continuidad en el impacto que sobre la música sacra produjo el texto “*Tra le Sollecitudine*”, promulgado el 22 de noviembre de 1903 e incorporado en el *Motu Proprio* de Pío X, el cual recorrerá toda la geografía española, impregnándola de su intención de renovación y elevación de la calidad de la música religiosa en sus distintas facetas: canto gregoriano, polifonía “clásica”, música de órgano y la composición de nuevas obras destinadas a la solemnización de la liturgia<sup>737</sup>. Como señalaba, una de las figuras claves en este movimiento historicista será la de Hilarión Eslava que desempeñará el magisterio de capilla de la catedral de Sevilla entre 1832 y 1844. La etapa sevillana de Eslava será crucial para su producción musical, actividad musicológica y proceso de maduración compositivo y personal. Un período teñido por los efectos de la invasión napoleónica y las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX que afectarán, de forma muy negativa, a la actividad musical catedralicia, pero que, indirectamente, favorecerán la interpretación de la polifonía “clásica”, para la que se requería un menor número de efectivos musicales<sup>738</sup>. El Archivo de la catedral ponía a su disposición los ricos fondos de su pasado musical, algunos de los cuales, pocos años después, verán la luz en sus transcripciones realizadas para la *Lyra Sacro-Hispana* (1852-1860). En su *Breve Memoria histórica de la música religiosa en España* (1860) expondrá su ideario al respecto, que ilustra la influencia del citado movimiento cecilianista. Durante toda su vida, Eslava mantendrá, desde su residencia en Madrid, un fructífero contacto con la catedral hispalense, visitando la ciudad de Sevilla en numerosas ocasiones, donde siempre fue bien recibido y gozó de un notable reconocimiento<sup>739</sup>.

---

<sup>737</sup> Sobre estos temas, véase: "Actas del Simposio Internacional <<El *Motu proprio* de San Pío X y la Música (1903-2003)>>", *Revista de Musicología*, 27 (2004): 1-585.

<sup>738</sup> Ayarra Jarne, José Enrique, *Hilarión Eslava en Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 1979), 45-51.

<sup>739</sup> José Luis Ansorena, “Eslava Elizondo, Miguel Hilarión [Hilarión Eslava]”, en *D.M.E.H.*, vol. 4 (1999), 748-759; Ayarra Jarne, *Hilarión Eslava en Sevilla*, 75-85.

Tras un período en el que el puesto de maestro de capilla titular estuvo vacante, accederán al cargo Evaristo García Torres (1864-1902), Vicente Ripollés (1903-1909), activo musicólogo en pro de la consolidación de los ideales expuestos por Pío X, y Eduardo Torres (1910-1934) que también era un destacado organista<sup>740</sup>. Torres fue un claro seguidor del espíritu del *Motu Proprio* y, al igual que sus predecesores, se involucró de forma muy activa en la vida cultural sevillana. El compositor y crítico musical Eduardo López-Chavarrí Marco (1875-1970) nos da una importante clave de la neorecepción del repertorio del Renacimiento en la catedral de Sevilla y el papel jugado por Torres en la aplicación de las consideraciones recogidas por el *Motu Proprio*:

“Desde luego en la catedral debe de trabajar lo indecible para ir llevando al culto las ideas del *Motu Proprio* famoso... Llevar al templo la verdadera, la lata inspiración del arte resultaba intento difícil, que a una gran concienciación y a una gran sensibilidad debía de unir una paciencia a prueba. Todo lo tiene Eduardo Torres, y poco a poco las bóvedas del magnífico templo [sevillano] vuelven a reflejar los grandes ecos de los Victoria, los Guerrero, los Morales... así como las grandes inspiraciones modernas”<sup>741</sup>.

Junto a Eduardo Torres, trabajará en la catedral de Sevilla, desempeñando el cargo de organista primero, Juan Bautista Elústiza Ganchegui (1912-1919). Elústiza aunó su labor de organista y compositor, en la catedral, a la de periodista y musicólogo. Sus escritos fueron recopilados en dos volúmenes de *Estudios musicales*, el segundo de ellos inconcluso. Su obra póstuma *Antología de música vocal de los siglos XV-XVII*, en colaboración con el maestro de capilla Gonzalo Castrillo Hernández (1876-1957), fue publicada en Barcelona, en 1933<sup>742</sup>.

Como consecuencia de la activa implicación de estos maestros de capilla y organistas de la catedral sevillana en la consecución de los objetivos derivados del *Motu Proprio*, encontramos, en su Archivo de música, una nutrida colección de obras que ponen de manifiesto las

<sup>740</sup> Picó Pascual, Miguel Ángel, "La aportación musicológica del canónigo Vicente Ripollés Pérez", *Revista de Musicología*, 27 (2004): 288.

<sup>741</sup> Texto extraído de la voz "Torres Pérez, Eduardo", escrita por Emilio Casares Rodicio para el *D.M.E.H.*, vol. 10 (2002), 415.

<sup>742</sup> Ayarra Jarne, José Enrique, "Elústiza Ganchegui, Juan Bautista", *Ibid.*, vol. 4 (1999), 662.

distintas facetas de su propuesta de renovación, de las que nos dan cuenta los inventarios más tardíos, realizados en la segunda mitad del siglo XIX y en la primera del siglo XX. Resulta destacable la importantísima colección de partituras que se hallaban depositadas en la Capilla de Scalas, a principios de la pasada centuria, clasificadas por géneros, entre las que se encontraban las nuevas adquisiciones de maestros como Victoria o Palestrina, claros exponentes de esos ideales reformistas<sup>743</sup>.

De manera consciente, siempre que he tratado de la pervivencia del repertorio del Renacimiento me he trazado una frontera temporal, de límites imprecisos, situada en la segunda mitad del siglo XIX. Determinadas obras se integrarán, en una persistencia ininterrumpida hasta el siglo XX, con las nuevas composiciones introducidas por las corrientes reformadoras citadas, para formar el canon musical patrocinado por el *Motu proprio*. Este último corpus, merecedor de un estudio y análisis independiente, no ha sido considerado, ya que, de haber sido incluido, podría haber desvirtuado la naturaleza y conclusiones de este trabajo.

---

<sup>743</sup> Misas con órgano, misas con orquesta, salmos de Vísperas con orquesta, salmos de Prima y Tercia, Semana Santa, octavas, bailes, secuencias y varios. El estudio de estos inventarios resulta de especial interés para el estudio del impacto de esta reforma. A.C.S., sección 0, libro 11160.



## APÉNDICE Nº 1: TRANSCRIPCIÓN PARCIAL O COMPLETA DE LOS INVENTARIOS ESTUDIADOS.

### 1) Inventario de 19/2/1588.

“Inventario de la Librería de Canto de Órgano de la Sancta Iglesia de Sevilla que están a cargo del maestro de capilla de la dicha Sancta Iglesia”.

A.C.S., sección 0, libro 53, fol. 56r-57v.

- [1] Primeramente, un libro de misas, [de] Jusquin y otros autores, puntadas de mano, en libro grande de pergamino.
- [2] Otro libro de misas, de diversos autores, puntadas en pergamino.
- [3] Otro libro grande, de misas, a cinco, de Guerrero, puntadas de mano, en pergamino, y encuadernado en cuero blanco y tabla.
- [4] Otro libro mediano, de misas breves, puntadas de mano, en pergamino, y encuadernado en cuero blanco y tabla.
- [5] Otro libro de misas, de George de la Hèle, impresas en papel, encuadernado en tabla y en becerro colorado.
- [6] Otro libro de misas, de Peñalosa, arcediano de Carmona, puntadas en pergamino, en marca mediana, viejo.
- [7] Otro libro de marca mediana, de misas y credos e incarnatus, de Pedro Hernández y Escobar y otros autores, en pergamino, encuadernado en tabla y cuero blanco.
- [8] Los dos libros de misas, de Morales, en un cuerpo, impreso en papel, encuadernado en papelón y en becerro aceitunado y cintas por manezuelas.
- [9] Un libro viejo, de misas, de Jusquin y de otros autores, escrito en papel de mano, encuadernado en papelón y en becerro colorado.
- [10] Ítem, el primero libro de misas, de Guerrero, impreso, encuadernado en tabla y becerro bayo.
- [11] Segundo libro de misas, de Guerrero, impreso, encuadernado en tabla y becerro azul y doradas las hojas.
- [12] Otro libro de misas y otras cosas, para cuando va la procesión fuera de la Iglesia, encuadernado en papelón y becerro colorado, doradas las hojas.
- [13] Otro libro de pergamino, mediano, de psalmos y hinos, encuadernado en tabla y cuero blanco.

- [14] Otro libro grande, de pergamino, de hinos de muchos autores, encuadernado en tabla.
- [15] Otro libro, de papel de mano, de hinos, encuadernado en papelón y becerro azul, dorado por cima.
- [16] Un cuaderno de Glorias, para los salmos, encuadernado en pergamino blanco.
- [17] Otro libro de Vitoria, impreso, de salmos y hinos, encuadernado en tabla y cuero blanco.
- [18] Otro libro, impreso, de Vísperas, de Guerrero, encuadernado en tabla y becerro colorado y las hojas doradas.
- [19] Otro libro grande, encuadernado en tabla y cuero blanco, de magníficas, de Carpentras y otros autores, en pergamino.
- [20] Otro libro de maníficas, de Morales, en pergamino, es mediano y encuadernado en tabla y cuero blanco.
- [21] Otro libro mediano, en pergamino [sic], de maníficas, de Guerrero, encuadernado en tabla y cuero blanco.
- [22] Otro libro de maníficas, de Vitoria, impresas, y encuadernadas en tabla y cuero blanco.
- [23] Otro libro mediano, en pergamino, de las cuatro pasiones, encuadernado en tabla y cuero blanco.
- [24] Otro libro de motetes de Cuaresma y Adviento y lamentaciones, en pergamino, encuadernado en tabla y cuero blanco.
- [25] Otro libro de Salves, en pergamino, encuadernado en cuero blanco.
- [26] Otro libro de motetes de San Sebastián, para las procesiones de los domingos, encuadernados en papelón y becerro negro con pintillas de oro.
- [27] Un libro de motetes, impreso en papel, de muchos autores, encuadernado en tabla y becerro colorado.
- [28] Motetes impresos, en cinco libros pequeños, de Guerrero, encuadernados en cuero azul y dorada la hoja y cintas azules con que se atan.
- [29] Motetes para las procesiones, en ocho libros, pequeños, de muchos autores, encuadernado en papelón y becerro azul, dorada la hoja.
- [30] Motetes de Nuestra Señora, en ocho libros, de pergamino, encuadernados en becerro bayo y tabla.
- [31] Un cuaderno de completas, en papel, encuadernado en pergamino.
- [32] Un cuaderno de la prosa de la Resurrección.
- [33] Un cuaderno, de papel, do está puntada la Pasión del Miércoles Santo.
- [34] Un libro viejo, de hinos, desencuadernado.
- Ítem un cajón grande de madera con su cerradura donde se guardan los dichos libros.

**2) Inventario de 7/3/1603.**

“Memoria de la Librería de Canto que está a cargo de Ambrosio Cotes, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Sevilla”.  
A.C.S., sección 0, libro 53, fol. 90r-91v.

- [1] Primeramente, un libro grande, de pergamino, guarnescido con tablas, de seis misas de Juzquin. [Al margen: “Está en el ejercicio del Sagrario”]
- [2] Otro libro grande, de pergamino, con tablas, de cinco del maestro Francisco Guerrero.
- [3] Otro libro grande de seis misas del maestro Francisco Guerrero, cinco de a cuatro y una de a cinco.
- [4] Otro libro grande de cinco misas, del maestro Francisco Guerrero dos y otras dos del maestro Lobo y una de a seis de Guerrero.
- [5] Otro libro de pergamino, de seis misas breves de Morales y de otros auctores. [Al margen: “En el Sagrario”]
- [6] Otro libro grande, de pergamino, de cuatro misas de Jusquin.
- [7] Otro libro de Gregorio de la Hèle, maestro del Rey, de papel, de marca grande, de siete misas, cuatro de a cinco y dos de a seis y una de a siete.
- [8] Otro libro impreso del maestro Francisco Guerrero, de papel, de marca grande, de ocho misas, una de a seis y dos de a cinco y cinco de a cuatro, impreso en Roma.
- [9] Otro libro de Philipppo, maestro del Rey, impreso, de papel de marca grande, de seis misas, dos de a cuatro y una de a cinco y dos de a seis y una de a siete.
- [10] Otro libro azul de misas y motetes y prosas de diferentes auctores, quedó en la Antigua, es de pergamino.
- [11] Dos libros de Morales, encuadrados en un cuerpo de misas. [Al margen: “Trujo capellán Lobo”]
- [12] Un libro de motetes de Juzquin, de a seis y de a cinco y de a cuatro, de papel, de marca mayor, impreso. [Otra letra: “no es de”]
- [13] Un libro grande, de pergamino, de hinos, de Carpentras y de Pedro Fernández y de otros autores.
- [14] Otro libro de motetes de Cuaresma, de pergamino, de diferentes auctores.
- [15] Otro libro de pergamino, de maestro Francisco Guerrero, de las cuatro pasiones.
- [16] Otro libro de pergamino, de psalmos e hinos, de diferentes auctores.
- [17] Otro libro de pergamino, de magníficas, del maestro Francisco Guerrero.
- [18] Otro libro de pergamino, de magníficas, de Morales.
- [19] Otro libro de magníficas, de Victoria.
- [20] Otro libro de hinos, de Victoria.
- [21] Otro libro de pergamino, de Pedro Fernández, de magníficas y de incarnatus.

- [22] Otro libro de pergamino, de salves y motetes de diferentes auctores. [Al margen: “que está en poder de Carranco. Está en la Antigua”]
- [23] Otro libro colorado, de papel, impreso, de hinos y psalmos y magníficas del maestro Francisco Guerrero.
- [24] Otro libro de mano, de papel, de psalmos.
- [25] Otro libro pequeño, de papel, de Glorias. [Al margen: “viejo”]
- [26] Otro libro de Beatus y Kyries de tinieblas y *Gloria laus* de Ramos.
- [27] Ocho libros, en una talega de lienzo, manuales, de pergamino, con sus tablas, de coloquios y motetes del maestro Francisco Guerrero.
- [28] Ocho libros de motetes de diferentes auctores, manuales, escritos de mano, en papel.
- [29] Cinco libros azules, manuales, de motetes, de Francisco Guerrero.
- [30] Otros cinco libros colorados, manuales, en una talega, del maestro Francisco Guerrero. [Al margen: “Juan Vaca”]
- [31] Un libro de completas, en papel, pequeño, de marca mayor.
- [32] Otro libro de coloquios, con cuatro libros pequeños, es el de los mismos coloquios, en papel, puntado de mano.

### 3) Inventario de 1618a.

“Memoria de la Librería de Canto que está a cargo del padre maestro Sanctiago, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Sevilla”.  
A.C.S., sección 0, libro 53, fol. 92r-94v [borrador].

- [1] Un libro de misas del maestro Lobo.
- [2] Otro libro de Juan de Esquivel, de misas.
- [3] Otro libro 2ª parte del maestro Guerrero, de misas.
- [4] Un libro de hinos y magníficas del maestro Guerrero.
- [5] Un libro de misas de Garro, impreso. Nuevo.
- [6] Un libro antiguo de motetes de diferentes autores, papel.
- [7] Un libro de pasiones del maestro Lobo de papel.
- [8] Un libro de magníficas de Cardoso, nuevo.
- [9] Un libro de misas de Rujer.
- [10] Un libro de magníficas de Morales, de pergamino.
- [11] Otros magníficas de Guerrero, de pergamino.
- [12] Un libro hinus antiguo de diferentes autores, grande, de pergamino.
- [13] Un libro de motetes de Cuaresma, de pergamino.
- [14] Tres libros grandes de Morales 1.2.3 parte, de pergamino. Nuevos.
- [15] Un libro de cinco misas de a 4 y una de a 6 y de a 5.
- [16] Un libro de misas de Guerrero y Lobo, de pergamino.
- [17] Otro libro de Guerrero de misas, de 5 y de a 6, de pergamino.

- [18] Otro libro de salmos e hinus de Guerrero, de pergamino.
- [19] Otro libro de hinus de Victoria, impreso.
- [20] Otro libro de magníficas de Vitoria.
- [21] Otro libro de misas, de pergamino, de Lobo. Nuevo.
- [22] Otro libro de magníficas de Lobo, impreso. Nuevo.
- [23] Nueve librillos pequeños de motetes.
- [24] Ocho libros de coloquios del maestro Guerrero, de pergamino.
- [25] Cinco libros de motetes del maestro Guerrero. Papel.
- [26] Ocho libretes negros de diferentes cosas. Papel.
- [27] Un libro de pergamino, de diferentes autores, de misas breves.
- [28] Un libro viejo de motetes y misas de diferentes autores.
- [29] Un libro de responsos y versos de Semana Sancta de diferentes autores, viejo, de papel.
- [30] Un libro muy viejo de Gloria Patris.
- [31] Un libro mediano de coloquios del maestro Guerrero y Lobo, de papel.
- [32] Otro libro que se intitula de instrumentos. Viejo.
- [33] Un librete de cantar en el órgano salmos. Sin música.

En el ejercicio del Sagrario, en 16 de mayo 1618.

- [34] 1. Primeramente, un libro viejo, de papel, de manificas e hinus de Navarro.  
De papel.
- [35] 2. Ítem, otro libro de misas de Vitoria, de papel de marca mayor, viejo.
- [36] 3. Ítem, otro libro de pergamino, de hinus de Francisco Guerrero.
- [37] 4. Ítem, otro libro de pergamino, de magníficas de Jusquin.
- [38] 5. Ítem, otro libro de pergamino, viejo, de tres misas de diferentes autores.
- [39] 6. Ítem, 5 libretes impresos, de motetes de Guerrero, de papel.
- [40] 7. Ítem, un libro grande, de pergamino, de 6 misas de Jusquin.

### **Inventario de 1618b.**

Memoria de la Librería de Canto que está a cargo del padre maestro Santiago, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Sevilla.  
A.C.S., sección 0, libro 53, fol. 95r-95v [inventario en limpio].

- [1] Primeramente, un libro grande, de pergamino, guarnecido con tablas, de seis misas de Jusquin que está en el ejercicio del Sagrario.
- [2] Otro libro grande, de pergamino, con tablas, de cinco, del maestro Guerrero.
- [3] Otro libro grande, de pergamino, de seis misas, del maestro Francisco Guerrero, cinco de a cuatro y una de a cinco.

- [4] Otro libro grande, de pergamino, de cinco misas, del maestro Francisco Guerrero dos y otras dos del maestro Lobo y una a seis de Guerrero.
- [5] Otro libro de pergamino, de seis misas breves de Morales y de otros autores.
- [6] Otro libro de Gregorio de la Hèle, maestro del Rey, de papel, de marca grande, de siete misas, cuatro de a cinco y dos de a seis y una de a siete.
- [7] Otro libro impreso del maestro Francisco Guerrero, de papel, de marca grande, de ocho misas, una de a seis y dos de a cinco y cinco de a cuatro, impreso en Roma.
- [8] Otro libro de Philipppo, maestro del rey, impreso de papel, de marca grande, de seis misas, dos de a cuatro y una de a cinco y dos de a seis y una de a siete.
- [9 y 9bis] Dos libros de Morales, encuadrados en un cuerpo, de misas.
- [10] Un libro de motetes de Jusquin, de a seis y de a cinco y de a cuatro, de papel de marca mayor, impreso.
- [11] Un libro grande, de pergamino, de hinos de Carpentras y de Pedro Fernández y de otros autores.
- [12] Otro libro de motetes de Cuaresma, de pergamino, de diferentes autores.
- [13] Otro libro de pergamino, del maestro Francisco Guerrero, de las cuatro pasiones.
- [14] Otro libro de pergamino, de psalmos e hinos, de diferentes autores.
- [15] Otro libro de pergamino, de magníficas del maestro Francisco Guerrero.
- [16] Otro libro de pergamino, de magníficas de Morales.
- [17] Otro libro de magníficas de Vitoria.
- [18] Otro libro de hinos de Vitoria.
- [19] Otro libro de pergamino, de salves y motetes de diferentes autores questá en la Antigua.
- [20] Otro libro colorado, de papel, impreso, de hinos psalmos y magníficas del maestro Francisco Guerrero.
- [21] Otro libro de mano, de papel, de psalmos.
- [22] Otro libro viejo, de papel, pequeño, de Glorias.
- [23] Otro libro de Beatus y Kiries de Tinieblas y *Gloria laus* de Ramos.
- [24] Ocho libros, en una talega de lienzo, manuales, de pergamino, con sus tablas, de coloquios y motetes del maestro Francisco Guerrero.
- [25] Otros ocho libros de motetes de diferentes autores, manuales, escritos de mano, en papel.
- [26] Cinco libros azules, manuales, de motetes de Francisco Guerrero.
- [27] Un libro de Completas, en papel, pequeño, de marca mayor.
- [28] Otro libro de coloquios, con cuatro libros pequeños, el de los mismos coloquios en papel puntados de mano.

**4) Inventario de 8/3/1644.**

“Inventario de los libros de canto de música que tiene la dicha Santa Iglesia para entregar a Luis Bernardo Jalón, maestro de capilla”.  
A.C.S., sección IX, leg. 125, pieza 15.

- [1] Libro [de] misas, de a cuatro, del maestro Guerrero, grande y de pergamino.
- [2] Otro libro de misas, de a cinco, del dicho maestro Guerrero, de pergamino.
- [3] Primera, segunda y tercera parte del maestro Morales, en tres libros de pergamino.
- [4] Otro libro de hingsnos extravagantes, en pergamino, de pocas hojas y grande.
- [5] Otro libro del maestro Garro, impreso, de misas.
- [6] Otro libro de misas breves, de pergamino, donde se dice el incarnatus.
- [7] Otro libro de motetes y lamentaciones, del maestro Guerrero, mediano, en pergamino.
- [8] Otro libro de las cuatro pasiones, de pergamino, mediano, compuesto por el maestro Guerrero.
- [9] Otro libro impreso, mediano, misas del maestro Alonso Lobo.
- [10] Otro libro [de] misas, impreso, mediano, del maestro Felipe Rogier.
- [11] Otro libro escrito en pergamino, de misas, del maestro Lobo y Guerrero, grande, que llaman el libro pardo.
- [12] Otro libro del maestro Lobo, grande, de pergamino, de misas que compuso cuando vino de Toledo.
- [13] Otro libro de himnos, de pergamino, mediano, del maestro Guerrero.
- [14] Otro libro de magníficas, mediano, en pergamino, del maestro Guerrero.
- [15] Otro libro mediano, de maníficas, del maestro Morales, en pergamino.
- [16] Otro libro de pasiones y lamentaciones y Miserere, en papel, del maestro Lobo, mediano.
- [17] Otro libro de himnos antiguos, grande, de diferentes maestros, en pergamino.
- [18] Otro libro de misas de Duarte Lobo, de papel, impreso, mediano.
- [19] Otro libro de maníficas breves de Duarte Lobo, de papel.
- [20] Otro libro de maníficas del maestro Cardoso, en papel, impreso.
- [21] Tres libretes pequeños, viejos, donde está la prosa y una misa de difuntos, de diferentes autores.
- [22] Otro libro en pergamino, mediano, del Beatus y recibimiento de dominicas de la Cuaresma y señas, de Guerrero.
- [23] Otro libro de mismo tamaño y pergamino, de Glorias Patris, de diferentes maestros.
- [24] Ocho libretes medianos, de pergamino, de diferentes maestros y lo más del maestro Guerrero, coloquios y motetes.
- [25] Cinco libros viejos que llaman negros, para las procesiones, en papel, faltan tres porque habían de ser ocho.

- [26] Un juego de motetes, del maestro Guerrero, menos un tiple.
- [27] Otro juego de motetes del Guerrero y faltan el contrabajo y la quinta parte.
- [28] Dos libretes de salmos para cantar al órgano, en pergamino y aforrados en cabritillas negras.
- [29] Ítem, un librete en pergamino, escrito para cantar al órgano, han de ser dos, falta uno.
- [30] Otro libro del maestro Guerrero, impreso, que tiene en el ejercicio Diego de Palacios, de misas.
- [31] Otro libro grande, en papel, de misas de Jorge de la Ele.
- [32] Cuatro libretes, los tres negros impresos y el otro pardo de motetes del maestro Guerrero.
- [33] Dos libros de misas del maestro Cardoso y Magallanes que son del racionero Manuel Correa que los da a esta Santa Iglesia y el dicho racionero tiene en su poder un libro de misas de Cardoso que es de la iglesia.
- [34] Un librete nuevo de letanías, en pergamino y aforrado en cabritilla negra.
- [35] Dos libros de coloquios de mano, de papel, del maestro Guerrero, uno para los ministriles y otro para la capilla, tienen Completas del maestro Lobo y el salmo solemne que se llama el primer salmo.

### 5) Inventario de 27/2/1673.

Inventario de “libros de canto de órgano” de la catedral de Sevilla.

Actualmente desaparecido. La única referencia conocida es la cita del organista de la catedral Juan Bautista Elústiza en su libro *Estudios musicales* (Sevilla: Imprenta de la Guía oficial, 1917), t.1, 197.

### 6) Inventario 1/3/1721- [marzo] 1724.

“Inventario de las obras de latín y romance, libros, cuadernos y papeles que hay en el Archivo de música...hizo D. Joséph Muñoz Monserrat, racionero organista de dicha Santa Iglesia”.

A.C.S., sección 0, libro 11157 [transcripción parcial].

Inventario de las obras de latín y romance. Libros, cuadernos y papeles que hay en el Archivo de música de esta Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla.

Este inventario está repartido en cuatro sitios de la Iglesia: El primero y más principal está en la sacristía de San Laureano. Otra parte de libros está en la capilla de la Granada para el uso y ejercicio de los seises y de todos los profesores. Otra parte de los libros está en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua para el servicio de las misas y salve de Nuestra [Señora] los sábados y

miércoles. En el coro [¿está?] el de los ministriles para las primeras [...] guardar clases.

Inventario de las obras de latín y romance. Libros, cuadernos y papeles que hay en el Archivo de música de esta Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla; que de orden de D. José Moreno y Córdoba, canónigo penitenciario y protector de la música, hizo D. Joséph Muñoz Monserrat, racionero organista de dicha Santa Iglesia.

*Fol. 1r*

Obras de latín del maestro D<sup>n</sup>. Diego Joséph de Salazar

.....

*Fol. 3v*

Oficio de difuntos

El oficio de difuntos que se canta en las honras de los sumos pontífices y en las del rey y reina, está escrito en diez cuadernos, de papel, de marca mayor, con sus cubiertas de pergamino, en los cuales están escritas las obras siguientes del maestro Salazar:

103. Invitatorio, a dos coros, a 8 voces  
 104. Salmo *Domine in fuore tuo*, a dos coros, a 8 voces  
 105. Responso *Ne recorderis*, a dos coros, a 8 voces  
 106. Prosa a dos coros, a 8 voces  
 107. Motete para honras de reina, a dos coros, a 8 voces  
 [108.] Motete para elección de pontífice, a dos coros, 8 voces

Maestro Xuárez

[Mot]ete para honras de pontífice y rey, a 2 coros, a 8 voces

Maestro Guerrero

[Mi]sa de difuntos, a 4 voces, duplicado el 2º coro, a 4 voces

[Versos] de el *Quicumque*. Para cuando la calenda

[...Con]cepción se celebra en domingo, a 4 voces

*Fol. 4r*

Obras de romance del maestro D<sup>n</sup>. Diego Joséph de Salazar

.....

Suma de las obras de maestro D<sup>n</sup>. Diego [Joséph de Salazar]

Obras de latín 109

Obras de romance 211

Son todas las obras 320

*Fol. 4v*

Motetes y otras obras del maestro D<sup>n</sup>. Alonso Xuárez

.....

*Fol. 5r*

57. 16 Motetes a 6, a 7 y a 8 voces para las dominicas, Septuagésima, Sexagésima, Quincuagésima y todas las dominicas de Cuaresma y Adviento, escritos en 9 cuadernos, en papel de marca mayor, con sus cubiertas de pergamino. Los ocho son de voces y el noveno de los acompañamientos para los días que hay órgano. A 6, a 7 y a 8 voces.

.....  
 Hay en el Archivo 65 obras de el maestro D<sup>n</sup>. [Alonso Xuárez]

*Fol. 5v*

Obras del maestro D<sup>n</sup>. Miguel Tello

.....  
 Hay en el Archivo 5 obras del maestro D<sup>n</sup>. Miguel Tello

Obras de el maestro D<sup>n</sup>. Juan Sanz

.....  
 [12 ...] Pedro y Pablo, a 3 coros, a 9 voces.

[Es]te motete está escrito en los 9 cuadernos de [per]gamino en que está el motete *Conceptio tua* [...] Maestro fray Francisco de Santiago.

*Fol. 6r*

- .....  
 26. *Alabado*. A 11 voces, que se canta en las octavas cuando se encierra el Santísimo Sacramento. Está escrito en 20 pliegos de pergamino, duplicado el tercero coro, para que se cante a cuatro coros. Los 15 pliegos son de voces, y los cinco restantes son de acompañamientos. A 3 coros, a 11 voces.

En estos veinte pliegos está escrito en una plana el dicho *Alabado* y en la otra plana el *Tantum ergo* del maestro Francisco Guerrero, duplicado dos veces. Los dichos veinte pliegos tienen una cubierta de pergamino que los cubre todos para su resguardo.

.....  
 Hay en el Archivo 27 obras del maestro D<sup>n</sup>. [Juan Sanz]

*Fol. 6v*

Obras de fray Francisco de Santiago del sagrado orden de Nuestra Señora del Carmen

1. Motete a Nuestra Señora. *Tota pulchra*

2. Motete a Nuestra Señora. *Regina coeli letare*

3. Motete a Nuestra Señora. *Conceptio tua*. A 3 coros, escrito en pergamino, en nueve cuadernos con su cubierta de lo mismo. A 3 coros, a 9 voces

11. Ocho responsorios del Jueves Santo a dos coros. A 2 coros, a 8 voces

19. Ocho responsorios del Viernes Santo a dos coros. A 2 coros, a 8 voces

Que todos los dichos diez y seis responsorios están escritos en pergamino, en ocho cuadernos, con sus cubiertas de lo mismo. Hay en el Archivo 19 obras del maestro fray Francisco de Santiago

Obras de el maestro D<sup>n</sup>. Francisco Sanz

.....

[Hay] en el Archivo 3 obras del maestro D<sup>n</sup>. Francisco Sanz

[Obras de el] maestro D<sup>n</sup>. Carlos Patiño, maestro que fue de [...] Sevilla y después de la Majestad de S<sup>t</sup>. D<sup>n</sup>. Phelipe quarto

[...] *Beatus vir*, a 2 coros, 8 voces

[...] *Magnificat*, a 2 coros, 8 voces

[Hay en el] Archivo 2 obras del maestro D<sup>n</sup>. Carlos Patiño

Fol. 7r

Motetes que no tienen nombre de autor

.....

Ocho cuadernos, de a cuartilla, en papel ordinario, con cubiertas de pergamino, en los cuales están las obras siguientes:

1. *Te deum laudamus*, a 4 voces, duplicado, del maestro Guerrero para cuando se canta en procesiones.
16. Quince motetes para las procesiones de el día de la Santa Cruz, la Corona de Espinas, Nuestra Señora de agosto, San Clemente y otros santos, y la Salve para las procesiones de Nuestra Señora que salen fuera de la Iglesia.  
Todos los quince motetes se presume son del maestro Guerrero.

Maestro Alfonso Lobo

1. Doce cuadernos de pergamino, con cubiertas de lo mismo, en que está escrito el *Credo romano*, a 4 voces, duplicados dos veces para que se cante a tres coros en las primeras clases, octavas y dominicas, cuando se reza en ellas a 4 voces.

Libretes sueltos

1. Un librete de pergamino, con su cubierta de lo mismo, [en] que están escritos ocho psalmos de Vísperas por let[ra para cantar] versos solos al órgano.
1. Un librete de pergamino, con cubierta de lo mismo, [en que] están escritos diez psalmos de Vísperas por letra p[ara cantar] versos solos al órgano.
2. Dos libretes de pergamino, con cubiertas en tablilla, [en los] cuales están escritos, en cada uno de ellos, los t[res psalmos]

Fol. 7v

comunes de Prima, los tres de Tercia, los tres de Sexta, y los cuatro de Completas, y el cántico *Nunc dimittis*, para cantar versos solos al órgano cuando son solemnes dichas horas.

1. Un librete de pergamino, con cubierta de lo mismo, en que está escrita la Letanía mayor, para que los seises la repitan en las procesiones.
6. Seis libretes de motetes, impresos, del maestro Guerrero, de a cuartilla, están muy maltratados y deshermanados y no pueden servir en la Iglesia. Se pueden aplicar para el uso de los seises en el ejercicio de la capilla de la Granada o ponerlos donde gustare el cabildo.
5. Cinco libretes, de papel de marca mayor, manuscritos, con sus cubiertas entablilladas, en los cuales hay cuarenta y cuatro motetes y himnos a 4, a 5, a 6, y a 8 de los maestros siguientes: Guerrero, Morales, Fernández, Berdelot, Jaquet, Luiset, Finot, Fenin, Mouton, Adrián, Dalua, Juzquin y Vrreda.  
A este juego de libretes le faltan tres tomos, porque para estar completo el juego han de ser ocho, están todos muy maltratados en las hojas y no se pueden servir en esta Santa Iglesia. Se pueden aplicar para el uso de los seises en el ejercicio de la capilla de la Granada o ponerlos a donde gustare al cabildo.
7. Siete libretes de pergamino (que es como vitela) con las cubiertas entablilladas, que contienen treinta y cinco obras de latín [el] título es el siguiente: *Cantiones sacrae Beatae Mariae [dei] genitricis*. Se escribieron el año de 1587 y la solfa y [...] admirable y están como nuevos. Los motetes o cancio[nes son a] 13, a 12, a 8, a 6, a 5 y a 4 voces, de los [maestros] Francisco Guerrero, Juzquin, Villalar, Victoria [...] Crecquillon, Moralez, Jachet, Fernández, [...] Pedro Guerrero. Para más claridad e in[...] se ponen aquí los títulos de las obras por su [¿orden como?] están en los libretes, el maestro que las [¿hizo? y a cu]ántas voces es cada una de las dichas obras.

*Fol. 8r*

1. Motete. *Ave Maria gratia plena*. A 8 voces. Maestro Francisco Guerrero
2. Motete. *Regina coeli letare*. A 8 voces. Maestro Guerrero
3. Motete. *O gloriosa domina*. Con 2ª parte. A 8 voces. Maestro Guerrero
4. Motete. *Ego flos campi*. A 8 voces. Maestro Guerrero
5. Motete. *Filiae Jerusalem*. A 8 voces. Maestro Guerrero
6. Motete. *Duo seraphim*. A 12 voces. Maestro Guerrero
7. Motete. *O clemens, o pia*. A 13 voces. Maestro Guerrero
8. Motete. *Benedicta es coelorum regina*. A 6 voces. Maestro Josquin
9. Motete. *Ista est speciosa*. A 6 voces. Maestro Villalar
10. Motete. *Vidi speciosa*. A 6 voces. Maestro Victoria
11. Motete. *Beata Dei genitrix Maria*. A 6 voces. Maestro Guerrero
12. Motete. *Tota pulchra es Maria*. A 6 voces. Maestro Guerrero
13. Motete. *Inviolata, integra, et casta*. A 5 voces. Maestro Josquin
14. Motete. *Virgo diuino nimium favore plena*. A 5 voces. Maestro Guerrero
15. Motete. *Sicut lilium inter spinas*. A 5 voces. Maestro Palestrina

16. Motete. *Nigra sum sed formosa*. A 5 voces. Maestro Crequillon
17. Motete. *Ave Maria gratia plena*. A 5 voces. Maestro Moralez
18. Motete. *Ave virgo sanctissima*. A 5 voces. Maestro Guerrero
19. Motete. *Audi dulcis amica mea*. A 4 voces. Maestro Jachet
20. Motete. *Sancta et immaculata virginitas*. A 4 voces. Maestro Moralez
21. Motete. *O gloriosa domina*. A 4 voces. Maestro Pedro Fernández
22. Motete. *Hortus conclusus*. A 4 voces. Maestro Cevallos.
23. Motete. *Surgere prospera amica mea*. A 4 voces. Maestro Palestrina
24. Motete. *Ave Maria gratia plena*. A 4 voces. Maestro [...]
25. Motete. *O Beata Maria*. A 4 voces. [...]
26. Motete. *Sancta Maria, succurre miseris*. A 4 voces. [...]
27. Motete. *Salve regina*. 4 versos. A 4 voces. [...]
28. Motete. *Alma redemptoris Mater*. A 4 voces. [...]
29. Motete. *Ave regina coelorum*. A 4 voces. [...]
30. Motete. *Regina coeli laetare*. A 4 voces. [...]
31. Motete. *Et in terra pax*. Con segunda parte *Qui tollis*. A 4 [...]
32. Motete. *In te Domine speravi*. A 8 [...]
33. Motete. *Benedictio et claritas*. [...]

*Fol. 8v*

34. Motete. *O altitudo divitiarum*. A 8 voces. Maestro Guerrero
  35. Motete. *Laudate Dominum de coelis*. A 8 voces. Maestro Guerrero
- A este juego de libretes le falta un tomo que es el tiple primero y sin él no sirven los otros siete tomos que hay al presente en el Archivo.

Obras de latín de los maestros que pretendieron en la vacante de D<sup>n</sup>. Diego Joséph de Salazar

.....

*Fol. 10r*

Inventario de los libros de facistol que tiene el Archivo de música de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla; y en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, para el servicio de las misas y salves de los sábados y miércoles; y lo que hay en la capilla de la Granada, para el ejercicio de los seises y profesores de música; y también el libro que los ministriles tienen en el coro, para las prosecciones [sic].

Libros de misas del maestro Francisco Guerrero, racionero entero que fue de esta Santa Iglesia de Sevilla.

1º. Un libro grande, manuscrito, que tiene 111 hojas de pergamino, contiene cinco misas de facistol, a 5, cuyos títulos son los siguientes:

*Missa Sancta e immaculata*, a 5 voces

*Missa Inte Domine speraui*, a 5 voces  
*Missa Congratulamini mihi*, a 5 voces  
*Missa Super flumina* [sic] *Babilonis*, a 5 voces  
*Missa Della batalla escoutez*, a 5 voces

Este libro está muy bien escrito y muy bien tratado y de uso para el coro.

2º. Un libro grande, manuscrito, que tiene 100 hojas de pergamino, contiene cinco misas de facistol a 4 y una a 5, cuyos títulos son los siguientes:

*Missa Puer qui natus est nobis* [...]  
*Missa Iste sanctus* [...]  
*Missa Inter vestibulum* [...]  
*Missa Simile est regnum coelorum* [...]  
*Missa de Beata Virgine* [...]  
*Missa Ecce sacerdos magnus* [...]

Este libro está muy bien escrito y renovado y de uso pa[ra el coro.]

#### Fol. 10v

3º. Un libro pequeño, impreso en papel imperial, que tiene [...] hojas el cual contiene ocho misas del maestro Guerrero, cuyos títulos son los siguientes:

*Missa Sancta e immaculata*, a 5 voces  
*Missa Inte Domine speraui*, a 5 voces  
*Missa Congratulamini mihi*, a 5 voces  
*Missa Super flumina Babilonis*, a 5 voces  
*Missa de Beata Virgine*. En los Kyries y Gloria glosa estas palabras:  
*Rex virginum amator Deus Mariae decus, eleison*, a 4 voces  
*Missa Inter vestibulum*, a 4 voces  
*Missa Beata Mater*, a 4 voces  
*Missa Pro defunctis*, a 4 voces

A este libro le faltan al fin cinco hojas y en otras es menester componerlo.

Misas de los maestros Alonso Lobo y Francisco Guerrero

4º. Un libro grande, manuscrito, que tiene 81 hojas de pergamino y contiene cinco misas de facistol, las cuatro primeras a 4 y la última a 6 voces, cuyos títulos son los siguientes:

*Missa Petre, ego pro te rogaui*. De Alonso Lobo, a 4 voces  
 [Mi]ssa *Seculorum amen*. De Francisco Guerrero, a 4 voces  
 [Mi]ssa *Dormendo un giorno*. De Francisco Guerrero, a 4 voces  
 [Missa] *O Rex glorie*. De Alonso Lobo, a 4 voces  
 [Missa] *Surge propera amica mea*. De Francisco Guerrero, a 6 voces

[...] Lo último de este libro hay un cuaderno añadido de perga[mino] en el cual hay ocho versos de la secuencia de Corpus [...] y sólo que conciertan con otros dos libretes de [perga]mino aparte en los cuales

está la voz sola y el [acom]pañamiento para el órgano (de dicha secuencia) [...] se cantaba antiguamente hasta que el

**Fol. 11r**

maestro Alonso Xuárez hizo la secuencia a 8 voces que se canta ahora en la Iglesia todos los años.

Este libro está bien tratado y sirve en las octavas y pascuas.

5°. Un libro mediano, manuscrito, en pergamino, contiene las obras siguientes:

*Missa Ut, re, mi, fa, sol, la:* es de 9° tono. A 4 voces, del maestro Cristóbal Morales, fol. 1

*Missa Fa, re, ut, fa, sol, la:* es de 9° tono por bemol. A 4 voces, del maestro Cristóbal Morales. fol. 12

*Missa Domini est terra:* es de 2° tono por bemol. A 4 voces del maestro Claudin, fol. 21

*Missa de Beata Virgine.* En los Kyrie y Gloria glosa lo siguiente: *Rex virginum amator Deus Marie decus eleison. Christe Deus de Patre homo natus est Maria mater eleison. O paraclite obumbrans corpus Marie eleison.* Es de 1° tono. A 4 voces, del maestro Francisco Guerrero, fol. 31

*Missa Pro defunctis:* es de 12° tono por bemol. Y es la que se canta en todas las honras. A 4 voces, del maestro Francisco Guerrero, fol. 48

*Missa de Beata Virgine,* es de 1° tono, y tiene los Kyries y Gloria la misma glosa que se dijo en la cuarta misa de este libro. A 4 voces, del maestro Pedro Fern[ández ...]

Credo *Ad Fugam:* quiere decir que en todo el Credo van en fuga el tiple y el alto. Es de 10° tono a 4 voces del M° [...]

Credo *Beata Mater. Ad fugam:* quiere decir que en todo el Credo el tiple y el alto van en fuga. Es de 2° tono. A 4 voces [...]

*Et incarnatus.* Es el que se canta en todas las dominicas que no hay órgano. Es de 1° tono. A 5 voces [...]

Este libro está muy bien escrito y bien tratado y de uso [para el coro.]

**Fol. 11v**

6°. Un libro grande, manuscrito, que tiene 100 hojas de pergamino, el cual contiene cuatro misas de facistol, de el maestro Alonso Lobo, maestro y racionero que fue de esta Santa Iglesia de Sevilla.

Más tiene dos motetes del maestro Francisco Guerrero sobre los cuales hizo el maestro Alonso Lobo dos misas de las que contiene este libro:

*Missa Simile est regnum coelorum.* Lobo. A 4 voces

Motete *Simile est regnum coelorum.* Guerrero. A 4 voces

*Missa Beata Dei genitrix.* Lobo. A 6 voces

*Missa Prudentes virgines.* Lobo. A 5 voces

*Missa Maria Magdalenae.* Lobo. A 6 voces

Motete *Maria Magdalenae.* Guerrero. A 4 voces

Este libro está muy bien tratado y muy bien escrito, y es de uso para el coro.

7º y 8º. Dos libros medianos, impresos en papel imperial, que cada uno tiene 165 hojas y lo mismo contiene uno que otro. Se imprimió en Antuerpia el año de 1621. Compuesto por el maestro Eduardo Lobo, beneficiado y maestro de capilla de la Iglesia mayor de Lisboa, contiene las obras siguientes:

*Asperges*. A 4 voces  
*Vidi aquam*. A 4 voces  
*M[issa] de Beata Virgine*. A 4 voces  
*[Missa] Sancta Maria*. A 4 voces  
*[Missa] Dicebat Jesus*. A 4 voces  
*[Missa] Valde honorandus est*. A 4 voces  
*[Missa] Elisabet Zachariae*. A 5 voces  
*[Missa] Veni Domine*. A 6 voces  
*[Missa] Cantate domino*. A 8 voces  
*[Missa] Pro defunctis*. A 8 voces

#### MOTETA

*[Pater peccau]*. A 5 voces  
*[Audiui vocem de coelo]*. A 6 voces

*Fol. 12r*

Ambos están compuestos y renovados, uno sirve de ordinario en el coro y el otro sirve en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, para los ministriles, en los versos que alternan con la capilla en las salves de los miércoles y sábados.

9º. Un libro mediano, de papel imperial, impreso en Madrid el año de 1602. Compuesto por el maestro Alfonso Lobo, tiene 136 hojas, y en ellas se contienen las misas y motetes siguientes:

*Missa Beata Dei genitrix*. A 6 voces  
*Missa Maria Magdalenae*. A 6 voces  
*Missa Prudentes virgines*. A 5 voces  
*Missa Petre, ego pro te rogavi*. A 4 voces  
*Missa Simile est regnum coelorum*. A 4 voces  
*Missa O Rex gloriae*. A 4 voces

#### MOTETES

Motete *O quam suavis est*. A 6 voces  
 Motete *Quam pulchri sunt*. A 6 voces  
 Motete *Ave regina coelorum*. A 5 voces  
 Motete *Versa est in luctum*. A 6 voces

Motete *Credo quod redemptor*. A 4 voces

Motete *Vivo ego*. A 4 voces

Motete *Ave Maria*. A 8 voces

Este libro está bien tratado y de servicio para el coro.

10º. Un libro mediano, de papel imperial, impres[o] en Lisboa el año de 1609, compuesto por el m[aes]tro Francisco Garro, que al presente tiene 68 hojas [...] tiene las obras siguientes:

*Asperges [...]*

*Vidi aquam [...]*

*Missa* Sobre el *seculorum* de 1º tono [...]

*Missa O quam pulchra es [...]*

Fol. 12v

*Missa Tu es qui venturus es*. A 4 voces

*Missa Maria Magdalena*. A 6 voces

#### MOTETES

Motete *In principio erat verbum*. A 5 voces

Motete *Parce mihi Domine*. A 5 voces

Motete *O magnum misterium*. A 6 voces

11º. Un libro mediano, de misas, impreso en Madrid el año de 1598, en papel imperial, compuesto por el maestro Phelipe Rogier, maestro del Rey Phelipe 3º, a cuya majestad se dedicó este libro, tiene 179 hojas y contiene seis misas cuyos títulos son los siguientes:

*Missa Philipus secundus Rex Hispaniae*. A 4 voces.

\* En esta misa una de las voces va cantando siempre estas palabras:

*Philipus secundus Rex Hispaniae*

*Missa Inclyta stirps iesse*. A 4 voces

*Missa Dirige gressus meos*. A 5 voces

*Missa Ego sum qui sum*. A 6 voces

*Missa Inclina Domine*. A 6 voces

*Missa Ave virgo sanctissima*. A 7 voces

\* El autor de esta última misa a 7 es Gaugerico de Ghersen, discípulo del maestro Philipo Rogier

Este libro está cabal y sólo tiene que aderezar dos hojas.

[12º.] Hay otro libro como este que tiene las mismas misas, y son una misma cosa; está muy maltratado y de orden de los señores de fábrica se están componiendo ambos y [po]drán servir en el coro.

[13º. Un] libro mediano, impreso en papel imperial [... di]cho cuerpo que al presente tiene 272 hojas [compuesto] por el maestro George de la Hèle. Contiene [...] las siguientes:

[*Asperges me*] muy maltratado y falto. A 5 voces

*Fol. 13r*

*Missa Oculi omnium in te sperant Domine.* A 5 voces

\* Esta misa es la más maltratada

*Missa In convertendo Dominus.* A 5 voces

*Missa Nigra sum, sed formosa.* A 5 voces

*Missa Gustate, et videte.* A 5 voces

*Missa Quare tristis es, anima mea.* A 6 voces

*Missa Fremuit spiritus Jesus.* A 6 voces

*Missa Preter rerum seriem.* A 7 voces

*Missa Benedicta es coelorum regina.* A 7 voces

Este libro está maltratado, tiene siete hojas hechas pedazos, otras tantas encuadradas y a lo último, según parece, le faltan de seis a siete hojas.

*Cuatro Pasiones* del maestro Guerrero

14°. Un libro grande, manuscrito, que tiene 69 hojas de pergamino en el cual están escritas las cuatro pasiones de el Domingo, Martes, Miércoles y Viernes Santo, se escribió el año de 1580 y está muy bien escrito y muy bien tratado

15°. Un libro mediano, manuscrito, en papel imperial, compuesto por el maestro Alfonso Lobo, tiene 159 hojas y en él están escritas las obras siguientes:

*Missa ferial.* A [...]

\* Esta misa está escrita en otro libro pequeño de pergamino y por este pequeño se canta siempre en el coro

*Pasión del Domingo de Ramos* [...]

*Pasión del Martes Santo* [...]

*Pasión del Miércoles Santo* [...]

*Pasión del Viernes Santo* [...]

En los márgenes de las hojas donde están escritas las dichas pasiones, está escrita la letra de todo lo que cantan [...] Jesús, el texto y el alto en todas cuatro pasiones [...]

*Fol. 13v*

régimen y gobierno de la Capilla de Música

\* Y la *Pasión del Viernes Santo*, las más veces, se canta la de este libro del maestro Lobo y se omite la del maestro Guerrero

*Miserere mei Deus.* A 4 voces

\* Este Miserere es el que se canta los Viernes Santos, pero se canta por otro libro más pequeño, como la *Missa ferial*

*Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae.* A 6 voces

\* No se dice el autor y se presume sea del maestro Lobo

\* Está muy maltratada y gastada la tinta del papel

\* Esta lamentación no se canta, porque en su lugar se canta la del maestro Salazar, a 8 voces.

*De Lamentatione Jeremiae Prophetae.* Para la feria sexta. A 6 voces.

\* Esta lamentación no se canta, porque en su lugar se canta otra a dos coros.

*De Lamentatione Jeremiae Prophete.* A 6 voces

\* Esta lamentación (que es del sábado) se canta todos los años y está renovada.

16º. Un libro mediano, manuscrito, que tiene cuarenta y seis hojas de pergamino, contiene las obras siguientes:

*Missa Iste sanctus.* Del maestro Francisco Guerrero. A 4 voces

*Missa Ab initio, et ante saecula.* Del maestro fratis Emmanuelis Cardoso. A 4 voces

[...] *Ave Maria gratia plena.* A 4 voces

[...] *Post partum virgo.* A 4 voces

[...] *Gaude Maria.* A 4 voces

[...] *Virgo Jese floreuit.* A 4 voces

[...] libro está muy bien tratado y está en la capilla de la Antigua, para servicio de las misas de los sábados, [se es]cribió el año de 1637 por mandato del cabildo. Y [escri]bieron los graduales, aleluyas y tractos de [tiem]pos del año.

### Fol. 14r

Libros de misas de el ejercicio de la Capilla de Nuestra Señora de la Granada

17º. Un libro grande, manuscrito, en pergamino, que finaliza la última hoja en el nº 59. Contiene tres misas del maestro Cristóbal Moralez, cuyos títulos son los siguientes:

*Missa Gaude Barbara.* No le pusieron credo. A 4 voces

*Missa Aspice Domine.* No le pusieron credo. A 4 voces

*Missa Vulnerasti cor meum.* No le pusieron credo. A 4 voces

Este libro está muy bien escrito y con muy buenos pergaminos, pero le faltan tres hojas que son las de los folios 1º, 26 y 37 que es lástima le falten dichas hojas, porque estando cabal pudiera servir en el coro en las octavas y pascuas que se canta el *Credo romano*.

\* Se renovaron las cubiertas a este libro, año de 1714, y por mandado de los señores de Fábrica se sacaron del Archivo, este libro y otros (porque no cabían) y se pusieron en la capilla de la Granada.

18º. Un libro grande de misas, sin credos, manuscrito, en pergamino, compuesto por el maestro Moralez, que tiene 58 hojas. Contiene 3 misas cuyos títulos son los siguientes:

*Missa Tu es vas electionis* [...]

*Missa Benedicta es coelorum regina* [...]

*Missa Ave Maria [...]*

Este libro está muy bien escrito y muy bien tratado y [con] muy buenos pergaminos. Se renovó el año de 1714. Y [no le] falta cosa alguna, si le sobra la última hoja ([...] última) que es la primera que le falta al libro [ante]cedente, por que el librero que renovó este [ante]cedente y el sequente, como poco práctico, puso [...]

*Fol. 14v*

la hoja que le falta al antecedente. Puede servir muy bien este libro en el coro en los días que se cantare el *Credo romano* que son las octavas, pascuas o dominicas, o en otros días que la misa no tuviere credo.

19º. Un libro grande de misas, sin credos, de el maestro Moralez, manuscrito, con estupendos pergaminos, también renovado el año de 1714. Contiene tres misas cuyos títulos son los siguientes:

*Missa Mille regretum*. A 6 voces

*Missa Si bona suscepimus*. A 6 voces

*Missa L'homme armé*. A 4 voces

Este libro, según el último folio que es de 66, debería tener otras tantas hojas, pero la desgracia es que le faltan cuatro que son de los números 11, 36, 37 y 47. Poniéndole a este libro las hojas que le faltan podrá servir muy bien en el coro.

20º. Un libro grande de misas, manuscrito, en pergamino, tiene hoy 52 hojas y según el folio último que es de 87 debería tener otras tantas hojas, contiene cinco misas cuyos títulos son los siguientes:

*Missa de Beata Virgine*. De Juzquin. A 4 voces

[*Missa*] *de Beata Virgine*. De Brumel. A 4 voces

[...] en la Gloria glosa estas palabras: *Spiritus et alme orpha*-[roto] *paraclite* y otras a este modo.

[*Missa de Beata Virgine*] De Peñalosa. A 4 voces

[En] los Kyries glosa estas palabras: *Rex virginum* [*amator*] *Deus Mariae decus eleyson* y en la Gloria [lo que] que se ha dicho en la antecedente.

[...] por que le faltan hojas no se sabe el título de esta misa ni el nombre del autor. A 4 voces

*Fol. 15r*

*Missa* de Pedro Fernández. A 4 voces

A este libro le faltan las hojas de los folios: 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72. Que hacen todas las que le faltan el número de 35 hojas que pudieran componer un libro. Y en otras cinco hojas le faltan algunos pedazos de música.

21º. Un libro mediano, de misas, impreso en papel imperial, compuesto por el padre fratis Emmanuelis Cardoso (no dice el año que se imprimió), tiene 126 hojas y contiene 12 obras cuyos títulos son los siguientes:

*Asperges*. A 4 voces

*Vidi aquam*. A 4 voces

*Missa Miserere mihi Domine*. A 6 voces

*Missa Tradent enim vos*. A 5 voces

*Missa Puer qui natus est*. A 5 voces

*Missa Hic est discipulus ille*. A 5 voces

*Missa Tui sunt coeli*. A 4 voces

*Missa Veni sponsa christi*. A 4 voces

*Missa Pro defunctis*. A 6 voces

Motete *Non mortui*. A 6 voces

Motete *Sitivit anima mea*. A 6 voces

Responsorio *Libera me Domine*. A [4 voces]

Este libro tiene muchas hojas desencuadradas, [...] muchas rotas, y todo él lastimado.

[Al margen: “El libro de misas de el maestro Prenestina se hallará su apuntamiento a el folio 21 a la vuelta”].

22º. Un libro grande, de himnos, manuscrito, en perga[mino, com]puesto por los maestros Carpentras, Costantius Festa, Pedro Sa[¿?], Alonso Pérez] de Alva, Petrus Fernández, J. Valera, Urreda y Escob[ar ...] hojas. Y según el último folio debiera tener 80, le fal[tan] los folios siguientes: 1, 4, 5, 9, 10, 15, 41, 42, 43, 44, 45 [...]

Con este libro se dio fin a los que hay en la capilla de l[a Granada].

### Fol. 15v

Libros de facistol para Vísperas

23º Un libro mediano, manuscrito, que tiene 129 hojas de pergamino, el cual contiene las obras siguientes:

*Dixit Dominus*. Guerrero, fol. 2

*Lauda Hierusalem*. Guerrero, fol. 6

*Laudate Dominum omnes gentes*. Guerrero, fol. 11

*In exitu Isrrael de Aegipto*. Guerrero, fol. 15

*Laudate omnes gentes*. Guerrero, fol. 24

*In festo Purificationis ad benedictionem cerei*

*Lumen ad reuelationem gentium*. Guerrero, fol. 25

Himnos de todo el año

*In adventu Domini. Conditor alme*. Guerrero, fol. 30

*In Nativitate Domini. Christe redemptor*. Guerrero, fol. 33

*In festo sancti Stephani. Deus tuorum*. Guerrero, fol. 37

*In festo sancti Johannis apostoli. Exultet coelum*. Guerrero, fol. 39

*In Epiphania Domini. Hostis Herodes*. Guerrero, fol. 43

*Dominica in Passione. Vexilla regis.* Guerrero, fol. 45  
*Dominica in albis. Ad coenam agni.* Guerrero, fol. 49  
*In Ascensione Domini. Jesu nostra.* Guerrero, fol. 51  
*In festo Pentecostes. Veni creator.* Guerrero, fol. 57  
*In festo Santissima Trinitatis. O lux beata Trinitas.* Ceuillos, fol. 61  
*In festo Corporis Christi. Pange lingua.* Guerrero, fol. 62  
*In festo convertione Santi Pauli apostoli. Doctor egregie.* Guerrero, fol. 68  
*[In festo] Cathedra Sancti Petri. Quodcumque vinclis,* Nauarro, fol. 70  
*[In festo Inve]ntione Santa Crucis. Vexilla Regis.* Guerrero, fol. 122 [sic]  
*[In festo in nativi]tate Sancti Joannis Baptista. Ut queant laxis.* Guerrero, fol. 72  
*[In festo aposto]lorum Petri et Pauli. Aurea luce.* Guerrero, fol. 75  
*[In festo san]tae Mariae Magdalenae. Lauda mat [sic].* Guerrero, fol. 77  
*[In Transfigur]atione domini. Quicumque.* Navarro fol. 80  
*[In festo sancti] Michaelis. Tibi chisti.* Guerrero, fol. 82  
*[In festo omniu]m sanctorum. Christe redemptor.* Guerrero, fol. 84  
*[In festo Dedicat]ionis Ecclesiae. Urbs beata.* Guerrero, fol. 88

Fol. 16r

*Communis Sanctorum*

*In festo Beatae Mariae. Ave maris stella.* Guerrero y Ceballos, fol. 98  
*In festis apostolorum. Exultet coelum.* Guerrero, fol. 102  
*In festis apostolorum tempore paschali. Tristes erant apostoli.* Guerrero fol. 108  
*Commune unius martyris. Deus tuorum militum.* Guerrero, fol. 110  
*Alius commune unius martyris. Deus tuorum militum.* Guerrero, fol. 112  
*Commune plurimorum martyrum. Sanctorum meritis.* Guerrero, fol. 114  
*Commune confesor doctor. Iste confesor,* Guerrero, fol. 116  
*Alius commune confesor non doctor. Iste confesor.* Guerrero, fol. 118  
*Commune virginum. Jesu corona.* Guerrero, fol. 120

Este libro está bien tratado, menos dos hojas a lo último que están maltratadas y des encuadernadas.

24º. Un libro grande, de himnos propios de los Santos de España y de Sevilla, manuscrito, en pergamino, tiene treinta y nueve hojas y contiene lo siguiente:

[Al margen: Si]

Himno a San Isidoro. A 4 voces, tiene dos versos. Maestro Lobo

Himno de Santa Justa y Santa Rufina. A 4 voces, tiene dos versos. Maestro Lobo

Himno de San Hermenegildo. A 4 voces, tiene dos versos. Maestro Lobo

Himno de San Diego. A 4 voces, tiene 1 verso. Maestro Lobo

\* Este himno es propio del Santo, y como se reza de el común, por ahora no se canta este himno en su festividad.

Himno de Santiago. A 4 voces, tiene dos versos [Maestro Lobo]

Himno al Nombre de Jesús. A 5 voces, tiene dos versos. Fray [Francisco de Santiago]

Himno de la Corona de Espinas. A 5 voces, tiene dos versos. [Fray Francisco de Santiago]

Himno de San Gabriel. A 4 voces, tiene 1 verso. [Fray Francisco de Santiago]

Himno de los Dolores. A 4 voces, tiene 4 versos [...]

Himno de San Justo y Pastor. A 4 voces, tiene 2 versos [...]

Himno de San Joséph. A 4 voces, tiene 1 verso [...]

Himno de la Translación de Santiago. A 4 y a 5 voces, tiene 2 [versos ...]

Este libro está muy bien tratado y de [servicio] para el coro.

### Fol. 16v

25°. Un libro pequeño (que llaman de Jalón), manuscrito, que tiene 91 hojas, contiene las obras siguientes:

*Lauda Sion salvatorem*, con voz sola a 4 y a 8 voces, tiene 8 versos y es como se cantaba antiguamente la secuencia de Corpus, hasta que el maestro Alonso Xuárez compuso la secuencia de Corpus enteramente a 8 voces.

Y es la que se canta siempre en la Iglesia. Maestro Lobo, fol. 1

*Te deum laudamus*. A 4 voces. Maestro Guerrero, fol. 7

*Dixit Dominus*. A 4 voces. Maestro Guerrero, fol. 16

*Dixit Dominus*. A 5. Con voz sola al órgano en un librete de pergamino aparte, y en otro librete está el acompañamiento para el órgano. Y las cuatro voces están en el libro. Maestro Luis Bernardo Jalón, fol. 38 [sic]

*Beatus vir*. A 4 voces. Maestro Jalón, fol. 19

*Laetatus sum*. A 4 voces. Maestro Jalón, fol. 23

*Lauda Jerusalem*. A 4 voces. Maestro Jalón, fol. 27

*Credidi*. A 4 voces. Maestro Jalón, fol. 33

*Laudate Dominum omnes gentes*. A 4 voces. Maestro Jalón, fol. 31 [sic]

\* Estos cinco psalmos sirven en los aparatos de primera clase

*Magnificat*. Solo y a 5. Maestro Jalón, fol. 42

\* Este canto de magnificat se cantaba antiguamente en los aparatos de primera clase con voz sola al órgano, la cual está en un librete de pergamino, y el acompañamiento está en otro librete de pergamino (como se [dice] arriba en el tratado de motetes y el 2º coro [está] en este libro).

[*Quiquinq*]ue. Sola y a 5. Maestro Jalón, fol. 50

[...] se cantaba antiguamente en los apa[ratos de] primera clase, con voz sola al órgano, la cual [está] en el mismo librete que queda dicho [...] magnificat antecedente y el acompañamiento,

### Fol. 17r

al órgano está en el librete que está el de el magnificat, y el segundo coro está en este libro.

*Virgo perpetua templum domini.* A 4 voces. Maestro Jalón, fol. 63

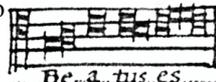
\* Este motete se canta desde la dominica Septuagésima hasta la dominica *in Passione*, inclusive, para recibir las procesiones dominicales en la puerta del coro. Sácanse las dominicas Quincuagésima y Cuarta de Cuaresma que tienen órgano en la procesión y misa, aquella por la solemnidad de las 40 horas y esta porque es dominica *Laetare* que tiene órgano.

*Declaratur hodie innovatur naturae.* A 4 voces. Maestro Jalón, fol. 65

\* Este motete se canta, en la puerta del coro, la dominica Septuagésima cuando cae antes de la Purificación.

*Beatus es, et bene tibi erit.* A 4 voces. Maestro Guerrero, fol. 67

\* Este motete de San Sebastián se canta, enfrente de la Capilla de Escalas, en todas las procesiones dominicales del año. Un músico sólo entona para comenzar dicho motete este canto llano



Y un bajón da el tono punto alto. Para la voz de contralto ha de dar el bajón el tono una quinta más alto que lo suele dar al tenor y al tiple.

*Vexilla regis.* Para la seña en el altar mayor, son dos versos. A 4 voces. Maestro Jalón

*Gloria laus, et honor.* A 4 voces. Maestro Jalón

\* Para el Domingo de Ramos cuando entra la procesión por la puerta de junto a la torre.

*Christus factus est pro nobis.* A 4 voces. No dice [...]

*Missa ferial.* A 4 voces [...]

*Petite et accipietis.* Motete para los días de rogaciones. A 4 voces [...]

*Libera me Domine.* Responsorio. A 5 voces [...]

\* Se canta este motete o responso en honras de P[...]

Fol. 17v

Reyes, Prelados y en las honras de las Benditas Ánimas.

Este libro está en todo bien tratado.

26°. Un libro pequeño (que llaman de los *Gloria Patri*), manuscrito, tiene 26 hojas de pergamino y contiene lo siguiente:

*Gloria Patri.* De 1° tono. A 4 voces. No se dice autor

*Gloria Patri.* De 1° tono. A 5 voces

*Gloria Patri.* De 1° tono. A 6 voces

*Gloria Patri.* De 2° tono. A 4 voces. Maestro Guerrero

*Gloria Patri.* De 2° tono. A 4 voces. Guerrero

*Gloria Patri.* De 2° tono. A 5 voces. Guerrero

*Gloria Patri.* De 2° tono. A 6 voces. Guerrero

*Gloria Patri.* De 3° tono. A 4 voces. Guerrero

*Gloria Patri.* De 3° tono. A 4 voces. Fray Manuel Cardoso

*Gloria Patri.* De 4° tono. A 4 voces. Guerrero

*Gloria Patri.* De 4º tono. A 5 voces. Guerrero  
*Gloria Patri.* De 4º tono. A 5 voces. Guerrero  
*Gloria Patri.* De 5º tono. A 4 voces. Guerrero  
*Gloria Patri.* De 5º tono. A 4 voces. Guerrero  
*Gloria Patri.* De 6º tono. A 4 voces. Guerrero  
*Gloria Patri.* De 6º tono. A 5 voces. Guerrero  
*Gloria Patri.* De 6º tono. A 5 voces. Guerrero  
 [*Gloria*] *Patri.* De 7º tono. A 4 voces. Guerrero  
 [*Gloria*] *Patri.* De 7º tono. A 5 voces. Guerrero  
 [*Gloria Patri*]. De 7º tono. A 5 voces. Guerrero  
 [*Gloria Patri*]. De 8º tono. A 4 voces. Guerrero  
 [*Gloria Patri*]. De 8º tono. A 5 voces. Guerrero  
 [*Gloria Patri*]. De 8º tono. A 6 voces. Guerrero  
 [Este] libro está bien tratado en todo.

**Fol. 18r**

27º Un libro mediano de magníficas, manuscrito, compuesto por el maestro Guerrero, tiene 101 hojas de pergamino, y la distribución es en la forma siguiente:

*Magnificat.* De 1º tono. A 4. *Anima mea*  
*Magnificat.* De 1º tono. A 4. *Et exultavit*  
*Magnificat.* De 2º tono. A 4. *Anima mea*  
*Magnificat.* De 2º tono. A 4. *Et exultavit*  
*Magnificat.* De 3º tono. A 4. *Anima mea*  
*Magnificat.* De 3º tono. A 4. *Et exultavit*  
*Magnificat.* De 4º tono. A 4. *Anima mea*  
*Magnificat.* De 4º tono. A 4. *Et exultavit*  
*Magnificat.* De 5º tono. A 4. *Anima mea*  
*Magnificat.* De 5º tono. A 4. *Et exultavit*  
*Magnificat.* De 6º tono. A 4. *Anima mea*  
*Magnificat.* De 6º tono. A 4. *Et exultavit*  
*Magnificat.* De 7º tono. A 4. *Anima mea*  
*Magnificat.* De 7º tono. A 4. *Et exultavit*  
*Magnificat.* De 8º tono. A 4. *Anima mea*  
*Magnificat.* De 8º tono. A 4. *Et exultavit*

Este libro está bien tratado y no le falta cosa alguna. La tinta en algunas hojas se ha perdido el color.

28º Un libro mediano de magníficas, en papel imperial, impreso en Lisboa, año de 1602. Compuesto por el maestro Eduardo Lobo, maestro de capilla de la Santa Iglesia de la See oriental de la ciudad de Lisboa, tiene [¿? hojas] y los magníficas siguientes:

*Magnificat.* De 1º tono. A 4. [*Anima mea*]  
*Magnificat.* De 1º tono. A 4. [*Et exultavit*]  
*Magnificat.* De 2º tono. A 4. [*Anima mea*]

*Magnificat.* De 2º tono. A 4. [*Et exultavit*]

*Magnificat.* De 3º tono. A 4. [*Anima mea*]

*Magnificat.* De 3º tono. A 4. [*Et exultavit*]

**Fol. 18v**

*Magnificat.* De 4º tono. A 4. *Anima mea*

*Magnificat.* De 4º tono. A 4. *Et exultavit*

*Magnificat.* De 5º tono. A 4. *Anima mea*

*Magnificat.* De 5º tono. A 4. *Et exultavit*

*Magnificat.* De 6º tono. A 4. *Anima mea*

*Magnificat.* De 6º tono. A 4. *Et exultavit*

*Magnificat.* De 7º tono. A 4. *Anima mea*

*Magnificat.* De 7º tono. A 4. *Et exultavit*

*Magnificat.* De 8º tono. A 4. *Anima mea*

*Magnificat.* De 8º tono. A 4. *Et exultavit*

Este libro tiene una hoja desencuadernada y otras maltratadas y rotas, y componiéndolo podrá servir muy bien en el coro.

29º. Dos libros medianos de magníficas, en papel imperial, impresos en Lisboa el año de 1613. Compuestos por el padre fray Manuel Cardoso, tiene cada uno 96 hojas y 16 magníficas que lo mismo son las de el uno que las de el otro. Y son en la forma siguiente:

*Magnificat.* De 1º tono. A 4. *Anima mea*

*Magnificat.* De 1º tono. A 5. *Et exultavit*

*Magnificat.* De 2º tono. A 4. *Anima mea*

*Magnificat.* De 2º tono. A 5. *Et exultavit*

*Mag[nificat.]* De 3º tono. A 4. *Anima mea*

*Magni[nificat.]* De 3º tono. A 5. *Et exultavit*

[*Magnificat.*] De 4º tono. A 4. *Anima mea*

[*Magnificat.*] De 4º tono. A 5 *Et exultavit*

[*Magnificat.*] De 5º tono. A 4. *Anima mea*

[*Magnificat.*] De 5º tono. A 5. *Et exultavit*

[*Magnificat.*] De 6º tono. A 4. *Anima mea*

[*Magnificat.*] De 6º tono. A 5. *Et exultavit*

[*Magnificat.*] De 7º tono. A 4. *Anima mea*

[*Magnificat.*] De 7º tono. A 5. *Et exultavit*

**Fol. 19r**

*Magnificat.* De 8º tono. A 4. *Anima mea*

*Magnificat.* De 8º tono. A 5. *Et exultavit*

Este libro tiene 12 hojas desencuadernadas y otras maltratadas, y también el forro de la cubierta.

30º. El compañero, que tiene las mismas magníficas, también está de la misma suerte maltratado.

31°. Un libro mediano, de magníficas, impreso en papel imperial, compuesto por Sebastián de Aguilera y Heredia, racionero y organista de la Santa Iglesia Metropolitana de la ciudad de Zaragoza, tiene 199 hojas y contiene 36 magníficas divididas en cinco juegos, las cuales son en la forma siguiente:

Primer juego de 8 magníficas a versos. A 5

*Magnificat*. De 1° tono. A 5 voces. *Anima mea*

En este *Magnificat* de 1° tono, dos voces van cantando en todos los versos canon en unísonus.

*Magnificat*. De 2° tono. A 5 voces. *Anima mea*

En este *Magnificat* de 2° tono, dos voces van cantando en todos los versos canon en segunda.

*Magnificat*. De 3° tono. A 5 voces. *Anima mea*

En este *Magnificat* de 3° tono, dos voces van cantando en todos los versos canon en tercera.

*Magnificat*. De 4° tono. A 5 voces. *Anima mea*

En este *Magnificat* de 4° tono, dos voces van cantando [en] todos los versos canon en cuarta.

*Magnificat*. De 5° tono. A 5 voces. [*Anima mea*]

En este *Magnificat* de 5° tono, dos voces van cant[ando] en todos los versos canon en quinta.

*Magnificat*. De 6° tono. A 5 voces. [*Anima mea*]

En este *Magnificat* de 6° tono, dos voces v[an cantando] en todos los versos canon en sexta.

#### Fol. 19v

*Magnificat*. De 7° tono. A 5 voces. *Anima mea*

En este *Magnificat* de 7° tono, dos voces van cantando en todos los versos canon en séptima.

*Magnificat*. De 8° tono. A 5 voces. *Anima mea*

En este *Magnificat* de 8° tono, dos voces van cantando en todos los versos canon en octava.

Segundo juego de 8 magníficas a versos. A 6 voces

*Magnificat*. De 1° tono. A 6 voces. *Anima mea*

*Magnificat*. De 2° tono. A 6 voces. *Anima mea*

*Magnificat*. De 3° tono. A 6 voces. *Anima mea*

*Magnificat*. De 4° tono. A 6 voces. *Anima mea*

*Magnificat*. De 5° tono. A 6 voces. *Anima mea*

*Magnificat*. De 6° tono. A 6 voces. *Anima mea*

*Magnificat*. De 7° tono. A 6 voces. *Anima mea*

*Magnificat*. De 8° tono. A 6 voces. *Anima mea*

Tercero juego de 8 magníficas a versos. A dos coros. A 8 voces

*Magnificat.* De 1º tono. A 8 voces. *Anima mea*

*Magnificat.* De 2º tono. A 8 voces. *Anima mea*

*Magnificat.* De 3º tono. A 8 voces. *Anima mea*

*Magnificat.* De 4º tono. A 8 voces. *Anima mea*

*Magnificat.* De 5º tono. A 8 voces. *Anima mea*

*Magnificat.* De 6º tono. A 8 voces. *Anima mea*

*Magnificat.* De 7º tono. A 8 voces. *Anima mea*

[*Mag*]nificat. De 8º tono. A 8 voces. *Anima mea*

[Cuar]to juego de 8 magníficas a versos. A 4 voces

[*Magnificat.*] De 1º tono. A 4 voces. *Et exultavit*

[*Magnificat.*] De 2º tono. A 4 voces. *Et exultavit*

[*Magnificat.*] De 3º tono. A 4 voces. *Et exultavit*

[*Magnificat.*] De 4º tono. A 4 voces. *Et exultavit*

[*Magnificat.*] De 5º tono. A 4 voces. *Et exultavit*

[*Magnificat.*] De 6º tono. A 4 voces. *Et exultavit*

[*Magnificat.*] De 7º tono. A 4 voces. *Et exultavit*

[*Magnificat.*] De 8º tono. A 4 voces. *Et exultavit*

Fol. 20r

Quinto juego de 4 magníficas a 2 coros. A 8 voces que no están divididas a versos, que se cantan en las segundas Vísperas de las primeras clases.

*Magnificat.* De 1º tono. A 8 voces. *Anima mea*

*Magnificat.* De 3º tono. A 8 voces. *Anima mea*

*Magnificat.* De 6º tono. A 8 voces. *Anima mea*

*Magnificat.* De 8º tono. A 8 voces. *Anima mea*

En este libro hay que componer la primera hoja del *Magnificat* de 1º tono, a 8, de este quinto y último juego, porque está partida por medio, y otras hojas tienen algunas roturas. Todo lo demás está bueno y renovado y es el que de ordinario sirve en el coro.

32º. Un libro grande, manuscrito, en pergamino, que según el último folio debiera tener 63 hojas, pero hoy le faltan 12 que son los números: 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18. Tiene catorce magníficas de los maestros: Juzquin, Moralez, Deporito, Acuña, Peñalosa, Pedro Fernández y Carpentras. Menos las 12 hojas que le faltan, en todo lo demás están buenas y bien tratadas las hojas.

Los versos de dichos magníficas son largos y espaciosos, por lo prolongado de sus figuras, pero aunque no sirva en el coro se debe guardar en el Archivo porque tiene figuras en música muy particulares y exquisitas.

33º. Un libro mediano, manuscrito, que tiene 103 hoj[as...] pergamino, el cual contiene las obras siguientes [...] por los maestros que se anotarán al margen:

*Salve*. A 5 voces. [...]

*Salve*. A 5 voces. [...]

*Salve*. A 4 voces. [...]

*Salve*. A 4 voces. [...]

*Salve*. A 4 voces. [...]

*Fol. 20v*

*Salve*. A 4 voces. Maestro Ceuallos

*Salve*. A 4 voces. Maestro Guerrero

*Salve*. A 4 voces. Maestro Guerrero

Motetes

*Ecce virgo*. A 4 voces. Maestro Moralez

*Preter rerum*. A 6 voces. Maestro Juzquin

*Benedicta es coelorum regina*. A 6 voces. Maestro Juzquin

*Ave Maria*. A 6 voces. Maestro Juzquin

*Inviolata*. A 5 voces. Maestro Juzquin

*Ecce tu pulchra*. A 4 voces. Maestro Juzquin

*Jesus Nazarenus*. A 4 voces. Maestro Escobar

*Memorare*. A 4 voces. Maestro Escobar

*Ave Maria*. A 5 voces. Maestro Jachet

*Ave Maria*. A 5 voces. Maestro Moralez

*Ave Maria*. A 4 voces. Maestro Guerrero

*Sancta e immaculata*. A 4 voces. Maestro Moralez

*Audi dulcis*. A 4 voces. Maestro Jachet

*Regina coeli*. A 4 voces. Maestro Guerrero

*Virgo prudentissima*. A 4 voces. Maestro Guerrero

*Tota pulchra es*. A 4 voces. Maestro Guerrero

*Dulcissima Maria*. A 4 voces. Maestro Guerrero

*Deo dicamus gratia*. A 4 voces. Maestro Guerrero

*O gloriosa*. A 4 voces. Maestro Fernández

[*Hort*]us conclusus. A 4 voces. Maestro Ceuallos

[*Ego qua*]asi vitis. A 4 voces. Maestro Ceuallos

[*Exaltata es*] A 4 voces. Maestro Ceuallos

[*Deo dicamus*] gratia. A 5 voces. Maestro Ceuallos

[*Deo dicamus*] gratia. A 4 voces. Maestro Fernández

[Es]te libro está bien tratado y contiene trein[ta y] dos obras, y siempre está en la capilla de [Nuestra] Señora de la Antigua por que por él se canta [...] todos los sábados y miércoles.

*Fol. 21r*

- 34º. Un libro pequeño, manuscrito, que tiene 84 hojas de pergamino, que siempre está en el coro y sirve a los ministriles para las procesiones, en el cual hay diferentes versos, sonatas y canciones de diferentes maestros españoles y extranjeros cuyos nombre son los siguientes:
7. Siete versos del *Te deum laudamus*. Maestro Guerrero, a 4  
Estos versos están en este libro para que los ministriles los tañan cuando hubiere alguna función de *Te deum* & alternando con la capilla de música [raspado: ¿Vrreda?].
  8. Un verso *Pange lingua*. Maestro [raspado y corregido: Maestro ¿Vrreda?], a 5
  9. Un verso de *Pange lingua*. Maestro [raspado y corregido: Maestro ¿Rogier?], a 5
  10. Un verso de *Pange lingua*. Maestro [raspado y corregido: Maestro ¿Rogier?], a 5
  11. Verso *Nobis datus*. Maestro [raspado y corregido: Maestro Guerrero], a 4
  12. Verso *Sacris solemnibus*. [raspado y corregido: Maestro Cevallos], a 4
  13. Verso *Nobis datus*. [raspado y corregido: Maestro Guerrero], a 4
  14. Verso *Arbor decora*. [raspado y corregido: Maestro Guerrero], a 4
  15. Verso *Benedictus*. Maestro Morales, a 4
  16. Verso Z. P. Meniveet, a 4
  17. *Ochos talle flori*. A 4
  18. *Lasso chardo*. Maestro Alexandro, a 4
  19. *Non hatanti*. Maestro Juan Antonio, a 4
  20. *Ben si conosco*. Maestro Juan Antonio, a 4
  21. *Vidrio*. Maestro Vincencio Rufo, a 4
  22. *Passer*. Maestro Cipriano
  23. *Buyo vane*. Maestro Rosolli
  24. Verso *Sancta Maria*. Maestro G[uerrero]
  25. *Gloriose confesor Domini*. Maestro Gu[errero]
  26. *Nunca se vio tener contento entero*. Maestro R[¿ogier?]
  27. *Amor de una zagala*. Maestro [...]
  28. *Aquí se vio*. [...]
  29. *La luz pura*. [...]
  30. *I yorno felice*. [...]
  31. Verso *Ave virgo* con un canon en unísonus. [...]

*Fol. 21v*

32. *Mi ofensa*. Maestro Guerrero, a 5
33. *Super vincoli*. Maestro Guerrero, a 5
34. *Con regozijo*. Maestro Guerrero, a 6
35. *Los cielos y la tierra*. A 6

36. *Que ya ha llegado el bien*. Maestro Rogier, a 6  
 37. ¿D?..... Maestro Rogier, a 6  
 38. *Quién me engaña*. A 6  
 39. Verso *Sicut erat*. De uno de los magníficas del maestro Guerrero, a 6  
 40. Verso *Sicut erat*. De uno de los magníficas de el maestro Guerrero, a 6  
 41. Verso *Sicut erat*. De uno de los magníficas de el maestro Guerrero, a 6  
 42. Verso *Sicut erat*. De uno de los magníficas de el maestro Guerrero, a 6  
 43. Verso *Sicut erat*. De uno de los magníficas de el maestro Guerrero, a 6  
 44. Verso *Tota pulchra es Maria*. Maestro Guerrero, a 6

Este libro contiene cuarenta y cuatro versos, sonatas y canciones como queda dicho y todo está bien tratado y de uso para los ministriles en las procesiones y recibir las en el coro y para tañer en las misas los días de primeras clases, segundas, aparatos y octavas, después de la epístola y comunicanda.

Con este libro se dio fin al inventario de papeles, cuadernos, libretes y libros de música del Archivo, capilla de Nuestra Señora de la Antigua, capilla de Nuestra Señora de la Granada y del coro de esta Santa Iglesia de Sevilla, en el cual se había visto claramente el gran tesoro que tiene esta Santa Iglesia en su Archivo de música, no sólo por lo material de los papeles y libros (que estos valen muchos millares de [...] sino por lo formal de la música, con la cual continua[mente se] está alabando al Señor con himnos y cánticos en el coro.

[...] Inventario, en Sevilla, 1 de marzo de 1721 años.

[En 17]31 se compró un libro de el maestro Pedro Luis [...]

Contiene Asperges y cinco misas: esta [...] papel imperial, y los títulos de las misas son

*Fof. 22r*

los siguientes:

*Aspersorium per annum*

*Missa Brevis*

*Missa Iste confessor*

*Missa Sexti toni*

*Missa Aeterna Christi munera*

*Missa Emmendemus*

Inventario de las obras de latín y romance que compuso D. Gaspar Úbeda y Castelló en los 14 años que fue maestro de esta Santa Iglesia de Sevilla

.....  
 [...] hecho por Joséph Muñoz Monserrat, racionero organis[ta ...] por orden del cabildo de dicha Santa Iglesia [...] de el año de 1724.

**7) Inventario de 22/1/1759.**

“Inventario de los libros y papeles que existen en el Archivo de la capilla de música, siendo protector el señor D. Luis Licht y Barrera, canónigo y protector de la capilla de música de esta Santa Iglesia. Se hizo este año de 1759”.

A.C.S., sección 0, libro 11158 [transcripción parcial].

Varios autores:

- Misa a 8 sobre el *Qui habitat* del maestro Juan Sanz.
- Un oficio de difuntos, invitatorio y lección del maestro Juan Sanz y la misa del maestro Guerrero y el motete del maestro Xuárez, en unos mismos cuadernos.
- Un oficio de difuntos entero de Salazar, a la Reina Nuestra Señora.
- *Alabado y Tantum ergo* a 11 del maestro Sanz, en cuadernos.
- Letanía a 5 de Nuestra Señora, del maestro Capitán.
- *Ave maris stella* a 4, del maestro Guerrero.
- Ocho cuadernos a 4 de *Te deum laudamus* y diferentes autores.
- Letanía del corpus a 8, del maestro Patiño.
- Veinte y cuatro motetes de distintos autores que sirven rara vez.
- Cincuenta motetes de diferentes autores.
- Treinta y un salmos y cánticos [de] Vísperas, Prima, Tercia y Sexta de distintos autores.
- Verso del *Quicumque* solo y a 5 que se canta todos los años cuando la festividad de la Concepción cae en lunes.
- Cinco cuadernos, tres de encuadernación negra y dos en pergamino para cantarlos.
- Veinte libros de atril en los cuales hay misas, salmos y himnos.
- El *Credo romano* está aparte en cuadernos.
- Nueve cuadernos de pergamino donde están motetes de Adviento y Cuaresma, no hay autor.
- Ocho cuadernos negros de responsorios para Miércoles y Jueves santo y sirven de motetes para la semana de Pasión.
- Dos cuadernos de pergamino de canto llano que sirven para los Santos Oleos.
- Ocho papeles chiquitos de canto de órgano que sirven para los Santos Oleos del maestro Jalón.

**8) Inventario de 1777-1816.**

“Inventario de los libros y papeles que existen en el Archivo de la capilla de música, siendo protector el señor D. Carlos Antonio Villa, canónigo”.

A.C.S., sección 0, libro 11159 [transcripción parcial].

- (1788) Seis misas que remitió al Illmo. cabildo el señor marqués de Monreal, todas de capilla, con instrumentos, cuyos títulos son:

1ª *Missa In coena domini.*

2º *Missa Pingue est panis christi.*

3º *Missa Laudate cum in sono tube.*

4º *Missa Laudate dominum de terra.*

5º *Missa Laudate nomen domini.*

6º *Missa Cantate domine.*

- (1794) Misa de difuntos para facistol. Arquimbau.

- (1803) Misa a 4 de facistol para los sábados a la Misa de la Virgen. Arquimbau.

### 9) Inventario de 1818-1825.

“Índice de las obras que contiene la papelería de música de esta Santa Iglesia Metropolitana e Patriarcal de Sevilla, manifestando el número de voces, el tono, instrumentos, papeles, festividades a que pertenecen y el nombre de los autores de cada una”.

A.C.S., sección 0, libro 11159 [transcripción parcial].

(Letra A)

- 20 pergaminos y dos papeles del maestro Guerrero, nº 252 [al margen, de otra letra mucho menos cuidada: “no existe”].

(Letra B)

- 15 papeles del maestro Patiño nº 27.

(Letra C)

- Cuadernos incompletos de varias cosas como *Pange linguas* y motetes antiquísimos. No sirven. 13 cuadernos, nº 401.

(Letra H)

- Himno para el día del Corpus: *Pange lingua* a 4 con el verso *Verbum caro* separado, 11 papeles. Del maestro Guerrero, nº 240.

- Himno a la Virgen. *Ave maris stella* de primer tono, 7 papeles del maestro Guerrero, nº 195.

(Letra Y)

- 11 papeles del maestro Patiño, nº 96.

(Letra L)

- Lamentaciones sueltas de diferentes autores. 15 papeles, nº 502.

- Letanía del Santísimo Sacramento a 8, de 8º tono, sirve en la octava del Corpus y Carnestolendas.

- 11 pergaminos del maestro Patiño, nº 248.

- Letanía a 5, segundillo, sin orquesta. 8 papeles. Del maestro Capitán, nº 560.

- Letanía duplicada para la 8º de la Concepción y Ascensión. 9 pergaminos, nº 250.
- Letanía duplicada del Santísimo Sacramento como la del nº 248 [era de Patiño] para Carnestolendas y Corpus. 10 pergaminos.

## (Letra M)

- 15 papeles del maestro Patiño, nº 54.
- *Miserere romano* a 8, de 2 tono, sin orquesta. 10 cuadernos, del maestro Allegri, nº 554.
- Motete a 9, de 2º tono, con violines sobrepuestos y trompas. Concepción o Natividad. 12 cuadernos en pergamino y 5 papeles del maestro fray Francisco de Santiago, nº 246.
- 12 papeles del maestro fray Francisco de Santiago, nº 186.
- Motetes y *Te deum* para las procesiones, encuadernados en pergamino, y la salve. 8 cuadernos con 20 hojas cada uno. Del maestro Guerrero, nº 234.
- Motete a 8 de primero punto bajo, con violines sobre puestos, para el estreno de la capilla de la Antigua. Joaquín Autem.

## (Letra O)

- Oficio de difuntos a 8.  
8 papeles del maestro Xuárez, nº 503.
- *O redemptor*, a 4, de primer tono, sin orquesta, para la consagración de los Santos Oleos. 8 papeles del maestro Jalón.

## (Letra R)

- Responsorios a 8 y a 6 del Jueves y Viernes Santo, sin orquesta, con dos oboeses. 10 cuadernos del maestro Santiago, nº 553.

## (Letra S)

- Secuencia a 6, de primer tono transportado, de Resurrección. 8 papeles del maestro Xuárez, nº 91.

## (Letra T)

- *Te lucis* a 5. Del maestro Jalón, nº 544.

## \* Libros de música en pergamino y papel

- [1] Libro de misas, de misas de la virgen, para los sábados, de 4 tono, y la salve a 4 voces. Dicho libro está en la antigua. Del maestro Arquimbau, nº 1.
- [2] Libro de las 4 Pasiones de facistol del maestro Lobo, nº 2.

- [3] Libro de una lamentación del Viernes Santo y el *Miserere* que no sirven por haberlos hecho el maestro Arquimbau de papeles. *Et Christus factus es* sirve. Del maestro Lobo, nº 3.
- [4] Libro de magníficas de todos tonos para dobles y 2 clases. Del maestro Aguilera, nº 4.
- [5] Libro de Glorias Patris de todos tonos para primeras clases. Del maestro Guerrero, nº 5.
- [6] Libro viejo de magníficas de todos tonos duplicados. Del maestro Aguilera, nº 6.
- [7] Libro de misas para las octavas, nº 7.
- [8] Libro de psalmos para las primeras clases que no hay violines.  
*Missae breves*, a 5  
*Virgo perpetua*  
*Declaratur hodie*  
*Beatus est*  
*Vexilla regis*  
*Gloria laus*  
*Christus factus est*  
*Missae feriales*  
*Petite et accipietis*  
*Libera me domine*  
*Seña*
- [8] *Missae breves*, nº 8.
- [9] Libro para la procesión dominical con *incarnatus*. Del maestro Arquimbau, nº 9.
- [10] Libro de misa del *Tantum ergo* para las misas de renovación. Del maestro Nebra, nº 10.
- [11] Libro de 3 magníficas, la primera a 7 de primer tono, la 2ª a 6 de cuarto tono, la 3ª a 6 de 5º tono trasportado por *fe faut*, todas de primera clase con bajón obligado. Del maestro Arquimbau, nº 11.
- [12] Libro de misa de réquiem con el canto llano separado arreglado por el maestro Arquimbau, nº 12.
- [13] Libro de misa de cofradía, arreglado por el maestro Arquimbau, nº 13.
- [14] Libro de magníficas para 2ª Vísperas de primera clase, de 8º tono.  
Himno del corazón de Jesús de 4º tono.  
Himno de San Vicente de 5º tono.  
*Pangue lingua* de 5º tono.  
Del maestro Arquimbau, nº 14.
- [15] Libro de misa de 2º tono, trasportado para diario. Del maestro Prenestini, nº 15.
- [16] Libro de misa de 8º tono, para diario. Del maestro Prenestini, nº 16.
- [17] Libro de misa de 5º punto alto, para diario. Del maestro Prenestini, nº 17.

- [18] Libro de misa de 5º tono, la mediación gsolreut, para diario. Del maestro Prenestini, nº 18.
- [19] Libro de misa de 6º tono, para diario. Del maestro Prenestini, nº 19.
- [20] Libro de himnos de oficios propios, para diario. De distintos autores, nº 20.
- [21] Libro de himnos del comun y del tiempo pascual, nº 21.
- [22] Libro de misa, en papeles, de 4º tono, sin credo, 14 papeles, nº 22.
- Libro de misas [aquí termina el listado de libros de polifonía que, al parecer, dejó inconcluso, en cualquier caso, consigna solo lo que está en vigor].

### **10) Inventarios sin fecha (siglo XIX-XX).**

A.C.S., sección 0, libro 11160. [transcripción parcial].

\* Archivo musical de Scalas

- [*Tantum ergo*]. Urreda.
- *Tantum ergo*. Victoria.
- *Missa O salutaris*. Palestrina.
- *Missa Dominicalis*. Victoria.
- *Missa ferial*. Lobo.
- Pasión del Martes y de Miércoles. Guerrero.
- Pasión del Viernes. Victoria.
- *Pueri hebreorum*. Lobo
- *In exitu*. Lobo
- *Popule meus*. Palestrina.
- *Te deum*. Victoria.

\* [Otro documento distinto. Marca de agua Bartolomé Costas. Primera mitad s. XIX]

- Motete de Concepción, a 9, en sol menor, y acompañamiento de fray Francisco de Santiago.
- Himno *Ave maris stella*, a 4, en re, del maestro Guerrero.
- Responsorios a 6 y a 8 de la Semana Santa, escritos en libros de pergamino del maestro Francisco Santiago, estos responsorios están copiados en otros libros más antiguos, aunque le falta el primer tiple.

\* [Otro documento diferente, muy poco preciso, s. XX].

Índice de las obras que existen en el Archivo musical de esta santa iglesia

- 1 himno de Guerrero [*Ave maris stella*]
- 2 Letanías de Patiño, pergamino.
- 2 letanías de Capitán, pergamino.
- Un cuaderno con las misas de Eslava de canto figurado y el *Credo romano* a cuatro voces.

- 15 carpetas forradas de pergamino. Salazar.
- *Credo romano*, 4 voces y acompañamiento, pergamino.
- 3 libros con acompañamiento y 8 carpetas forradas con varias composiciones.
- 20 carpetas forradas, pergamino, con otros motetes.
- 10 cuadernos de pergamino son varios [en los motetes].
- Once cuadernos de pergamino.
- 17 Responsorios de Santiago.
- Oficios de difuntos: Varios autores, 32 cuadernos.
- 12 libros de música llamados de facistol.
- 5 libros pequeños.
- 4 libros pergamino [Inventarios]

\* [Otro listado]

- 1 himno de Guerrero *Ave maris stella*, a 4, en re.
- 2 letanías de Capitán [pergamino, las dos a cinco voces y en sol]

\* Índice del Archivo de música de la catedral. Sevilla 2/XI/1940.

- Palestrina. *Misa de Jueves Santo* y otra del *Papa Marcelo* a 6 voces. Escala [quiere decir que son las que se encontraban en la capilla del mismo nombre].
- *Ave Maria*, a cuatro voces, Victoria.
- *Esclarecida Madre*. Soto de Langa.

## 12) Otros inventarios

- Capilla de la Virgen de la Antigua (13/1/1517)  
A.C.S., sección IX, leg. 89, pieza 7 [transcripción parcial].

En la Santa Iglesia de Sevilla, dentro de la sacristía de la capilla de Nuestra Señora del Antigua, miércoles siete, a jueves ocho, a viernes nueve, a lunes doce, a martes trece días del mes de enero, año de nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil e quinientos e diecisiete años, por mandado de los muy reverendos señores deán e cabildo de la dicha Santa Iglesia de Sevilla, los reverendos señores D. Gonzalo Cabezas, arcediano de Écija e canónigo, e D. Juan de Carmona, arcediano de Carmona en la dicha Sancta Iglesia de Sevilla, por ante mi, el notario apostólico infraescrito, tomaron cuenta a Cristóbal Ramírez, clérigo presbítero, sacristán de la dicha capilla de Nuestra Señora del Antigua, que presente estaba, de las joyas de plata e oro e ornamentos e otras cosas de la dicha capilla questán a su cargo de la dicha capilla, e de la demás nuevamente acrecentadas que en su poder estaban e las recibió en su poder, e son las siguientes:

.....

## Mixtos e libros

[Al margen: “Estos no sirven aquí, pueden en otra parte servir”]

- \* Primeramente, dos misales de pergamino, de molde, con sus guarniciones de latón de fundición.
- \* Ítem más, otros dos misales de pergamino, de mano, viejos.
- \* Ítem, otro mixto de papel, de letras de molde, viejo.  
Misales e libros acrecentados
- \* Primeramente, otro misal de pergamino e de molde, nuevo, encuadernado en cuero leonado.
- \* Ítem, otro misal, de molde, en papel, encuadernado en cuero colorado.
- \* Ítem más, un libro mediano, de pergamino, de canto de órgano, en que están salves e misas e otras cosas, encuadernado en cuero colorado con nueve bollones.
- \* Ítem más, un libro mediano, de pergamino, escrito de mano, en que hay ciertos oficios de misas de canto llano e epístolas, encuadernado en cuero blanco con sus manos de fundición.
- .....
- \* Ítem, un libro pequeño, cancionero, de canto de órgano, de motetes, con el *Oficio de transfixione virginis*, que sirve en la capilla, encuadernado en pergamino.

## Madera

- \* Ítem, otra silla pequeña, de cuero, para el organista.
  - \* Ítem más, un atril en que se dice el evangelio.
  - \* Ítem más, otro atril pequeño en que se pone el libro para la salve.
  - .....
  - \* Unos órganos pequeños con que se sirve la dicha capilla, con su caja de madera y su cerradura.
  - \* Un atril de madera en que se pone el libro para las misas e salves.
  - .....
- E después de lo susodicho, en la dicha Santa Iglesia de Sevilla, jueves diecinueve días del mes de marzo de dicho año de mil e quinientos e diecisiete años, los dichos señores arcedianos de Ecija e de Carmona, comisarios susodichos, mandaron que los dos mil...
- [Firmado y rubricado por Rodrigo de Montiel, notario].

- Capilla de Scalas

Libro 1 de autos del Ilmo. cabildo y cofrades (1554-1620) [selección].  
A.C.S., sección V, libro 270.

*Fol. 7r*

Visita del 6/9/1554. Inventario

- \* Dos misales sevillanos... otro misal romano pequeño, unas horas romanas pequeñas.

[Al margen izquierdo: “ojo, faltó el uno”. Al margen derecho, de otra letra: “recibe un misal sevillano y uno romano”. En la parte inferior, de otra letra: “Ítem, hay otro misal romano pequeño”]

*Fol. 7v*

- \* Ítem, un libro de canto llano oficiero, encuadernado en tablas y becerro blanco con sus guarniciones.
- \* Otro libro grande, de papel, de canto de órgano, encuadernado en tablas con cuero leonado y con sus guarniciones.

.....

*Fol. 8r*

Órganos.

Tiene cuatro paños de lienzo azul para cubrirlos y en uno dellos está Jesús a la columna.

.....

*Fol. 11v*

Que se encuaderne el libro de canto de órgano y se repare.

.....

Esta visitación se acabó en seis días del mes de septiembre de mil e quinientos e cincuenta y cuatro años...

*Fol. 26v. 20/1/1597*

[Nombran a:] Luis Fernández para que tenga el libro donde se asientan los himnos y procesiones que la dicha capilla tiene...

*Fol. 28r. 20/1/1598*

Que en las justas literarias se den los premios conforme lo manda el señor obispo y que se notifique al mayordomo...

*Fol. 74r. 7/8/1614*

Y asimismo, se trató que se den mil y quinientos maravedís de salario, en cada un año, a Enrique Franco, organero, para que sea obligado de recorrer y templar y tener moliente y corriente el órgano de la capilla, y se diputaron para este efecto a los dichos maestro Juan Vaca y Baltasar de Porres.

Y asimismo, se ordenó a los sobredichos manden hacer un cuaderno de vitela y en él se punten el himno de *Ave maristela* y una misa y Vísperas d’Espíritu Santo y otros dos motetes que les pareciere a propósito para cantar en la capilla.

*Fol. 76r. 23/5/1615*

Estando reunidos los capellanes y estando presente el señor D. Bartolomé Olalla de Rojas, chantre y canónigo desta Santa Iglesia y visitador de esta dicha capilla en este presente año, habiendo venido a ella a informarse de las obligaciones que le corrían como a tal visitador, se acordó comparecer de su merced que de hoy en adelante el premio de tres varas de raso que se solía dar al que más bien

componía seis redondillas se diesen tres varas de tafetán; y asimismo, se acordó que de hoy en adelante, en la justa que se hace por el día de San Pedro, se diesen tres varas de tafetán al que más bien compusiese, en alabanza de el Santísimo Nacimiento de Jesucristo Nuestro Señor, una chanzoneta de invención con cuatro coplas y su retruécano; y asimismo, se darán otras tres varas de tafetán al que, en alabanza de el dicho Nacimiento, mejor compusiese seis liras o un romance con su estribillo o seis octavas o la poesía que por bien tuviere la dicha capilla señalar; y asimismo, en la justa que se hace por el día de San Andrés, se den las dichas seis varas de tafetán en esta forma: las tres de ellas al que mejor compusiere, en alabanza de la Resurrección de Jesucristo Nuestro Señor, una chanzoneta con cuatro coplas y las otras tres varas de tafetán se darán al que mejor compusiere, en alabanza de el Santísimo Sacramento, una chanzoneta con cuatro coplas u otro género de poesía que en la dicha justa se señalare por la dicha capilla, con que los dichos justadores de cada género hayan de ser y sean más de cinco, con lo cual habrá copia de poseía bastante para que en los dichos misterios tenga que componer en música el maestro de capilla que por tiempo fuere en esta Santa Iglesia, y así se mandó y acordó en mi presencia de que doy fe.

*Fol. 76v. 7/12/1615*

... que por está vez se convidasen ministriles para la justa de San Andrés, por haberse de justar en ella de la Concepción de la Virgen María Nuestra Señora, y así se acordó y mandó.

*Fol. 80v. 5/1/1618*

... que siendo propuesto que era poco el interese que el organista de la dicha capilla llevaba, que eran veinte y cuatro maravedís por cada servicio que en la dicha capilla hacía, ordenaron y mandaron que en los himnos y fiestas de obligación que la dicha capilla tiene se le aumentasen por cada servicio de maravedís hasta treinta y cuatro, de suerte que se le de, desde hoy, por cada servicio un real, y así lo ordenaron y mandaron.

Testamento del obispo de Scalas (1541) [fragmento].

A.C.S., sección V, libro 276.

*Fol. 6r*

Y este dicho día de nuestro enterramiento e todos los nueve días siguientes se me digan por mis capellanes una misa cantada a gloria de Dios y de la Asunción de Nuestra señora y sea con órganos e con toda alegría... y las dichas misas cantadas sean antes de Prima e todas las otras rezadas sean por mi anima y de mis difuntos... e acabada la cantada se diga un responso cantado y acabada cada una de las rezadas se digan sendos respuestas rezados...

Inventarios 1541-1614.  
A.C.S., sección V, libro 276.

Inventario 1/1/1541

Libros:

- \* Primeramente, un misal hispalense, de papel, de molde, guarnecido en tablas e cuero colorado.
- \* Ítem, otro misal romano, encuadernado en tablas y cuero negro, con unos registros de trenzas de seda de colores con unos extremos de oro y el botoncillo de oro y aljofar.
- \* Ítem, un libro de canto de órgano, aforrado en cuero blanco, con su clavazón a los lados y en medio.
- \* Ítem, cuatro libros de canto de órgano, pequeños, de molde, aforrados en cuero blanco.
- \* Ítem, cuatro guardapolvos de los órganos y del crucifijo, de lienzo, dorados.

Inventario de alhajas de plata y ornamentos de esta capilla en el año 1593 a 1620.

A.C.S., sección V, libro 331.

Inventario 26/1/1593

*Fol. 3v*

Libros y misales

- \* Ítem, dos misales, el uno romano y el otro sevillano.
- \* Ítem, un libro de canto llano, encuadernado en tablas con becerro blanco con guarniciones.
- \* Ítem, otro libro grande, de papel, puntado de canto de órgano, encuadernado en tablas con cuero leonado y sus guarniciones.
- \* Ítem, otros dos atriles grandes, uno de madera y otro de hierro.

*Fol. 4r*

- \* Ítem, cuatro paños de lienzo para cubrir los órganos y en uno de ellos pintado Cristo a la columna.

*Fol. 4v*

Ítem, dos misales sevillanos viejos.

Inventario de 5/1/1596

*Fol. 23v*

Ítem, un libro de canto llano, encuadernado en tablas con becerro blanco con guarniciones.

Ítem, otro libro grande, de papel, puntado de canto de órgano, encuadernado en tablas con cuero leonado y sus guarniciones.

Ítem, dos misales romanos.

Ítem, otros dos misales sevillanos.

*Fol. 29r*

Una imagen retablo de Nuestra Señora con el Niño Jesús en brazos que está debajo el órgano con su velo de tafetán azul.

Inventario de 1601 [con anotaciones hasta 1614]

*Fol. 44r*

- \* Un libro de canto llano con todos los oficios de Vísperas y misa que en la capilla se dicen cantadas, encuadernado en tablas aforradas en becerro blanco con su clavazón.
- \* Otro libro grande, de papel, de marca mayor, de canto de órgano, encuadernado en tablas aforradas en becerro leonado con sus guarniciones.
- \* Dos misales romanos, en tablas aforradas en becerro.

*Fol. 47r*

Imágenes y retablos

Otro retablo de Nuestra Señora y su hijo, de pincel, que está en la obra del órgano [sic].

- Capilla de San Clemente (El Sagrario)

Inventario de los bienes de la capilla del Sagrario de la Santa Iglesia de Sevilla (1552-1554) [transcripción parcial].

A.C.S., sección VIII, libro 68.

Misales y otros libros:

- \* [Varios misales]
- \* Dos libros, un dominical y otro santoral grandes, que sirven en el coro del Sagrario, escritos en pergamino y encuadernados.
- \* Un Oficio puntado en pergamino de las cinco plagas, encuadernado en tablas y en él está el Oficio del Santísimo Sacramento.
- \* Un libro diurno, santoral, de ciertas fiestas, encuadernado en tablas y cuero blanco de venado con sus bollones de latón.
- \* Otro libro en que están las cuatro pasiones y el evangelio *Liber generationis* que se trujo del coro, encuadernado en cuero azul envejado.
- \* Un cuadrante de pergamino donde están las sepulturas del Sagrario y de las naves de la Granada y de la nave del Lagarto.
- \* Un medio facistol para decir la pasión.
- \* Un atril grande, entero, de madera que sirve de facistol en el coro del Sagrario.

\* Ocho escaños de madera que sirven por el coro y asientos en la nave del Sagrario.

\* Unos órganos con sus fuelles.

.....

Inventario de 1580

\* Unos órganos que están en la nave del Sagrario.

Inventario de los bienes y joyas de la capilla de San Clemente y Sagrario de la Sancta Iglesia de Sevilla que se hizo en 1590 años.

A.C.S., sección VIII, libro 69.

*Fol. 4v*

\* Tres manuales de rezado nuevo y otros tres de lo viejo. Lleváronse al cardenal los tres viejos.

*Fol. 44r*

Misales e otros libros

\* Tres misales romanos de rezado nuevo de impresión de Plantino.

\* Dos libros grandes, uno dominical y otro sanctoral, escritos en pergamino con encuadernación de tabla y becerro que sirven en el coro. En cuatro cuerpos [de otra letra: “de rezado sevillano”].

\* Dos tablas del canon de la misa con guarnición dorada las unas, y las otras con guarnición negra.

\* Un libro sanctoral de ciertas fiestas encuadernado en tabla y cuero con guarnición de latón [de otra letra: “del rezado viejo. Este libro por mandamiento del señor canónigo Espina, mayordomo de fábrica, se entregó a Pedro Suárez, maestro de los mozos de coro”].

\* Un libro pasionario viejo, encuadernado en cuero azul.

\* Un libro de oraciones para los difuntos con cubiertas de terciopelo morado.

*Fol. 44v*

En la visita del año de 1598, se hallaron dos libros nuevos encuadernados de nuevo con su clavazón, el uno de misas, sanctoral, de ciertas fiestas, el otro de Vísperas, de que se le hizo cargo al dicho bachiller Luis de León.

En las cuentas que tomó al maestro Benito de Burgos, mayordomo y cura, el señor don Matheo Vázquez de Leca, arcediano de Carmona, en 1614, halló haberse comprado dos misales nuevos del nuevo rezado y de marca mayor con sus cubiertas de becerro y registros de seda de colores que costaron 164 reales y 12 maravedís.

*Fol. 48r*

\* Un medio facistol para decir la pasión.

\* Un facistol grande de madera que está en el coro, con su cruz.

\* Un retablo de Nuestra Señora con su niño Jesús dorado que está en el altar del coro.

*Fol. 52r*

\* Unos órganos que están en el dicho Sagrario.

- Inventario de libros e instrumentos de ministriles

A.C.S., sección IV, libro 09648 [transcripción parcial].

*Fol. 168rv*

[12/6/1614]

Entrego hecho a Francisco Cano de Alvánchez, músico bajón desta Santa Iglesia, de algunos instrumentos músicos de los que la fábrica della tiene propios, el cual le hizo el racionero Juan Fernández del Corral, racionero y mayordomo de la fábrica de la dicha Santa Iglesia, para que los tenga en guarda y custodia en un cajón, de que le entregó llave, que está en la capilla de los Catanos, al lado del evangelio, pegado con el altar della, y son los siguientes:

\* Flautas. Primeramente, una caja con su cerradura, sin llave, y en ella cuatro flautas antiguas, las dos contrabajos y dos tenores.

\* Bajón. Ítem, un bajón viejo y quebrado.

\* Cornetas. Ítem, cuatro cornetas viejas, que una de ellas tiene en su poder Alonso de Machuca de que está dada carta de pago y conocimiento en la hoja antes desta. Después aderezada.

\* Cornetas cornamutas. Ítem, otra caja y en ella cuatro cornamutas inglesas.

Ítem, otra caja pequeña, con su cerradura, con cuatro cornamutas inglesas, que la una dellas tiene Alonso Machuca de que está dada carta de pago en la hoja antes desta.

\* Juego de flautas. Ítem, de un juego de flautas que parece se compró el año de 1607 y que costó 41.000 y tantos maravedís y que tuvo doce piezas: cuatro tenores, cuatro tiples, dos sobretiples y dos contrabajos. Se le entregó, al dicho Almánchez, los cuatro tenores, dos tiples y un sobretiple... anduvo en este juego dos bajones de Ingalaterra que entraron en esta partida, el uno dellos lo tiene Juan de Medina y el otro falta, que dicen lo hurtaron en poder de dicho Juan de Medina.

\* Libros. Ítem, se le entregaron, al dicho Francisco Cano de Albánchez, cinco libretes, con sus cubiertas negras y doradas, de música de Guerrero.

Ítem, un libro grande, de cubiertas esbejadas, de motetes de Vitoria.

Ítem, otro libro que llaman de Batalla que está en la tribuna de la música.

Ítem, otro libro cubierto de tablas negras, de música, escrito de mano, en que se tañe de ordinario en la tribunilla.

.....

[3/10/1614]... se entregó, al dicho Francisco de Almánchez, un bajón que es el que se sacó por justicia de poder de Alonso Gutiérrez, ministril, y se entregó sin tudel ni causas...

TABLA Nº 4: Historia de la Librería de Canto de Órgano de la Catedral de Sevilla

Año	Soporte	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Cat.
		1588	1603	1618a	1618b	1644	1721	1818	
1586	Perg./Manusc.	nº 1	nº 1	nº 40	nº 1	perdido	perdido	perdido	perdido
ca. 1525	Perg./Manusc.	nº 2		¿nº 38?			nº 20		perdido
1564	Perg./Manusc.	nº 3	nº 2	nº 17	nº 2	nº 2	nº 1		perdido
¿1553?	Perg./Manusc.	nº 4	nº 5	nº 27	nº 5	nº 6	nº 5		perdido
1578	Papel/Impreso	nº 5	nº 7		nº 6	nº 31	nº 13		perdido
¿1510?	Perg./Manusc.	nº 6	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
¿1538?	Perg./Manusc.	nº 7	nº 21						perdido
	Papel/Impreso	nº 8	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
	Papel/Manusc.	nº 9	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
1566	Papel/Impreso	nº 10					nº 3		perdido
1582	Papel/Impreso	nº 11	nº 8	nº 3	nº 7	nº 30	perdido	perdido	perdido
1558-9	Papel/Manusc.	nº 12	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
1573-6	Perg./Manusc.	nº 13	nº 16	nº 18	nº 14	nº 13	nº 23	nº 21	nº 2
ca. 1555	Perg./Manusc.	nº 14	nº 13	nº 12	nº 11	nº 17	nº 22		perdido
¿1559?	Papel/Manusc.	nº 15	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
1563	Papel/Manusc.	nº 16	nº 25	nº 30	nº 22	perdido	perdido	perdido	perdido
1581	Papel/Impreso	nº 17	nº 20	nº 19	nº 18				perdido
1584	Papel/Impreso	nº 18	nº 23	nº 4	nº 20				perdido
ca. 1553	Perg./Manusc.	nº 19	¿nº 21?	nº 37			nº 32		perdido
	Perg./Manusc.	nº 20	nº 18	nº 10	nº 16	nº 15	perdido	perdido	perdido
¿1560?	Perg./Manusc.	nº 21	nº 17	nº 11	nº 15	nº 14	nº 27		perdido
1581	Papel/Impreso	nº 22	nº 19	nº 20	nº 17				perdido
1580	Perg./Manusc.	nº 23	nº 15		nº 13	nº 8	nº 14		nº 3
1586	Perg./Manusc.	nº 24	nº 14	nº 13	nº 12	nº 7	perdido	perdido	perdido
¿1555?	Perg./Manusc.	nº 25	nº 22		nº 19		nº 33		nº 1
¿1575?	Papel/Manusc.	nº 26	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
1520	Papel/Impreso	nº 27	nº 12	nº 6	nº 10	perdido	perdido	perdido	perdido
1570	Papel/Impreso	nº 28	nº 29	nº 25	nº 26	¿nº 27?	frag. 7v		perdido
1560	Papel/Manusc.	nº 29	nº 28	nº 26	nº 25	nº 25	fol. 7v		perdido
1587	Papel/Manusc.	nº 30	nº 27	nº 24	nº 24	nº 24	fol. 7v		perdido
1587	Papel/Manusc.	nº 31	nº 31						perdido
¿1563?	Papel/Manusc.	nº 32	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
	Papel/Manusc.	nº 33	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
	¿?/Manusc.	nº 34	perdido						perdido
1593	Perg./Manusc.	-----	nº 3	nº 15	nº 3	nº 1	nº 2		perdido
1595	Perg./Manusc.	-----	nº 4	nº 16	nº 4	nº 11	nº 4		nº 15
	Perg./Manusc.	-----	nº 6	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
1598	Papel/Impreso	-----	nº 9	nº 9	nº 8	nº 10	nº 11-12		perdido
	Perg./Manusc.	-----	nº 10	¿nº 28?			perdido	perdido	perdido
	Papel/Impreso	-----	nº 11		nº 9	perdido	perdido	perdido	perdido
	Perg./Manusc.	-----	nº 21	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido	perdido
	Papel/Manusc.	-----	nº 24	nº 33	nº 21	perdido	perdido	perdido	perdido
	Perg./Manusc.	-----	nº 26		nº 23	nº 22	perdido	perdido	perdido

Año	Soporte	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Inv.	Cat.
		1588	1603	1618a	1618b	1644	1721	1818	
1597	Papel/Impreso	-----	nº 30	nº 39		nº 32	frag. 7v		frag.
	Papel/Manusc.	-----	nº 31		nº 27	perdido	perdido	perdido	perdido
	Papel/Manusc.	-----	nº 32	nº 31	nº 28	nº 35			nº 17
1602	Papel/Impreso	-----	-----	nº 1		nº 9	nº 9		perdido
1608	Papel/Impreso	-----	-----	nº 2		perdido	perdido	perdido	perdido
1609	Papel/Impreso	-----	-----	nº 5		nº 5	nº 10		perdido
1611	Papel/Manusc.	-----	-----	nº 7		nº 16	nº 15	nº 2	perdido
1613	Papel/Impreso	-----	-----	nº 8		nº 20	nº 29-30		perdido
1601-3	Perg./Impreso	-----	-----	nº 14		nº 3	nº 17-19		perdido
1608	Perg./Manusc.	-----	-----	nº 21		nº 12	nº 6		perdido
1602	Papel/Impreso	-----	-----	nº 22		nº 19	nº 28		perdido
1611	Papel/Impreso	-----	-----	nº 23		perdido	perdido	perdido	perdido
	Papel/Manusc.	-----	-----	nº 29		perdido	perdido	perdido	perdido
	Papel/Manusc.	-----	-----	nº 32		perdido	perdido	perdido	perdido
1590	Papel/Impreso	-----	-----	nº 34		perdido	perdido	perdido	perdido
1583	Papel/Impreso	-----	-----	nº 35			perdido	perdido	perdido
	Perg./Manusc.	-----	-----	nº 36			perdido	perdido	perdido
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	nº 4	nº 24	nº 20	nº 16
1621	Papel/Impreso	-----	-----	-----	-----	nº 18	nº 7-8		nº 18
	¿?/Manusc.	-----	-----	-----	-----	nº 21	perdido	perdido	perdido
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	nº 23	nº 26	nº 5	perdido
	¿?	¿?	¿?	¿?	¿?	nº 26	¿?	¿?	perdido
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	nº 28	fol. 7rv		perdido
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	nº 29	fol. 7r		perdido
1625	Papel/Impreso	-----	-----	-----	-----	nº 33	nº 21		perdido
1636	Papel/Impreso	-----	-----	-----	-----	nº 33	perdido	perdido	perdido
1636	Papel/Impreso	-----	-----	-----	-----	nº 33	perdido	perdido	perdido
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	nº 34	fol. 7v		perdido
	Papel/Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	fol. 3v		117-2-1
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	fol. 6r	s. n.	51-1-1
	Papel/Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	fol. 7r	nº 401	perdido
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	fol. 7r	nº 401	perdido
1637	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	nº 16		nº 4
	¿?/Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	nº 25	nº 8	perdido
1618	Papel/Impreso	-----	-----	-----	-----	-----	nº 31	nº 4	nº 19
	Perg./Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	nº 34		perdido
ca. 1730	Papel/Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	fol. 21v	nº 15-19	nº 11-12
1772	Papel/Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	-----	nº 3	nº 14
	Papel/Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	-----	nº 6	nº 10
	Papel/Manusc.	-----	-----	-----	-----	-----	-----	nº 12	nº 13

## APÉNDICE Nº 2: COMPENDIO DE LAS OBLIGACIONES QUE DEBEN CUMPLIR LOS MINISTRILES Y CAPILLA DE MÚSICA.

*Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música de la Santa Patriarcal Iglesia de Sevilla en el discurso de todo el año, según el culto, pompa, majestad y grandeza con que en ella se celebran los Oficios Divinos en las festividades de todo el año. Siendo en esto, como en todo, la más especial y ejemplar, como lo afirma el padre Labe en su Biblioteca tº. 2, fol. 411. Ecclesia Hispalensis Mater ac Metropolis Hispaniae.*

Mandado imprimir por el Ilustrísimo y Reverendísimo señor deán y cabildo de dicha Santa Patriarcal Iglesia.

En Sevilla: Por Juan Francisco de Blas, impresor mayor de dicha ciudad, [s. f.].

[A.C.S., sección III, libro 11137(3)]

[Pág. 1] Obligaciones de la capilla de música de la Santa Patriarcal Iglesia de Sevilla, siempre que a cualquiera función, dentro o fuera de esta Santa Iglesia, con el cabildo o su diputación, asistiere la capilla de música han de concurrir los ministriles, a la disposición del maestro de capilla, y si hubiere Vísperas, misa u honras, etc. se han de servir con la solemnidad y aparato que pide la función.

### PRIMERAS CLASES

Reglas generales para servir las primeras clases propias y con aparato.

En las primeras Vísperas, desde el verso *Deus in adiutorium* hasta el verso *Deo gratias*, en todo cuanto [pág. 2] se cantare, tañen los ministriles juntamente con la capilla de música.

En las cinco antifonas de Vísperas y en la de magnificat, hay contrapunto.

Acabado el primer salmo, tañen los ministriles solos, por el mismo término y tono que lo cantó la música, mientras el sochantre convida la antífona y salmo a los señores caperos.

Al segundo y cuarto salmo, se echan varetas mientras se cantan a canto llano. En estos dos psalmos, siempre canta la música el Gloria Patri de facistol.

En acabado el quinto salmo, tañen los ministriles solos mientras el sochantre repite rezada la quinta antífona.

El himno siempre lo canta la música de facistol.

Acabado el último verso del himno, da tono un bajón a los seises en el fa, de quinto tono agudo, para que canten el verso; y aunque el himno sea de primero tono, cuarto, sexto u octavo, &. siempre se da el tono en el dicho fa de quinto tono.

En acabando el cántico de magnificat, tañen los ministriles solos, por el mismo término y tono que lo cantó la música, mientras el sochantre repite rezada la dicha antífona de magnificat.

Si sucediere el caso de no haber más de un ministril, la dicha antífona de magnificat y la primera [pág. 3] de Vísperas se cantará a canto llano y se echa contrapunto en ambas y en todas las conmemoraciones que ocurrieren en las primeras Vísperas de primera clase.

Si hubiere estación, se sirve y se tañe mientras se inciensa el altar, y siempre que en Vísperas hubiere ministriles, los ha de haber en las estaciones que ocurrieren, aunque de suyo no los tengan las tales estaciones. Esta es regla general para todo el año.

#### A LA TERCIA

A la Tercia solemne, da tono un bajón para que el sochantre entone el psalmo. Lo común es dar el tono en media mano y cantarse la Tercia de octavo tono.

En los tres psalmos de Tercia hay varetas y contrapunto a la antífona.

#### A LA PROCESIÓN

A la procesión se tañe por el libro, que lleva un colegial, en las cuatro estaciones que se hacen en las cuatro naves, después de cada verso que cantan los señores y los seises.

En el coro, se recibe la procesión tañendo por el libro, desde que comienza a entrar el cabildo por la puerta, hasta que haya entrado el señor deán o presidente.

#### [Pág. 4] A LA MISA

Al Introito de la misa, se echa contrapunto y, acabada la epístola, tañen solos los ministriles por el libro mientras llega al altar el señor que la cantó.

A la aleluya, o tracto, se echa también contrapunto.

Al *Credo romano*, que se canta en todas primeras clases, da tono un bajón a la música.

A la antífona *post Communio*, tañen los ministriles solos por el libro, y sino hubiere más de un ministril, se cantará a canto llano y se echará contrapunto sobre ella.

Si en las procesiones y misas de primera clase, no hubiere más de un ministril, tañe el órgano después de la epístola y recibe la procesión y lo mismo

se ha de hacer en las segundas clases y aparatos y en todos los días que hubiere de haber ministriles en el coro.

### A LAS SEGUNDAS VÍSPERAS

En las segundas Vísperas, tañen los ministriles solos la repetición de la quinta antífona, por el mismo término y tono que se cantó el quinto psalmo, y sino hubiere más de un ministril, o hicieren falta, se canta a canto llano la dicha quinta antífona, sin contrapunto. El himno lo canta la música de facistol.

[Pág. 5] A la antífona de magnificat hay contrapunto y, acabado el cántico de magnificat, tañen los ministriles solos mientras el sochantre repite rezada la dicha antífona.

Sino hubiere más de un ministril, se canta a canto llano la dicha antífona y se echa contrapunto sobre ella.

Si hubiere algunas conmemoraciones, se canta a canto llano la dicha antífona y se echa contrapunto sobre ella.

Si hubiere algunas conmemoraciones y se siguiere festividad de segunda clase, o de aparato, ha de haber contrapunto a la antífona de la dicha festividad y no lo ha de haber en las otras conmemoraciones.

Si hubiere estación, se sirve con ministriles, por que los hubo en las segundas Vísperas de primera clase, aunque de suyo no los tenga la tal estación.

### SEGUNDAS CLASES PROPIAS

Reglas generalas [sic] para servir las segundas clases propias [sic]

En las primeras Vísperas, tañen los ministriles solos mientras el sochantre repite rezada la quinta antífona, y sino hubiese más de un ministril, o hicieren falta, se canta a canto llano la dicha antífona, sin contrapunto.

El himno siempre lo canta la música de facistol. A la antífona de magnificat se echa contrapunto [pág. 6] y, acabado el cántico de magnificat, tañen los ministriles solos, mientras el sochantre repite rezada la dicha antífona. Sino hubiere más de un ministril, se canta a canto llano la dicha repetición y se echa contrapunto sobre ella.

Si hubiere estación, se sirve con ministriles.

### A LA TERCIA

A la Tercia solemne, da tono un bajón al sochantre para que entone el psalmo, y por lo general es en media mano y cántase la Tercia de octavo tono.

En los tres psalmos de Tercia hay varetas y contrapunto a la antífona.

## A LA PROCESIÓN

La procesión se recibe en el coro, tañendo por el libro, desde que comienza a entrar el cabildo por la puerta hasta que haya entrado el señor deán o presidente.

## A LA MISA

Al Introito de la misa, hay contrapunto. A la Gloria, que se canta de facistol, da tono un bajón a la música.

[Pág. 7] Después de la epístola, tañen solos los ministriles y a la aleluya, o tracto, hay contrapunto.

Al Credo (si lo hubiere), da tono un bajón a la música.

A la antífona *post Communio*, tañen solos los ministriles, y sino hubiere más de uno, se canta a canto llano la dicha antífona y se echa contrapunto sobre ella.

En las segundas Vísperas no hay ministriles ni música en el coro.

Cuando es domingo, o día festivo o se sigue santo doble, entonces hay magnificat de facistol.

Si en las segundas Vísperas de segunda clase propia se siguiere otra segunda clase propia de menor rito, o aparato de segunda clase, tañen los ministriles solos mientras el sochantre repite rezada la quinta antífona de Vísperas.

El himno lo canta la música de facistol.

A la antífona de magnificat del santo que sale aquel día hay contrapunto y acabado el cántico de magnificat, tañen solos los ministriles mientras el sochantre repite rezada la dicha antífona, y a la antífona del santo que entra por conmemoración, hay contrapunto, y no lo ha de haber en las otras conmemoraciones.

[Pág. 8] Reglas generales para servir los aparatos de segunda clase

Los aparatos de segunda clase se sirven como las segundas clases propias y solo se diferencian en que no hay terciá solemne aquel día; pero si fuere día de fiesta, domingo o día festivo, hay Tercia solemne, por razón de ser tal día de fiesta.

Si en las segundas Vísperas de aparato de segunda clase se siguiere otra festividad con aparato de segunda clase de menor rito, tañen los ministriles solos mientras el sochantre repite rezada la quinta antífona de Vísperas.

El himno lo canta la música de facistol y a la antífona de magnificat hay contrapunto.

Acabado el cántico de magnificat, tañen los ministriles solos mientras el sochantre repite rezada la dicha antífona, y sino hubiere más de un ministril se

canta a canto llano y se echa contrapunto sobre ella, y lo mismo a la antífona del santo que entra por conmemoración.

#### Aparatos de segunda clase que entran por conmemoración

Los aparatos de segunda clase que entran por conmemoración (como son San Luis Rey de Francia, San Dionisio y otros, &) se sirven como [pág. 9] los demás aparatos de segunda clase, hay contrapunto a la antífona del magnificat del santo que sale aquel día y en la del santo que entra por conmemoración, de quien es el aparato de segunda clase.

En las segundas Vísperas no hay ministriles ni música en el coro, pero si es domingo o se sigue santo doble hay magnificat de facistol.

#### DOBLES DE TODO EL AÑO

En los días dobles no hay ministriles en las primeras Vísperas ni himno de música, pero se canta el magnificat de facistol y la misa el día siguiente, en la cual da tono un bajón a la Gloria, para que la cante la música, y al Credo si lo hubiere.

En las segundas Vísperas no hay música, sino es cuando fuere domingo.

Los días dobles que cayeren en las octavas de Corpus, Concepción, Asunción y tres días de Carnestolendas se sirven como aparato de segunda clase, como se advierte en sus propios días.

#### DOMINICAS

En todas las dominicas del año, después de Tercia, hay verso solo que canta un músico antes de la procesión. En las dominicas *per annum* es el verso *Miserere mei Deus* y en las de *tempore Paschali* [pág. 10] es *Confitemini Domino*. El sochantre convida a quien le toca por rueda.

Todas las dominicas del año, cuando se reza de ellas, o en la procesión dominical, hay verso enfrente de la capilla de Escalas, al cual da tono un bajón para que lo cante la música.

En las dominicas *per annum* hay en todas misa de facistol y da tono un bajón para que cante la música la Gloria y el *Credo romano* y en las segundas Vísperas, al quinto psalmo, da tono un bajón en la cuerda de primero tono para que los seises entonen el *In exitu Israel de Aegipto*. El magnificat es de canto llano con el órgano.

En las dominicas de Adviento y las del tiempo pascual no hay música en las segundas Vísperas.

Desde la dominica Septuagésima hasta la de Ramos, no hay en el coro misa de facistol, excepto en la cuarta de Cuaresma y la tercera de Adviento que

hay misa de facistol, y en todas da tono un bajón al Credo y al motete que se canta en dichas dominicas.

En las segundas Vísperas hay *In exitu*, como se dijo arriba.

### DÍAS SEMIDOBLES DE TODO EL AÑO

En los días semidobles no hay ministriles ni música en el coro, pero si hubiere misa de cofradía [pág. 11] o algún sábado entre año se rezare de Nuestra Señora, o en la infraoctava de la Natividad de Nuestra Señora se rezare el sábado de infraoctava, entonces hay música en la misa y da tono un bajón a la Gloria y al Credo si lo hubiere.

Los días semidobles que cayeren en las octavas de Corpus, Concepción, Asunción y tres días de Carnestolendas, se sirven como aparato de segunda clase, como se advierte en sus propios días.

### ENERO

1. Día de la Circuncisión del Señor. Primera clase, primeras Vísperas, procesión, misa con villancicos y segundas Vísperas.

3. Día octavo de San Juan Evangelista. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa. Hay sermón.

6. La pascua de Reyes. Primeras Vísperas y Maitines, en los cuales se tañe después del tercero, cuarto, quinto, sexto y séptimo villancico, por el mismo término que se cantaren, canta la música el *Te deum* de facistol, el *Benedictus* a fabordón, por el octavo tono y el *Deo gratias* de música.

\* Procesión, misa con villancicos y segundas Vísperas. Hay sermón.

\* En la dominica infraoctava de Reyes no hay música, en las segundas Vísperas, si el día siguiente es semidoble.

[pág. 12] 14. San Fulgencio. Segunda clase, primeras Vísperas y misa.

15. El Santísimo Nombre de Jesús. Primera clase, primeras Vísperas, misa y segundas Vísperas. Hay sermón.

17. San Antonio Abad. Procesión.

20 San Sebastián. Segunda clase, primeras Vísperas y estación a los Santillanes.

\* Después de Tercia, que va a su ermita, a la puerta del coro, comienza el canto llano a cantar las antífonas de Laudes y, en acabando, tañen los ministriles y van alternando a versos con el coro que canta himnos hasta la puerta de Xerez.

\* Junto a la Contratación, cantan los seises el verso *Felix nanque y*, más adelante, cantan el verso *Ora por populo*, a el cual responde la música. Lo mismo cantan en todas la procesiones de fuera, menos en las de letanías.

\* En llegando a la Alameda de San Diego, canta la capilla de música un motete a dos coros y un bajón da tono para comenzar.

\* En llegando a la ermita, se recibe al cabildo desde que entra por la puerta hasta que llega el Preste al altar.

\* La misa se sirve como si fuera en esta Santa Iglesia, porque es segunda clase. Hay sermón.

\* Luego que sea hora de volver la procesión (que es [pág. 13] con letanía) estará pronto un bajón, para dar tono a los señores que la han de cantar. Esto se observará en todas las procesiones que hubiere letanía.

\* En las segundas Vísperas hay magníficat de facistol.

\* Sino se fuere este día, hay en esta Santa Iglesia, en la cual se canta un motete a dos coros enfrente de la capilla de Escalas. Se recibe la procesión y se sirve la misa con ministriles.

\* Si se transfiere, no hay música en las segundas Vísperas.

\* La víspera de San Sebastián va con la Diputación la mitad de la música y ministriles y se sirven las Vísperas de segunda clase y se repite la quinta antífona de Vísperas y la de magníficat. Al himno se canta un villancico a cuatro.

\* Cuando se fuere otro día a su ermita, se avisa en la tabla de el coro y hay procesión, misa y sermón, como se dijo arriba.

\* Si por el tiempo no fuere la procesión a San Sebastián, van con la Diputación los mismos músicos que fueron a Vísperas, u otros que nombrare el maestro de capilla y se sirve la misa en su ermita de segunda clase. Tañen los ministriles después de la epístola, y después de la antífona *post Communio*. Y después de alzar se canta el motete del Santo, y no hay villancicos.

[Pág. 14] 22. San Vicente y Anastasio. Procesión.

23. San Ildefonso. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa.

25. La conversión de San Pablo. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa. Hay sermón.

28. San Julián. Segunda clase, primeras Vísperas y misa.

31. San Pedro Nolasco. Aparato de segunda clase, solamente a la procesión y misa. Hay sermón.

## FEBRERO

2. La Purificación de Nuestra Señora. Primera clase, primeras Vísperas, procesión, en la cual se tañe en las cuatro naves en acabando el canto llano el responsorio. Se recibe la procesión en el coro y se sirve la misa. Hay sermón, segundas Vísperas y estación al altar de San Blas, en la capilla de Cervantes.

3. San Blas. Procesión.

El día 6 de este mes son las honras del señor Urbina

Día 17 Honras de las Ánimas. Además de lo ordinario, hay, después del sermón, dos responsorios con música y, después de la procesión, el responsorio *Libera me Domine* que canta la música por el libro, alternando con el canto llano.

22. La Catedral de San Pedro. Aparato de segunda [pág. 15] clase, primeras Vísperas, procesión y misa.
23. San Florencio. Segunda clase, primeras Vísperas y misa.
24. San Matías. Segunda clase (el año que fuere bisiesto es a 25), primeras Vísperas, estación a Escalas, procesión y misa. Si se rezare de este santo, en el segundo o tercero día de Carnestolendas, no tiene estación, pero hay sermón.

### MARZO

1. San León. La fiesta votiva de la Santísima Trinidad, aparato de segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa; y responso, acabada la misa, en la puerta del coro. Hay sermón.

7. Santo Tomás de Aquino. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas, procesión a su colegio, misa y sermón; y, acabada la misa, responso. A la procesión, comienza, a la puerta del coro, el canto llano a cantar las antifonas de Laudes y después tañen los ministriles y van alternando a versos con el coro que va cantando himnos.

\* Sino se fuere este día por el tiempo, hay procesión y misa en esta Santa Iglesia y después se va otro día, el que determinare el cabildo.

\* Hay segunda procesión de este santo, que se suele hacer el día segundo de Pascua de Resurrección, y entonces se sirve de primera clase.

[Pág. 16] 12. La dedicación de esta Santa Iglesia. Primera clase, primeras Vísperas, procesión y misa. Segundas Vísperas y estación a San Gregorio. Si cayese en sábado, no hay estación, ni la ha de haber cuando se rece del santo, porque es doble, y la razón de haberla cuando no se transfiere es porque se hace después de las segundas Vísperas de la Dedicación que son segundas de primera clase y en ellas hay ministriles. Hay sermón, cuando cae en feria de sermón. A la tarde, Completas solemnes, sino fuere domingo.

12. San Gregorio. Hay procesión.

13. San Leandro. Segunda clase, primeras Vísperas y estación a la capilla de los Reyes. Procesión a su convento, como la de Santo Tomás, 7 de este mes, en donde se sirve la misa. Hay sermón.

\* Al pasar la procesión por San Ildefonso, se canta una antifona y oración al santo y, en acabando el preste la oración, tañen los ministriles un poco, y siempre que en las procesiones de fuera se hiciere estación delante de alguna iglesia, se ha de tañer después de la oración.

\* Si por el tiempo no se fuere a San Leandro en su día, se va otro, el que señala el cabildo y se avisa en la tabla del coro.

\* En su día, cuando no se va a su convento, hay procesión y misa en esta Santa Iglesia.

[Pág. 17] 18. San Gabriel. Segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa, segundas Vísperas por el día siguiente, sino se transfiere San Joséph.

19. San Joséph. Segunda clase, primeras Vísperas. Estación a Nuestra Señora de la Antigua. Procesión y misa. Hay sermón.
20. San Joaquín. Aparato de segunda clase. Procesión y misa. Hay sermón.
21. San Benito. Se recibe la procesión de capas y la misa es doble.
25. La Anunciación de Nuestra Señora. Primera clase, primeras Vísperas. Procesión y misa, hay sermón y segundas Vísperas. A la tarde, Completas solemnes si fuere Cuaresma.

\* Si este día cayere en Sábado de Pasión o de Ramos que no hay órgano en las Vísperas, han de tañer los ministriles los versos que había de tañer el órgano en el himno, magníficat y *Benedicamus*.

\* Si cayere en Semana Santa, se transfiere, pero la salve se dice en su día propio, como no sea en Domingo de Ramos, Miércoles, Jueves, o Viernes Santo y habiéndose dicho en su día no se dirá la salve en el día que se rezare de esta festividad.

#### ABRIL

1. Procesión de Santa María Egipcíaca. Se suele hacer el día segundo de Pascua de Resurrección.

[pág. 18] 4. San Isidoro. Primera clase, primeras Vísperas y estación a su altar.

\* Después hay Vísperas de facistol en su colegio y asiste toda la capilla de música con los ministriles, los cuales han de tañer la repetición de la quinta antifona y la repetición de la de magníficat.

\* Procesión a su iglesia, misa con sermón, letanía para la vuelta. Y segundas Vísperas, después de las cuales va la música al colegio y se canta misa de facistol y se sirve como de segunda clase. Tañen los ministriles después de la Epístola y a la antifona *post Communio*.

\* Si en este día hubiere seña, se dice la misa en el colegio, mientras sexta y nona y los psalmos de Vísperas, y si se reconociere que no se puede volver a tiempo para servir las segundas Vísperas en el coro, se partirá la capilla de música.

\* Si no se fuere por el tiempo a su iglesia, no se va otro día, pero hay en esta Santa Iglesia procesión y misa con sermón, si cayere en domingo o feria de sermón. A la tarde, Completas solemnes si fuere Cuaresma.

13. San Hermenegildo. Segunda clase, primeras Vísperas y estación a su altar. Procesión y misa en su capilla que llaman de Cervantes.

23. San Jorge. Procesión.

Día 24 Honras del señor Zapata.

25. San Marcos. Segunda clase, primeras Vísperas y estación a su altar.

[Pág. 19] \* Procesión de letanías que va a su iglesia, e donde se recibe la procesión y se sirve la misa. Hay sermón y a la vuelta letanía.

\* Sino se fuere este día, por el tiempo, no se va otro, pero se dice en esta Santa Iglesia Prima y Tercia, procesión de letanías y misa de segunda clase. Hay sermón.

\* Si cae en el primer día de Pascua, se transfieren las letanías y procesión al tercer día de Pascua.

\* Si cae en el segundo o tercero día de Pascua, Prima y Tercia, misa de primera clase con música y después la procesión de letanías a San Marcos, en donde se sirve la misa, y a la vuelta Letanía.

\* Cuando se transfiere el rezo del santo, también se va en su día mismo a su iglesia, cantando las letanías, se recibe la procesión y se sirve la misa con ministriles, hay sermón y a la vuelta letanías.

\* Cuando se rezare del santo, tiene primeras Vísperas, estación y misa solemne.

## MAYO

1. San Felipe y Santiago. Segunda clase, primeras Vísperas y estación a Escalas, recíbese la procesión y se sirve la misa.

2. San Félix. Segunda clase, primeras Vísperas y misa.

[Pág. 20] 3. La Invencción de la Santísima Cruz. Primera clase, primeras Vísperas y estación a su altar.

\* A la procesión, que es por encima de gradas, comienza el canto llano a cantar las antífonas de Laudes, en la puerta del coro, y después alternan a versos los ministriles con la capilla, que va cantando motetes hasta llegar la procesión al coro, en donde se recibe al cabildo, sírvese la misa y después hay adoración que se sirve en el altar mayor y dura el tañido desde que comienza el cabildo a adorar hasta que se entra en la sacristía el santo *Lignum Crucis*. Hay sermón y segundas Vísperas.

4. La Corona del Señor. Primera clase, primeras Vísperas, procesión en que la capilla comienza a cantar motetes en la puerta del coro y los ministriles alternan a versos hasta llegar al coro en donde se recibe al cabildo, sírvese la misa y hay segundas Vísperas.

6. San Juan *ante portam latinam*. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa. Hay sermón.

\* De este santo hay segunda procesión que se recibe y se suele hacer en el segundo día de Pascua de Espíritu Santo.

8. La aparición de San Miguel. Procesión.

12. Santo Domingo de la Calzada. Procesión.

20. San Bernardino de Sena. Procesión.

[Pág. 21] 30. San Fernando. Primera clase. El día antes (cuando se reza del santo) hay Prima solemne en el coro y luego que deja la esquila y da el golpe se tañe mientras se reza el *Pater noster*, *Ave María* y *Credo* y antes de comenzar la kalenda. Primeras Vísperas. En la procesión, comienza, en la puerta del coro, el canto llano a cantar las antífonas de Laudes y después canta la música un cuatro y alternan los ministriles, a versos, tañendo por el término y tono que se canta el villancico hasta llegar a la Capilla Real, en donde canta la música un motete y

acabada la oración tañen los ministriles del tono del villancico que se prosigue alternando a versos hasta llegar al coro, en donde se recibe al cabildo; sírvese la misa, en la cual hay villancico después de la Epístola, sermón y segundas Vísperas.

\* Cuando el santo se transfiera no hay kalenda en su víspera. Si cayese este santo en el miércoles, jueves, viernes o sábado de la octava de Espíritu Santo, hay misa de facistol en el coro y la *sequentia* se canta a papeles con el clavicímbalo.

## JUNIO

11. San Bernabé. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas y estación a Escalas. Procesión y misa.

[Pág. 22] \* Si cayere en la octava de Corpus, no hay estación.

13. San Antonio de Padua. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas y estación a la capilla de los Reyes, en su altar. Procesión y misa, hay sermón.

\* Si cayere en la octava del Corpus, no hay Estación.

20. Santa Florentina. Segunda clase, primeras Vísperas y misa.

24. San Juan Baptista. Primeras Vísperas y estación a su altar.

\* Si cayere en la octava del Corpus, no hay estación.

\* Procesión a San Juan de la Palma (como el día 20 de Enero), junto a San Salvador hay estación y acabada la oración se tañe un poco. Se recibe la procesión, hay misa con sermón y letanía para volver.

\* Sino se fuere por el tiempo, hay procesión y misa en esta Santa Iglesia.

\* Si cayere en la octava del Corpus, va la procesión a su Iglesia, recíbese con ministriles, se canta un motete y la oración del santo y se vuelve cantando la letanía y en esta Santa Iglesia se dice la misa del santo; hay sermón y segundas Vísperas.

\* La segunda procesión de San Juan se suele hacer en la dominica infraoctava, pero si cayere San Pedro o San Zoilo en domingo, se hace el día octavo [pág. 23] de San Juan, se recibe la procesión de capas y la misa es doble.

A 27. La procesión de San Zoilo.

29. San Pedro. Primera clase, primeras Vísperas y estación a su capilla.

\* Si viniere en la octava del Corpus o un día después, no hay estación.

\* La víspera de este santo hay fuegos en la Torre, después de la oración, tañen los ministriles dos tañidos largos, uno después del primer repique y otro después del segundo.

\* Procesión, misa y segundas Vísperas. Hay sermón.

## JULIO

2. La Visitación de Nuestra Señora. Primera clase, primeras Vísperas, procesión, misa y segundas Vísperas. Hay sermón.

4. San Laureano. Segunda clase, primeras Vísperas, estación a su altar, procesión y misa en su capilla.

\* En las segundas Vísperas, hay magnificat de facistol.

14. San Buenaventura. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa. Hay sermón.

17. Santa Justa y Santa Rufina. Primera clase, primeras Vísperas, estación a su altar, procesión, misa y segundas Vísperas.

[Pág. 24] 18. San Francisco Solano. Procesión de Santa Marina.

19. Santa Áurea. Segunda clase, primeras Vísperas y misa.

20. Santa Liberata. Segunda clase, primeras Vísperas y misa.

21. Nuestra Señora del Carmen. Primera clase, primeras Vísperas, procesión, misa y segundas Vísperas; después, estación al altar de Santa María Magdalena.

22. Santa María Magdalena. Aparato de segunda clase, procesión y misa.

25. Santiago. Primera clase, primeras Vísperas y estación a su altar; procesión, misa, segundas Vísperas y después estación al altar de señora Santa Ana. Hay sermón.

26. Señora Santa Ana. Aparato de segunda clase, procesión y misa. Hay sermón.

29. Santa Marta. En su hospital, aparato de segunda clase, primeras Vísperas y misa con sermón, si fuere domingo se va después de la misa mayor del coro y si fuere entre semana se va después de la procesión.

\* Esta festividad se sirve como la de San Isidoro en el Colegio, y como si fuera en el coro de esta Santa Iglesia, porque la hace el cabildo por su Diputación. Se repite la quinta Antífona de Vísperas y la de magnificat.

[Pág. 25] Honras del señor Urbano Octavo.

## AGOSTO

3. La Invención de San Esteban. Aparato de segunda clase, a la procesión y misa solamente.

4. Santo Domingo. Procesión.

5. Nuestra Señora de las Nieves. Primera clase, primeras Vísperas, procesión, misa y segundas Vísperas del día siguiente.

6. La Transfiguración del Señor. Primera clase, primeras Vísperas y estación que se sirve en el altar mayor. Procesión, misa y segundas Vísperas. Hay sermón.

8. La fiesta votiva de la Asunción de Nuestra Señora. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa.

\* Esta fiesta se pone en la tabla del coro y sino se pone no la hay.

9. San Justo y Pastor. Segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa.

10. San Lorenzo. Segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa.

11. La Advíncula de San Pedro. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa.

\* Es fiesta transferida del día primero de agosto y si el día 11 es domingo se celebra el día 13.

[Pág. 26] 15. La Asunción de Nuestra Señora. Primera clase, primeras Vísperas y cerca de la oración, después de Laudes, estación a la capilla de Nuestra Señora la Antigua.

\* Procesión que va por debajo de gradas con Nuestra Señora de los Reyes. El canto llano comienza a cantar, en la puerta del coro, las antífonas de Laudes, hasta la Capilla Real, después tañen los ministriles un tañido largo, canta la música un motete a dos coros y, dicha la oración, tañen los ministriles y van alternando a versos con la capilla de música que va cantando motetes.

\* En la procesión de este día, son tres las Estaciones, dos en las dos esquinas de las gradas y la última enfrente de la puerta de San Miguel, y en cada una de las dichas estaciones tañen los ministriles después de dicha la oración y van alternando con la capilla de música hasta que llega Nuestra Señora al altar mayor y el cabildo al coro, en donde se recibe y se sirve la misa y, después de Sexta, va el cabildo a el altar mayor y se canta la Letanía de Nuestra Señora y, a la campana, siesta con música y segundas Vísperas.

\* Acabadas Completas, se hace procesión por las Naves de la Iglesia con Nuestra Señora de los Reyes, tañen los ministriles el primer verso largo y la capilla alterna cantando motetes, como [pág. 27] en la procesión de la mañana, hasta que llega Nuestra Señora a su Capilla Real, en donde se canta un motete a coros con órgano y se finaliza la procesión con una oración.

\* La dominica infraoctava de Nuestra Señora, procesión de capas y, si fuere esta dominica a 20, es la procesión de San Bernardo sin capas y la procesión de la dominica infraoctava es el día octavo con capas.

\* Toda esta octava se sirve por la mañana y tarde, como si fuera aparato de segunda clase, y se reciben las procesiones que hubiere, aunque no sean de capas, y también la estación de San Bernardo.

24. San Bartolomé. Segunda clase, primeras Vísperas, estación a su altar, procesión y misa. Hay sermón.

26. San Luis Rey de Francia. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa.

\* La procesión, aunque no es con capas, se recibe, porque la misa es con aparato (dícelo así la regla de las fiestas extravagantes).

28. San Agustín. Se recibe la procesión, aunque no es de capas, porque se sigue la misa con aparato (es conforme a la regla de la fiestas extravagantes arriba dicha). Hay sermón.

29. La Degollación de San Juan Bautista. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa.

## [Pág. 28] SEPTIEMBRE

2. La procesión de San Antonio mártir.
8. La Natividad de Nuestra Señora. Primera clase, primeras Vísperas, procesión, misa y segundas Vísperas. Hay sermón.
- \* La dominica infraoctava de Nuestra Señora se celebra el Santísimo Nombre de María con aparato de primera clase, primeras Vísperas, procesión, misa y segundas Vísperas. Hay sermón.
- \* Pero si el día 14 fuere domingo, se transfiere la festividad del Santísimo Nombre de María al día 22.
21. San Mateo. Segunda clase, primeras Vísperas. Estación a los Evangelistas, procesión y misa.
24. Nuestra Señora de la Merced. Primera clase, primeras Vísperas, misa y segundas Vísperas, y, si cayere en domingo, tiene procesión de capas.
28. San Adolfo y San Juan. Segunda clase, primeras Vísperas. Hay sermón.
29. San Miguel. Primera clase, primeras Vísperas, estación a su altar. Procesión, misa y segundas Vísperas. Hay sermón.
30. San Jerónimo. Procesión.

## OCTUBRE

- \* En primer domingo de este mes se reza de Nuestra Señora del Rosario. Primera clase. [Pág. 29] Primeras Vísperas, procesión, misa y segundas Vísperas.
4. San Francisco. Primera clase, primeras Vísperas y estación a su altar. Después de Tercia, procesión a su convento. A la puerta del coro, comienza el canto llano a cantar las antífonas de Laudes y en acabando tañen los ministriles, y van alternando a versos con el coro, que canta himnos.
- \* En llegando a su iglesia, se recibe la procesión, sírvese la misa y a la vuelta letanía. Hay sermón.
- \* No tiene segundas Vísperas este santo, pero tiene segunda procesión que se suele hacer el domingo siguiente.
- \* Si por el tiempo no fuere la procesión a su casa en su día, se hace en esta Santa Iglesia la segunda procesión del santo con capas, y la misa no es más que doble y a su convento va con la Diputación la mitad de los ministriles y la mitad de la música a servir la misa, que es de primera clase. No hay Tercia solemne, sino cuando va el cabildo en procesión en su día.
- \* Sino fuere la procesión en su día, se va otro, el que señalare el cabildo, y entonces se canta un motete del santo y la oración, y se vuelve la procesión cantando la letanía y no hay misa.
8. San Pedro mártir de Sevilla. Segunda clase, primeras Vísperas y misa, segundas Vísperas por el día siguiente.

[Pág. 30] 9. San Dionisio. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas, Tercia, procesión y misa con sermón.

\* Si se transfiere, también hay Tercia solemne.

10. San Francisco de Borja. Segunda clase, primeras Vísperas y misa.

15. Santa Teresa de Jesús. Procesión.

18. San Lucas. Segunda clase, primeras Vísperas y estación a los Santillanes. Procesión y misa.

23. San Servando y San Germano. Segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa.

26. San Florencio. Segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa.

28. San Simón y San Judas. Segunda clase, primeras Vísperas y estación a la capilla de Escalas. Procesión y misa.

## NOVIEMBRE

1. Todos Santos. Primera clase, primeras Vísperas, procesión, misa y segundas Vísperas. Después de Laudes de difuntos, responso de canto de órgano.

2. Día de Difuntos. Misa de réquiem. Un bajón da tono a la capilla de música en todo lo que en ella se canta. Procesión de difuntos, en que hay diferentes respuestas de canto de órgano.

\* El Patrocinio de Nuestra Señora, se celebra el segundo domingo de este mes. Primera clase, [pág. 31] primeras Vísperas, procesión, misa y segundas Vísperas.

\* Cuando el día ocho de este mes fuere domingo, se reza del día octavo de todos santos y en aquel año se omite la festividad del Patrocinio, pero, después de Nona, hay procesión de capas y misa de primera clase.

11. San Martín Confesor. Procesión.

13. San Diego. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas, procesión y misa. Hay sermón.

19 Santa Isabel de Hungría. Procesión, se suele rezar el día 27 de este mes.

21. La Presentación de Nuestra Señora. Primera clase, primeras Vísperas, procesión y misa y segundas Vísperas. Hay sermón.

23. San Clemente. Primera clase, primeras Vísperas y estación al Sagrario.

\* A la procesión, canta el canto llano las antífonas de Laudes, desde la puerta del coro hasta la Capilla Real, en acabando el canto llano, tañen los ministriles un tañido largo, después canta la música un motete a coros y, en acabando, tañen los ministriles y van alternando a versos con la música que va cantando motetes en toda la procesión que va por encima de gradas y, en llegando al coro, se recibe al cábildo.

\* Sirvese la misa, hay sermón y, acabada la misa, van tañendo los ministriles en medio del cábildo, [pág. 32] que va en procesión acompañando al señor asistente que vuelve la espada a la Capilla Real, hay segundas Vísperas.

25. Santa Catalina. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas y estación al Sagrario, a su altar, procesión y misa.

26. Los Desposorios de Nuestra Señora con señor San Joséph. Primera clase, primeras Vísperas, misa y segundas Vísperas, y si cayere en domingo, tiene procesión de capas.

30. San Andrés. Segunda clase, primeras Vísperas, estación a su altar, procesión y misa.

\* El año que cayere este santo en la primera dominica de Adviento, la vigilia de las honras de Escalas no son el día treinta de este mes, sino el día primero de diciembre, por la tarde, que es el día en que se reza de dicho santo.

## DICIEMBRE

1. Día primero de este mes son las honras de Escalas.

4. Santa Bárbara. Procesión.

3. San Francisco Javier. Aparato de segunda clase, procesión y misa. Al Ofertorio, tañen los ministriles en coloquio una recercada o sonata a dúo o a tres, en el órgano grande. Hay sermón.

6. San Nicolás. Procesión.

[pág. 33] 7. A la Prima y kalenda de la Purísima Concepción, luego se deja la esquila y da el golpe, tañen los ministriles la tonada *Todo el mundo en general* mientras se reza el *Pater noster*, *Ave María* y Credo, y, antes de comenzar la kalenda, tañen los ministriles mientras llega al Águila el que la ha de cantar.

\* Si la kalenda de Concepción cayere en domingo, canta la música en el *Quiquunque*, el verso 29, en la forma siguiente: el medio verso, *Deus est ex substantia Patris ante saecula genitus*, sólo una voz con los acompañamientos; y el otro medio verso, *Et homo est ex substantia matris in saeculo natus*, a cinco o más voces, según lo tuviere compuesto el maestro de capilla.

\* Después de Tercia, procesión de San Ambrosio.

8. La Inmaculada Concepción. Primera clase, primeras Vísperas y Maitines en los cuales han de tañer los ministriles solos después del segundo, tercero, cuarto y quinto villancico, siempre por los términos y tonos que los cantare la música; canta la música el *Te Deum*, el *Benedictus*, a fabordón por el octavo tono, y el *Deo gratias*, de música.

\* En la procesión, comienza el canto llano las antífonas de Laúdes, desde la puerta del coro hasta la primera nave, y, en acabando, tañen los ministriles, después canta la música un cuatro y [pág. 34] los ministriles van alternando a versos del mismo tono con la música, hasta llegar la procesión a la Capilla Real, en donde se canta el *Conceptio tua* y una oración, después tañen los ministriles la tonada *Todo el mundo en general* y prosigue la procesión y la música cantando el villancico,

alternando a cada copla los ministriles hasta llegar al coro, en donde se recibe la procesión.

\* Sirvese la misa y, acabado el coro por la mañana, va el cabildo al altar mayor y se canta la letanía de Nuestra Señora, a dos coros, y el *Tantum ergo* de capilla. Segundas Vísperas.

\* Todos los ocho días de la octava, hay fiesta a la campana, con música.

\* Toda esta octava se sirve por mañana y tarde, como si fuera aparato de segunda clase, y, después de Completas, se recibe al cabildo con ministriles, al altar mayor, que hace estación al Santísimo, en donde canta la música el *Tantum ergo* y se dice una oración. Hay sermones en toda la octava.

\* Todos los días de dicha octava, después de Laudes, se encierra el Santísimo con *Tantum ergo* y *Alabado*, a coros.

10. San Carpóforo y San Abundo, segunda clase, primeras Vísperas y misa.

13. Santa Lucía. Procesión.

15. Día octavo de la Concepción. Aparato de segunda [pág. 35] clase, primeras Vísperas, procesión, misa y segundas Vísperas.

17. La misa del Bollo, que se dice después de Prima en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, sírvese como de primera clase, con villancicos, después de la epístola y la antífona *post Communio*. Tañen los ministriles la tonada: *Todo el mundo en general*.

18. La Expectación de Nuestra Señora. Primeras Vísperas, procesión y misa; y, en las segundas Vísperas, hay contrapunto en la antífona que comienza con O.

21. Santo Tomás Apóstol. Segunda clase, primeras Vísperas y estación a Escalas, procesión y misa, en ambas Vísperas hay contrapunto en las antífonas que comienzan con O.

22. La procesión de la Translación de señor San Isidoro.

24. La vigilia de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo. Antes de comenzar la Prima solemne, luego que deja la esquila, tañen los ministriles mientras se dice *Pater noster*, *Ave María* y *Credo* y, antes de cantar la kalenda, tañen mientras llega al Águila el que la ha de cantar.

\* La misa es con aparato de segunda clase, después de la epístola no se tañe, sino cuando cae en domingo la vigilia de Navidad.

\* Primeras Vísperas y Maitines, en los cuales se tañe [pág. 36] después del tercero, cuarto, quinto, sexto y séptimo villancico, procurando tañer del mismo tono que los cantare la música, canta la música el *Te deum*, de facistol, el *Benedictus*, a fabordón por el octavo tono, y el *Deo gratias*, de música.

\* Después de Maitines, la primer misa se sirve de primera clase.

25. La Natividad de Nuestro Señor Jesucristo. Procesión y misa, segundas Vísperas y estación al Sagrario.

26. San Esteban. Primera clase (por la solemnidad de la Pascua), procesión y misa, hay sermón. Segundas Vísperas y estación al altar de San Juan Evangelista.

27. San Juan Evangelista. Primera clase (por la solemnidad de la Pascua), procesión, misa y segundas Vísperas, sino cuando cae en domingo.

\* No hay Tercia solemne, ni magnificat en las segundas Vísperas, sino cuando cae en domingo.

30. La Translación de Santiago. Aparato de segunda clase, primeras Vísperas y misa.

#### [Pág. 37] FIESTAS MOVIBLES

Los Tres días de Carnestolendas se sirven como aparato de segunda clase, en las misas, Vísperas y procesiones que hubiere.

\* Todos tres días, acabado el coro por la mañana, va el cabildo al altar mayor y se canta la letanía del Santísimo, a dos coros, y el *Tantum ergo*, de capilla.

\* Los dichos tres días hay siesta a la campana y, acabadas Completas, se recibe al cabildo, en el altar mayor, y, después de Laudes, se encierra el Santísimo con *Tantum ergo* y *Alabado*, a coros. En estos tres días hay sermón.

\* Cuando el domingo de Carnestolendas, por la tarde, se rezare de dominica, hay *In éxitu* de música y magnificat de facistol.

\* El miércoles de Ceniza, letanía a la procesión, misa ferial de facistol y motete; después de la epístola, se cantan tres versos solos y en la procesión convida el sochantre a los músicos que los han de cantar.

\* Los Dolores de Nuestra Señora. Primera clase, primeras Vísperas, misa y segundas Vísperas. Esta festividad se celebra el Viernes de la semana de Pasión y hay sermón, a la tarde, Completas solemnes.

[Pág. 38] \* Si se celebrare el primero día de abril tiene procesión de capas.

\* Si esta festividad se transfiera al sábado siguiente no hay órgano en las segundas Vísperas y por esta razón los ministriles tendrán cuidado de tañer los versos que había de tañer el órgano en el himno, magnificat y *Benedicamus*. Y no hay sermón.

\* Los días que hay seña son: el Sábado de Pasión por la mañana, el Domingo de Pasión por la tarde, el Sábado de Ramos por la mañana, el Domingo de Ramos por la tarde, y el Miércoles Santo por la mañana. El tono lo da siempre un bajón, en el altar mayor, en la cuerda de primero tono, para que el sochantre entone el himno *Vexilla regis*.

\* Si las Vísperas de los Sábados de Pasión y de Ramos son de la feria, son las señas dentro de Vísperas, al himno, pero si las Vísperas son de alguna fiesta, son las señas acabadas las Vísperas.

\* Domingo de Pasión, si las Vísperas son de la dominica, es la seña dentro de Vísperas, al himno, pero si las Vísperas son de alguna festividad, es la seña acabada la nona.

\* El Domingo de Ramos y el Miércoles Santo son siempre dentro de Vísperas.

\* Domingo de Ramos, Sanctus feriales a la bendición de los ramos y en la procesión se canta el verso *Gloria laus*, de facistol, y a todo da tono un bajón.

[Pág. 39] En las Pasiones del Domingo de Ramos, Martes, Miércoles y Viernes Santo da tono un bajón al texto, en la cuerda de primero tono.

\* Si en el Lunes y Martes Santo cayere algún día de fiesta, hay música en el coro y se canta la misa ferial, como en el Miércoles Santo.

\* Miércoles Santo, misa ferial de facistol y motete a dos coros. A la tarde Tinieblas y, después de Laúdes, *Miserere*.

\* Jueves Santo. Primera clase. En la misa no se tañe después de la Epístola ni a la antífona *post Communion*, porque inmediatamente se dice la confesión, en el altar mayor, y, en acabando, tañe un ministril un verso largo al órgano.

\* En la procesión de los oleos, da tono un bajón a los seises, en la puerta de la sacristía mayor, en el final de primero tono, para que canten a canto llano el verso *O redemptor*, y van alternando los seises versos a canto llano y la música respondiendo siempre *O redemptor*, en toda la procesión, hasta llegar a la capilla Mayor.

\* Estando consagrados los oleos, que sube el Prelado a el altar mayor a finalizar la misa, cantan los seises a canto llano los dos versos que quedan y la música responde a cada uno siempre *O redemptor*.

[Pág. 40] \* Acabada la misa, luego que el prelado o el presidente toma el Santísimo en las manos para llevarlo en procesión al Monumento, comienzan los ministriles el verso *Tantum ergo* y después canta la música lo mismo y van alternando, a versos, hasta que se haya colocado el Santísimo en el Monumento. A la tarde Tinieblas y fin *Miserere*.

\* Viernes Santo. Da tono un bajón al verso *Christus factus* y al *Miserere*, que se canta de facistol.

\* Sábado Santo. Después de la bendición de la pila, da tono un bajón a los señores que han de cantar la letanía.

\* A la misa, no se tañe después de Epístola. A las Vísperas (que son dentro de la misa) se echa contrapunto a la antífona del salmo y a la de magnificat y no se tañen las repeticiones de las dichas antífonas, porque se echa contrapunto sobre ellas.

## PASCUA DE RESURRECCIÓN

\* En los Maitines de la madrugada, no tiene la capilla de música ni los ministriles que hacer hasta el *Benedictus*, que se canta a fabordón por [pág. 41] el octavo tono, y al *Deo gratias*, pero los ministriles y músicos que hubiere menester el maestro de seises para cantar los villancicos asistirán, si los convidare.

\* A la procesión de la madrugada, que se hace después de Laúdes, luego que el diácono toma de el trono al Santísimo para entregarlo al preste, tañen los ministriles el verso *Tantum ergo* y después canta la música lo mismo, y van alternando, a versos, hasta la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, en donde

se canta, a dos coros, el motete *Regina coeli laetare* y la oración. Después tañen los ministriles el *Tantum ergo*, alternando la música hasta el altar mayor, los ministriles al lado del evangelio y la capilla al lado de la epístola, tañen y cantan a un compás el *Tantum ergo*, ministriles y música hasta que sea tiempo de decir el verso, la oración y el *Alabado*, que acompaña un bajón.

\* Después de Tercia, procesión y misa con *sequentia* y villancicos, todos tres días. Segundas Vísperas.

\* El segundo y tercero día de Pascua, misa y Vísperas, primeras y segundas, y si hubiere procesiones, en el segundo día se sirve de primera clase y en el tercero como de segunda clase.

Domingo de Cuasimodo (Octava de Pascua de Resurrección). [Pág. 42] Procesión a San Pedro. El canto llano comienza a cantar, en la puerta de el coro, el himno de la dominica y después tañen los ministriles un tañido largo y van alternando, a versos, con el canto llano que va cantando dicho himno, hasta llegar a San Pedro, en donde se recibe la procesión; se sirve la misa como de segunda clase. Hay sermón y a la vuelta letanía.

\* Si no se fuere este día, va otro domingo y se avisa en la tabla de el coro.

#### ROGACIONES

\* En los tres días de letanías, que se hacen el lunes, martes, y miércoles antes de la Ascensión, da tono un bajón a la ida y a la vuelta, para que la canten los señores.

\* Los tres días de letanías hay música en la misa ferial de *rogaciones*, después de Nona, y da tono un bajón a todo lo que en ella se cantare.

\* Si algún día de letanías cayere en día de segunda clase, hay misa de Tercia, con música en la forma ordinaria.

\* El primero día va la procesión [sic] a San Salvador, el segundo a San Isidro y, sino se fuere por el tiempo, es la procesión, misa y sermón en esta Santa Iglesia. El tercero día se hace la procesión por la últimas naves de esta Santa Iglesia y se [pág. 43] canta la misa ferial de facistol. En estos tres días hay sermón.

#### LA ASCENSIÓN DEL SEÑOR

Primera clase. Primeras Vísperas, procesión y misa; hay sermón. Acabada la misa se descubre el Santísimo Sacramento, con *Tantum ergo* de música y se canta la Sexta solemne, con papeles el primero psalmo, el segundo con varetas y el tercero, a versos, y villancico. Después se canta el *Tantum ergo*, de música, y *Alabado* para encerrar al Santísimo. Segundas Vísperas.

\* Día octavo de la Ascensión, aparte de segunda clase, primeras Vísperas y Misa y si en este día se hiciere procesión se recibe.

\* Vigilia del Espíritu Santo. Procesión a la pila de el bautismo, en que se da tono a la letanía, como se dijo arriba en el Sábado Santo.

\* A la misa sólo se sirve la Gloria, que canta la música, pero si fuere día de fiesta hay música a toda la misa, como en los domingos.

## PASCUA DE ESPÍRITU SANTO

Primera clase. Primeras Vísperas, en los Maitines no se tañe después de los villancicos.

[Pág. 44] \* El *Te deum laudamus* lo canta la música de facistol y el *Benedictus* a fabordón, como se dijo en los Maitines de la Resurrección.

\* Antes de comenzar Tercia, se descubre el Santísimo con *Tantum ergo* de música y se canta Tercia solemne, con himno de música y el primer psalmo de papeles, el segundo con varetas y el tercero a versos y villancicos después de la capítula.

\* Se sirve la procesión y misa, en la cual hay *sequentia* y villancicos los tres días y, acabada la misa, se encierra el Santísimo con *Tantum ergo* de música y *Alabado*. Segundas Vísperas.

\* El segundo día de Pascua. Primera clase, procesión y misa, hay sermón y segundas Vísperas.

\* Tercero día de Pascua. Primera clase. La misa (y procesión si la hubiere) se sirve como segunda clase. Segundas Vísperas.

## DOMINGO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD

Primera clase. Primeras Vísperas, procesión y misa, hay sermón y segundas Vísperas.

## VISPERAS DEL CORPUS

Primera clase, primeras Vísperas, al himno, en el verso *Tantum ergo* que canta la música, tañen los ministriles juntamente en los órganos.

[Pág. 45] \* Después de Vísperas, va el cabildo a la estación del Sagrario y, desde el coro, comienza el canto llano la antífona *O sacrum convivium*, que van cantando sin parar hasta que llega el preste delante de la parigüela del Santísimo y, mientras se inciensa, canta la música el *Tantum ergo* con el órgano y, en acabando, tañen los ministriles y el órgano lo mismo y, después, prosigue la música y van alternando, a versos, hasta que llega el Santísimo al altar mayor, a cuyo tiempo se canta el *Tantum ergo* de música, a versos, y oración, con que se finaliza la procesión.

## DÍA DEL CORPUS

Primera clase, sírvese la misa y, acabada, tañe el órgano el *Tantum ergo* hasta que el diácono baja el Santísimo del trono para llevar a su Majestad a la Custodia, a cuyo tiempo tañen los ministriles *Tantum ergo* y, en acabado, canta la música lo mismo, acompañando el órgano y los ministriles todos a un compás, hasta que su Magestad queda puesto en la Custodia y la procesión se finaliza con verso y oración.

\* A la procesión general, luego que el señor chantre haya cantado el verso *Pange lingua*, tañen los ministriles el verso *Tantum ergo* y, en acabando, [pág. 46] canta la música lo mismo y van alternando, a versos, los ministriles y la música.

\* Enfrente de la capilla de Santa Ana, comienza a cantar la música un cuatro delante de la custodia que acompaña un bajón hasta la cruz de la Cerrajería.

\* A los seises, que van después de las reliquias cantando otro cuatro, acompaña un bajón y, en llegando a la cruz de la Cerrajería, entran cantando delante de la Custodia hasta llegar a la Santa Iglesia.

\* Los ministriles van en medio del cuatro de la Custodia y el cuatro de los seises, alternando a versos cuando dejen de cantar.

\* En llegando a San Salvador la Custodia, se canta el *Tantum ergo* con la música y ministriles y, dicho el *Alabado* y oración, se prosigue la procesión cantando los seises delante de la custodia y los ministriles detrás de las reliquias.

\* La procesión se recibe este día con todos los órganos que comienzan a tañer desde que entra el cabildo por la puerta de la Iglesia hasta que llega la Custodia al trascoro, a cuyo tiempo la música, los ministriles y los órganos cantan y tañen el *Tantum ergo* y después se dice el verso, la oración y el *Alabado*, acompañado con el realejo, con que finaliza la procesión.

\* Si se ha determinado con tiempo que no salga la [pág. 47] procesión general (que se conoce en que la campana no anda a las cuatro, sino a la hora regular) amanece su Majestad puesto en el altar mayor y se celebra de primera clase, hay procesión de capas y sermón.

#### DÍA DEL CORPUS POR LA TARDE

Segundas Vísperas y, después de Laudes, procesión al altar mayor con el Santísimo y, al tiempo de bajar su Majestad de la custodia, tañen los ministriles el *Tantum ergo*, después canta la música lo mismo y van alternando, a versos, hasta llegar al altar mayor, los ministriles al lado del evangelio y la música al lado de la Epístola. En tocando las campanillas del coro, cantan y tañen unidos a un compás la música y los ministriles, hasta que es tiempo de decir el verso, la oración y el *Alabado* que acompaña un bajón.

\* Toda esta octava se sirve por mañana y tarde como aparato de segunda clase.

\* Los siete días de la octava, acabado el coro por la mañana, va el cabildo al altar mayor y se canta la letanía, a dos coros, y el *Tantum ergo* de capilla.

\* Los dichos siete días hay siesta a la campana y, acabadas Completas, hay estación en el altar mayor [pág. 48] y se recibe al cabildo con ministriles y, después de Laudes, se encierra el Santísimo con *Tantum ergo* y *Alabado* a coros. Todos siete días hay sermones.

\* Domingo infraoctavo del Corpus, procesión que se recibe y si en esta octava hubiere algunas procesiones se reciben, aunque no sean con capas.

## DÍA OCTAVO DEL CORPUS POR LA TARDE

Las Vísperas son como segundas de primera clase; al verso *Tantum ergo* que canta la Música acompañan los ministriles en los órganos. El magnificat es a octavo de facistol.

\* Si ocurriere fiesta de segunda clase, son las Vísperas de la festividad que ocurre, pero se sirve como segundas Vísperas de primera clase.

\* Acabadas Completas, no hay estación al altar mayor, cántanse los bailes en el coro, acompañados de un bajón y, acabados, se da principio a la procesión, en que los ministriles tañen el *Tantum ergo*, luego que comienza a bajar la parigüela con el Santísimo, después canta la música lo mismo y alternan, a versos, los ministriles con la música, que va cantando un cuatro delante de el Santísimo acompañado [pág. 49] de un bajón. Los ministriles van delante del cabildo y los seises cerca de la cruz cantando otro cuatro acompañados de un bajón. En llegando la procesión al Sagrario, acompaña el órgano a los ministriles y a la música el *Tantum ergo*, todos unidos a un compás, hasta que sea tiempo de decir el verso y la oración y se finaliza la procesión con el *Alabado*, que acompaña un bajón o el órgano.

\* En todas las Vísperas de aparato de primera clase, que el tercero psalmo es de facistol, tañían los ministriles después de haberlo entonado los señores caperos, alternando un verso la música, otro el canto llano y otro los ministriles, hoy es estilo que lo taña el órgano y no los ministriles.

\* En todas las primeras clases, segundas clases y aparatos tañían los ministriles antiguamente los ofertorios de las misas, hoy es estilo que los taña el órgano y no los ministriles.

\* En todas las misas de facistol que cantare la música, ha de dar tono un bajón para comenzar a cantar la Gloria y el Credo si lo hubiere.

\* En todas las primeras clases, octavas y dominicas que se cantare el Credo *romano*, a tres coros, ha de dar tono un bajón a la música y lo mismo en las dominicas que no hubiere órgano, por razón de que el *Et incarnatus* es de música.

[Pág. 50] \* En todas las dominicas que se cantaren motetes y no tuvieren órgano, ha de dar tono un bajón a la música para cantar dichos motetes y siempre que no hubiere órgano u otro instrumento, ha de dar tono un bajón para lo que se hubiere de cantar.

\* Si el prelado viniere al coro y fuere día de ministriles en la misa, después de la epístola, se tañe un tañido largo, mientras el señor que la cantó viene al coro y se vuelve al altar mayor y si fuere día de villancico o *sequentia* será el tañido corto, aunque el prelado esté en el coro.

\* En todas las Primas, Tercias, Sextas y Completas solemnes tañen los ministriles en todo lo que cantare la música y se echan varetas en los psalmos a canto llano y contrapunto en las antífonas.

\* Si en los días de procesiones que se reciben con ministriles no hubiere más de un ministril, se recibirán con órgano.

\* Si en las misas que se deben servir con ministriles no hubiere más de un ministril, tañerá el órgano después de la epístola y el coro cantará la antífona *post Communio* y se echa contrapunto sobre ella.

\* Todos los sábados del año hay misa de facistol a la campana, en la capilla de Nuestra Señora [pág. 51] de la Antigua y por las tardes Salve, después de Completas; excepto el Sábado Santo que no hay ni misa ni salve.

\* Si la Pascua de Navidad cayere en sábado, no hay misa en Nuestra Señora de la Antigua, pero hay salve.

\* Todos los miércoles del año, menos el Miércoles Santo, hay Salve en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, como la de los Sábados.

### FIESTAS EXTRAVAGANTES

\* En todas las procesiones particulares de hacimiento de gracias, en la Iglesia o fuera de ella, en el *Te deum laudamus* se tañe a versos por el libro, alternado con la capilla y si hubiere misa de primera clase se avisa cuando será y, si hubiere alguna duda, el maestro de ceremonias dirá el modo y cuando se ha de tañer.

\* En las procesiones de fuera, donde va el cabildo en procesión a celebrar el santo de aquel día, de primera o segunda clase, comienza el canto llano a cantar las antífonas de Laudes, en la puerta del coro, y después tañen los ministriles y van alternando, a versos, con el canto llano hasta llegar a la Iglesia donde se ha de celebrar el santo. Y si el sitio diere lugar, ha de haber contrapunto al Introito y a la aleluya, o tracto [pág. 52] de la misa y a la vuelta Letanía.

\* Todas las noches que en la torre hubiere fuegos o luminarias, se sirve en la torre como la noche de San Pedro.

\* Todas las veces que el cabildo saliere a recibir alguna procesión de alegría o de algún santo que se trajere a esta Santa Iglesia se avisa y el maestro de ceremonias, o el sochantre, dirán lo que se ha de hacer.

\* En todos los recibimientos de reyes, o prelados, se asiste con el cabildo y se avisa cuando se recibe en la Iglesia.

\* Cuando fuere el cabildo en procesión al Sagrario, para llevar el Santísimo Sacramento por viático a el señor Arzobispo (o a algún señor prebendado) asiste la capilla de música con los ministriles y, al tiempo de tomar el señor deán el Santísimo en las manos para llevarlo al Palacio, entona el *Pange lingua* a canto llano el Sochantre, porque a dos coros se va diciendo con la música hasta la cámara del palacio. Y no hay coro de ministriles, porque tañen el *Tantum ergo*, juntamente con la capilla, a la ida y a la vuelta, alternando con el canto llano.

\* Siempre que en la tabla de el coro se pusiere manual solemne, por la tarde, después de la vigilia, y por la mañana, después de la Misa, hay [pág. 53] responso de canto de órgano y se canta *Ne recorderis*, el ordinario, y *Requiescant in pace*.

\* Siempre que hubiere alguna función extraordinaria (además de las contenidas en esta Tabla) y hubiere de haber ministriles se ha de avisar y el cargo es del sochantre, escribiéndolo en la tabla de el coro y sino lo escribiere lo ha de avisar

de palabra a alguno de los ministriles y este se hará cargo de avisarlo a sus compañeros con tiempo.

\* Todos los días que en la misa hubiere ministriles, si hay procesión aquel día, se ha de recibir, aunque la procesión, de suyo, no los tenga.

\* Todos los días que hubiere ministriles en Vísperas, si hubiere estación (como sucede, y se dijo en las segundas Vísperas de la Dedicación de la Iglesia, a 11 de marzo, que se hace estación a San Gregorio) tiene ministriles, por concurrir en Vísperas que los tienen, pero, si se transfiere el santo, no hay ministriles en su estación.

\* En todas las fiestas de primera clase, por lo general, hay primeras Vísperas, estación, procesión a Tercia, misa y segundas Vísperas que se sirven; y canta la música, en las primeras Vísperas, el primero, tercero y quinto psalmos, himno y si el tercero psalmo ha de ser de versos, lo ha de preguntar el maestro de capilla al señor deán o presidente. [Pág. 54] En la procesión canta el verso y la misa y motete a papeles. En las segundas Vísperas, canta la música el himno y el magnificat de facistol a 8.

\* Todas las fiestas de segunda clase, por lo general, hay primeras Vísperas, procesión a Tercia y misa que se sirve. En las primeras Vísperas, canta la música el himno y magnificat de facistol.

\* Todas las procesiones con capas se reciben, aunque en la misa no haya ministriles, y canta verso la música, menos en las de letanías y difuntos.

\* Todas las procesiones sin capas se reciben si en la misa ha de haber ministriles y la música canta el verso.

\* Si se celebrare la [sic] Sínodo Diocesana, en esta Santa Patriarcal Iglesia de Sevilla, por el Ilustrísimo señor arzobispo, como muchas veces ha sucedido y, últimamente, por los años de 1604, por el Eminentísimo señor Don Fernando Niño de Guevara, cardenal de la Santa Iglesia Romana y arzobispo de esta Santa Iglesia, deben asistir la capilla de música y ministriles a las funciones y pontificales que en los primeros días de dicha [sic] Sínodo se celebran, estando siempre a la orden y disposición de los maestros de ceremonias, quienes les advertirán las ocasiones en [pág. 55] que deben los ministriles tañer y a la música lo que ha de cantar.

\* Si sucediere que el señor arzobispo haga alguna consagración de señores obispos, en el altar mayor de esta Santa Patriarcal Iglesia, han de asistir también los ministriles y capilla de música a toda esta célebre función; y tañerán los ministriles y la capilla de música canta, a papeles, lo que los maestros de ceremonias les señalaren, según lo que pertenece a dicha función, como se tiene dispuesto por los ceremoniales antiguos de esta Santa Patriarcal Iglesia y lo que dispone el libro pontifical.

\* El año de 1635, mandó el cabildo que en los sábados, o días de renovación del Santísimo sacramento, tañan los ministriles a el *Tantum ergo* y a las respuestas con la música y el órgano, al tiempo de encerrar a su Majestad.

## OFICIO DE DIFUNTOS

En los entierros de los señores prebendados no tiene que hacer la música, más en los entierros de los señores arzobispos va con el cabildo la tarde que se canta la vigilia en el palacio arzobispal y canta la música el Invitatorio, el segundo psalmo y el último responsorio: [Pág. 56] *Ne recorderis*, a papeles, y a lo último el verso *Requiescant in pace*, acompañado todo con el clavicímbalo.

\* El día del entierro por la mañana, va la música con el cabildo al palacio y canta el responsorio *Ne recorderis*, a papeles, acompañado con el clavicímbalo y lo mismo el verso *Requiescant in pace* que canta la música. En la iglesia, la misa, como en las demás funciones, parte del Invitatorio, Kyries, etc. Solo se añade la *sequentia* que la canta la música con papeles. Y a todo acompaña el clavicímbalo, menos a el último responsorio de los cinco, que es *Liberame Domine de morte aeterna*, etc. que se canta por el libro, alternado a versos con el canto llano, el *Requiescant in pace* lo canta la música con el clavicímbalo.

\* En las honras de los señores arzobispos no hay Invitatorio, porque se dice el nocturno que corresponde al día y sólo canta la música, a papeles, el último responsorio, que es *Ne recorderis*. El verso *Requiescant in pace* canta también la música y a todo acompaña el clavicímbalo. En la misa se hace lo mismo que el día de el entierro.

\* Cuando muere el sumo pontífice, o persona real, el día que se dobla, sea por la tarde o por la mañana, cuando determina el cabildo, se [pág. 57] canta el responsorio *Ne recorderis*, a papeles, y el verso *Requiescant in pace*, acompañado todo por el clavicímbalo.

\* En las honras de los sumos pontífices (sea el día que fuere) se dice el primer nocturno y canta la música, a papeles, el Invitatorio, el segundo psalmo y el responsorio *Ne recorderis* y el verso *Requiescant in pace*, acompañado todo por el clavicímbalo.

\* La misa se sirve como en las demás funciones, parte del Invitatorio, Kyries, etc. Sólo se añade la *sequentia*, que la canta la música con papeles. Y a todo acompaña el clavicímbalo, menos a el último responsorio de los cinco, que es *Liberame Domine de morte aeterna*, etc. que se canta por el libro, alternado a versos con el canto llano, el *Requiescant in pace* lo canta la música con el clavicímbalo.

\* En las honras de las personas reales, se hace lo mismo que en las de los sumos pontífices. Y sólo se añade que el primer psalmo se canta a versos solos, por el séptimo tono, acompañado con el clavicímbalo, de lo cual da cuenta el maestro de capilla a el señor deán o presidente.

\* En las honras de los señores prebendados, a la Vigilia, solo se canta el último responsorio *Ne recorderis*, el ordinario, y el verso *Requiescant in pace*. [pág. 58] En la misa, lo ordinario (sin la *sequentia*, que esta se canta a canto llano). En acabando el sermón, se canta el responsorio *Ne recorderis*, el ordinario, y el verso *Requiescant in pace*, como en la vigilia.

\* En los aniversarios que llaman solemnes, sólo canta la música el último responsorio de la Vigilia, que siempre es *Ne recorderis*, el ordinario, y el verso *Requiescant in pace*. Y lo mismo acabada la Misa. Los que a el presente hay son en los días que se dicen aquí:

\* En el mes de enero, el día 23 y 24, es el que se hacía el día 7 y 8 de dicho mes, es en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, por el Eminentísimo señor cardenal Don Gaspar de Zúñiga, arzobispo de esta ciudad.

\* En el día 25 y 26 se hace el que se hacía el día 8 y 9 de dicho mes, es en el coro, por el Eminentísimo señor cardinal Don Fernando Niño de Guevara, arzobispo de esta ciudad.

\* En la dominica *in Albis*, por la tarde, y el día siguiente, por la mañana, es el aniversario solemne, en el coro, por el Eminentísimo señor cardenal Don García de Loaysa, arzobispo desta ciudad.

\* En el mes de agosto, en los días 24 y 25, es en el coro, por el Ilustrísimo señor arzobispo Don Fernando de Valdés.

\* En el mes de octubre, el día 2 y 3, es el del señor [pág. 59] Doctor Don Pedro de Aranda, maestro de escuela, dignidad de esta Santa Iglesia, es enfrente de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua.

\* En dicho mes, el día 5 y 6, es el del señor Don Francisco de la Puente, canónigo de esta Santa Iglesia, es enfrente de la capilla de San Isidoro.

\* En el mes de noviembre, el día 13 y 14, es en el coro, por el Eminentísimo señor cardenal D. Rodrigo de Castro, arzobispo desta ciudad.

\* En el dicho mes, en el día 15 y 16, es en el coro por el Eminentísimo señor cardenal Don Manuel Arias, arzobispo de esta ciudad.

\* En el mes de diciembre, en el día 4 y 5, es el segundo del señor arzobispo Don Fernando Valdés, es en el coro.

\* Puede suceder que alguno o algunos de estos aniversarios solemnes se transfieran por alguna causa, pero se apuntan en la tabla del coro, con que no se podrá dudar nunca cuando se hayan de celebrar.

\* Finalmente, en todas las ocasiones de fiestas que se pueden ofrecer, mandándolo el cabildo, se sirve y se asiste cuando se avisa y si hubiere alguna duda en el modo, o cuándo se ha de tañer en estas fiestas, o en las de todo el año, se ha de preguntar al maestro de capilla o al maestro de ceremonias o a el sochantre. *Laus Deo*

[Pág. 60] Nota

*Leander susceptam ecclesiam omni cura, & solitudine guvernavit, & vt peritus magister navem in mediis tempestatibus salvam semper & in columen ab omni impietatis errore conservavit. Cleri, & populi mores ad veriorem disciplinam correxit. solemnia Ecclesiae officia hymnodiam, sacrae misae ritus, praecesque quibus eo tempore omnes Hispaniae Ecclesiae vtebantur ordinavit & auxit monachis & sacris Virginibus praecepta dedit. Hispaniae Episcopos in Toletam Synodum eius etiam opera convenire fecit. Multaque ad fidem, & disciplinam Ecclesiae fancienda, tum in ea Synodo, tum in altera, quam postea Hispali celebravit, constituenda curavit. Ex Breviario Hispalense lect V.*



## APÉNDICE Nº 3: DESCRIPCIÓN, RECONSTRUCCIÓN Y CONTENIDO DEL *LIBRO DE POLIFONÍA Nº 2*.

### ***Libro de polifonía nº 2 [E-Sc 2]: aspectos codicológicos y textuales.***

#### I) DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL MANUSCRITO

El libro presenta un estado general de conservación deficiente. Las tapas están formadas por tabla de madera recubiertas de cuero marrón con un notable grado de deterioro. Está conformado por 90 folios de pergamino. Ha sido guillotinado en varias ocasiones, por lo que resulta imposible establecer, con exactitud, su formato original. Actualmente, el tamaño medio de folio es de 563 x 380 mm y el de la tabla de encuadernación de 600 x 385 mm.

El pergamino y la escritura exhiben muestras inequívocas de las precarias condiciones de almacenamiento en su pasado reciente. El texto ha sido raspado y modificado varias veces, por el contrario, estas alteraciones afectan a la música de manera mucho más ocasional<sup>744</sup>.

Encontramos dos numeraciones arábigas que responden a distintos estadios del manuscrito, dadas, probablemente, una en la segunda mitad del siglo XVIII (situada en la parte inferior del recto del folio) y la otra en el siglo XIX (a lápiz, en la parte superior derecha del recto del folio). El libro presenta una tercera numeración, romana, más antigua, situada en una posición poco frecuente: la parte central derecha del recto del folio, que debió escribirse durante una de las reencuadernaciones y guillotinos del manuscrito. La numeración primigenia, también en números romanos, sólo está presente en uno de los fragmentos recuperados de este volumen. Se encontraba en la posición habitual, la parte superior derecha del recto del folio<sup>745</sup>. A partir del fol. 50 (I), hay un “error” en la numeración, sin motivo aparente y debido a las numerosas manipulaciones que ha sufrido en su devenir histórico. Se ha transformado el que debería ser número 50 (I) en 70 (lxx), a partir de aquí la numeración continúa hasta el penúltimo folio, el 144 (cxliv), que debería ser el fol. 124, último del manuscrito original<sup>746</sup>. El volumen se cierra con el recto del fol. cxlix

---

<sup>744</sup> Puede verse un ejemplo en el *superius* y el *altus* de la estrofa *Arbor decora fulgida* (fols. xlv<sup>v</sup> – xlvi<sup>r</sup>).

<sup>745</sup> En el fol. xiii<sup>r</sup> (fragmento nº 2) podemos ver las dos numeraciones romanas.

<sup>746</sup> En el fol. cxxviii se ha encerrado, entre paréntesis, la cifra xx, como queriendo indicar que debe suprimirse: c(xx)viii.

(debería ser 129), último folio tras la adición del salmo *Lauda Hierusalem* (*infra*, pág. 393)<sup>747</sup>.

En cada cara del folio se han escrito 10 pentagramas. Obra del copista Diego Dorta, todas las voces con las que se inician los distintos folios de los salmos y las estrofas de los himnos están provistas de sus capitales geométricas decoradas, algunas de ellas mutiladas por efecto de los cambios textuales<sup>748</sup>. En determinadas letras capitales se han incorporado, además del nombre del copista DI. DORTA (fol. cxiv<sup>v</sup>), los de IESVS y MARIA, relacionados con el contenido textual del himno<sup>749</sup>. A lo largo del manuscrito, se iluminaron tres letras, en rojo y azul, las cuales se han conservado, aunque con un significativo grado de deterioro: La letra D del primer verso del salmo inicial, *Donec ponam inimicos tuos* (fol. i<sup>v</sup>); la letra Q de la primera estrofa del himno de Adviento, con en que se inicia el ciclo, originalmente *Qui condolens interitu* (fol. xxix<sup>v</sup>) y la letra S de la primera estrofa del himno mariano *Ave maris stella, Summens illud ave* (fol. cx<sup>v</sup>).

Algunas hojas han estado pegadas, al parecer intencionadamente, en distintos momentos y por diversos motivos, como veremos a continuación.

Los fols. i<sup>v</sup> y xiv<sup>r</sup>, al igual que los fols. xxiii<sup>v</sup> y xxiv<sup>r</sup>, estuvieron adheridos con posterioridad a 1721, ya que las obras que contenían aparecen en el listado del inventario de este año. El primer ejemplo, respondía a la mutilación del manuscrito en sus primeros folios (fols. ii-xiii), el segundo, probablemente, a que esa obra había caído en desuso porque se cantaba una versión distinta del salmo *Laudate Dominum omnes gentes*<sup>750</sup>.

Los fols. xxviii<sup>v</sup> y xxix<sup>r</sup> estuvieron unidos en algún momento, posiblemente con anterioridad a la copia de la obra que hoy contienen.

Los fols. xlvi<sup>v</sup> y lxx<sup>r</sup> se pegaron, en este caso, por la pérdida del fol. xlix, lo cual inutilizaba los versos incompletos que quedaban del himno *Ad coenam agni*. Un caso similar es el de los fols. ci<sup>v</sup> y ciii<sup>r</sup>, por la pérdida del fol. cii, lo que dejaba inservible lo que restaba del himno *Tibi Christe*. En algunos

<sup>747</sup> Este “salto” de veinte folios, debido a la reenumeración romana, es difícil de datar. Pudo ser posterior a 1721, si tenemos en cuenta que Muñoz de Montserrat, al listar sus obras, da la numeración correcta. Pero, igualmente, Muñoz de Montserrat pudo darse cuenta de este error y ser el artífice de la corrección a la que he hecho alusión, por lo que esta numeración sería anterior a su inventario. La segunda de estas hipótesis me parece más factible, ya que creo que la transformación más drástica del manuscrito pudo tener lugar como consecuencia de la reforma textual de la himnodia llevada a cabo por Urbano VIII.

<sup>748</sup> Faltan las capitales en la estrofa *Ventris obstruso* del himno *Ut queant laxis*, sin motivo aparente.

<sup>749</sup> Véase fol. xlv<sup>v</sup> (letra capital del *superius*: I E S V S; letra del *tenor*: M A R I A), fol. xlvi<sup>v</sup> (letra del *tenor*: I E S V S); fol. lxxiii<sup>r</sup> (letra del *altus*: M A R I A).

<sup>750</sup> En el manuscrito había otra versión del mismo salmo, también de Guerrero, la cual posteriormente se publicaría en el *Liber vesperarum*; además, se interpretaba también la versión de Luis Bernardo Jalón, copiada en el *Libro de polifonía n.º 25* del inventario de 1721.

de los casos señalados, cuando se procedió a la primera numeración arábica (parte inferior del recto del folio), las hojas ya estaban pegadas y por eso no se numeraron, en otros, o no lo estaban todavía, o se habían despegado, ya que sí la tienen.

Los fols. lxxx<sup>v</sup> y lxxx<sup>i</sup> se pegaron porque la estrofa de Guerrero que está copiada en ellos no se cantaba, de hecho, lleva la anotación: “no se dice este”.

El fol. cix está pegado a otro (pautado pero, actualmente, sin música escrita) que debía estar numerado y ser el cx, por lo tanto, este folio no falta y la secuenciación entre los fols. cix y cxi es correcta.

El fol. cxi<sup>v</sup> estuvo engomado al cxix<sup>r</sup>. En este caso, el motivo fue la desaparición o supresión de algunos folios que hicieron que la estrofa *Monstra te* no pudiese cantarse, ya que dos de las voces pertenecían a la versión de Guerrero y las otras dos a la de Ceballos. En la parte superior de la letra capital que contiene la firma del copista DI. DORTA, puede apreciarse como se ha trasferido el número romano cxix (ilustración nº 1). Los fols. cxx<sup>v</sup> y cxx<sup>i</sup>, que contenían la estrofa *Vitam presta* de Guerrero, fueron pegados porque esta no era la versión que se cantaba. Es posible que el manuscrito ya se encontrara en este estado en 1721, lo que justificaría la autoría dada por Muñoz de Montserrat al himno *Ave maris stella*: “Guerrero y Ceballos”<sup>751</sup>. Este hecho se ajusta, exactamente, a la presente disposición: el verso *Summens illud ave* es de Francisco Guerrero, por concordancia con el *Liber vesperarum*, al cual le sigue el *Vitam presta*, que no presenta correspondencia con ninguna de sus versiones, ya que debe tratarse de la compuesta por Rodrigo de Ceballos que, en 1721, todavía conservaba su autoría en la parte superior del recto del folio.

Los fols. cxxiv<sup>v</sup> y cxxvii<sup>r</sup> estuvieron pegados, aunque, por los restos que quedan, parece que a folios intermedios desaparecidos y no uno contra otro. La versión del himno *Exsultet coelum* que se utilizaba era la que se encontraba dispuesta justo en los folios precedentes, a la cual se había adaptado el texto de la versión reformada de Urbano VIII: *Exsultet orbis gaudiis*.

Los fols. cxxx<sup>i</sup><sup>v</sup> y cxxiii<sup>r</sup> también se unieron, ya que la pérdida del fol. cxxxii había inutilizado la versión del himno *Deus tuorum militum* copiado en ellos.

Como ya he señalado, el salmo *Lauda Hierusalem* (fols. cxliv<sup>v</sup> - cxlxi<sup>r</sup>) fue adicionado con posterioridad, en 1577, y parece obra de otro copista, especialmente si atendemos a sus letras capitales, aunque algunos de los elementos de la grafía recuerdan a los de Diego Dorta. La continuación del verso *Tantum ergo* (fols. lxxxiv<sup>v</sup> - cxxi<sup>r</sup>) fue vuelta a copiar, de forma esmerada, probablemente utilizando algunos de los elementos originales (claves, pautado, etc) para completar una obra que debía haberse fragmentado por el deterioro o

<sup>751</sup> Al igual que ocurría en el fol. cxix<sup>r</sup>, el fol. cxxi<sup>r</sup> tampoco se numeró con la numeración arábica inferior, lo que indica que estaban igualmente pegados y justifica que esta numeración sea anterior a la arábica colocada en la parte superior derecha que si podemos encontrar en ambos folios.

pérdida de algunos folios. El verso aislado *Sed nos qui vivimos* (fols. xxviii<sup>v</sup>-xxix<sup>r</sup>), perteneciente al salmo *In exitu Isrrael*, está copiado también con posterioridad, por otro escribano diferente, de forma más grosera. Igualmente de forma tosca, al verso *Sed nos qui vivimos* de la versión del salmo de Guerrero (fol. xxi<sup>r</sup>), a tres voces, se le ha añadido un bajo instrumental, para ser interpretado con el bajón. La esquina inferior derecha del fol. cxi fue reparada cuidadosamente, para lo cual se le añadió un trozo de pergamino y se copió el fragmento musical perdido.

El folio de guarda de la contratapa es uno de los fragmentos localizados de libros actualmente perdidos, pertenece al *Libro de polifonía n° 23* [E-Sc 23] (fragmento F).

## II) ANEXOS PARATEXTUALES

Reseñaré sólo las inscripciones más significativas, producto de la historia externa del manuscrito. La mayor parte de ellas son de los siglos XVII y XVIII, algunas, de tipo interpretativo, señalan combinaciones vocales e instrumentales para ejecutar determinadas composiciones. Esporádicamente, se han adicionado, en fechas tardías, números arábigos en la parte inferior de los silencios iniciales para indicar la correspondencia con el número de compases (ej. fol. xxxi).

Fol. i<sup>r</sup>. Encontramos un índice descuidado e incompleto del contenido del libro, posiblemente de la segunda mitad del siglo XVIII. En el lateral derecho, puede leerse: “nómina de seises de año de 1832”, que incluye sus nombres y procedencias. En la parte inferior y lateral derecha de este folio se pueden apreciar restos de partitura, posiblemente de uno de los folios desaparecidos, producto de la mutilación del manuscrito.

Fol. xv<sup>v</sup>. “*Non nobis* 4 voces”.

Fol. xvii<sup>v</sup>. “2 oboeses [SA] y un bajón” [B]. En el *tenor* dice: “solo”.

Fol. xx<sup>v</sup>. “3 voces y un bajón”.

Fol. xxiv<sup>v</sup>. “Esto se canta por la Virgen, por la Purificación”.

Fol. xxix<sup>v</sup>. “4° tono natura, compasillo, no se convida”.

Fol. xxxii<sup>v</sup>. “Himno de *Nativitate*, se convida. El canto llano el segundo verso”.

Fol. xxxviii<sup>v</sup>. “Navidad. Himno día de S. Juan y día de la octava de San Juan. Se convida”.

Fol. lxxii<sup>r</sup>. “Lo cantan todos”.

Fol. lxxii<sup>r</sup>. “no”.

Fol. lxxiv<sup>r</sup>. “no”.

Fol. lxxv<sup>r</sup>. “no”.

Fol. lxxvi<sup>r</sup>. “no”.

Fol. lxxvi<sup>v</sup>. “Pentecostés 3 versos no se convida”.

Fol. lxxxii<sup>r</sup>. “No se dice este”.

Fol. lxxxi<sup>v</sup>. “2ª estrofa del Corpus no se convida. Esto se repite y dice *Tantum ergo*”.

Fol. lxxxiv<sup>r</sup>. “no”.

Fol. xci<sup>v</sup>. “Sn. Joan. 2º verso no se convida”.

Fol. xciv<sup>v</sup>. “Este verso no se canta”.

Fol. cvii<sup>r</sup>. “no”.

Fol. cviii<sup>v</sup>. “*Et omnium sanctorum* se convida”.

Fol. cxxvii<sup>v</sup>. “*Comune apostolorum* tiempo pascual”.

Fol. cxxxiii<sup>v</sup>. “*Plurimorum martirum* no se convida”.

Fol. cxxxvii<sup>v</sup>. “*Comune confesor y pontífice* no se convida”.

Fol. cxxxix<sup>v</sup>. “*Comune virginum* no se convida”.

Fol. cxliv<sup>r</sup>. “*Alius cantus O crux* fol. xlvi”.

Fol. xlvi”.

“Este verso no se canta que se dice a canto llano”.

### III) COMPOSICIÓN DEL MANUSCRITO

Las múltiples manipulaciones, cortes y un acceso al manuscrito que no afectara a su integridad actual, hace que la reconstrucción efectuada de su composición presente bastantes problemas y que, ocasionalmente, pueda haber incurrido en algún error de apreciación en la existencia, o no, de talón en algunos de sus folios, de la superposición de estos, o de ciertas uniones artificiales entre ellos (tabla nº 20). Estas mismas condiciones hacen que sólo podamos especular sobre si, en origen, como parece, todos los fascículos se organizaron según el principio de Gregory. Esta regla codicológica, de naturaleza estética, es la que hace que el verso de un folio y el recto del siguiente presenten el mismo aspecto blanquecino (si las caras enfrentadas son del lado de la carne *-pars munda-*) o amarillento (si las caras enfrentadas son del lado del pelo *-pars pili-*)<sup>752</sup>.

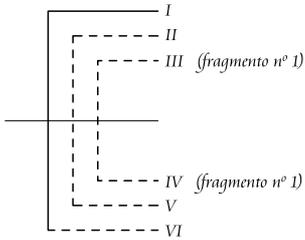
### IV) EL CONTENIDO

Finalmente, he confeccionado dos tablas que permitan, de forma esquemática y clara, hacerse una idea del contenido del manuscrito. La primera pretende reflejar la transformación física del mismo, debido a las intervenciones llevadas a cabo entre 1721 y su estado actual de conservación (tabla nº 21). En la segunda, he intentado realizar una aproximación a la metamorfosis del ciclo himnódico pretridentino compuesto por Francisco Guerrero, como consecuencia de su adaptación a los nuevos designios del “rezado romano” (tabla nº 22).

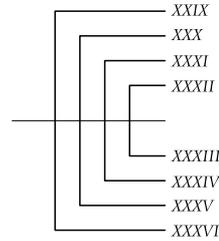
<sup>752</sup> Para la reconstrucción de la composición, he seguido, en lo esencial: Ruiz García, Elisa, *Manual de Codicología* (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988); Agati, María Luisa, *Il libro manoscritto: introduzione alla codicologia* (Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2003).

TABLA Nº 20. Composición del *Libro de Vísperas* de la catedral de Sevilla  
[E-Sc 2]

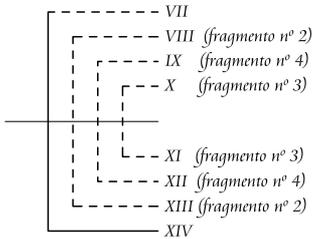
1er fascículo de tres folios (ternión)



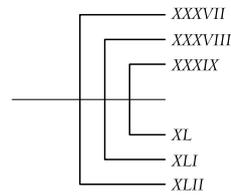
5º fascículo de cuatro folios (cuaternión)



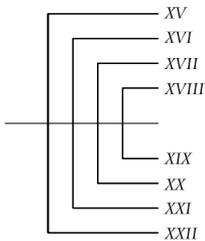
2º fascículo de cuatro folios (cuaternión)



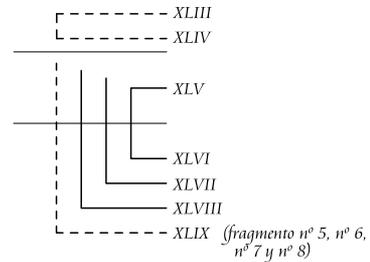
6º fascículo de tres folios (ternión)



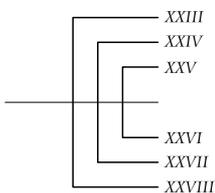
3er fascículo de cuatro folios (cuaternión)



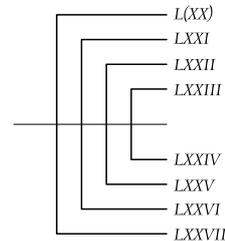
7º fascículo (irregular)



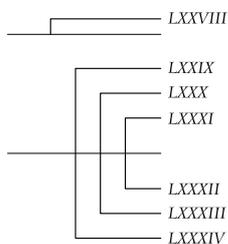
4º fascículo de tres folios (ternión)



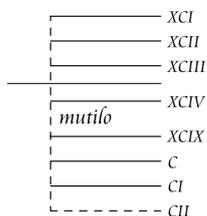
8º fascículo de cuatro folios (cuaternión)



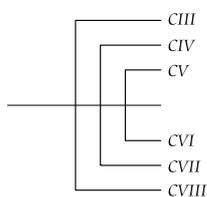
9º fascículo (irregular)



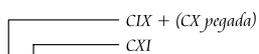
10º fascículo (irregular)



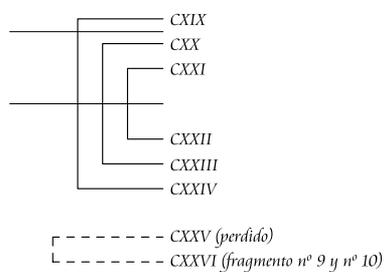
11º fascículo de tres folios (ternión)



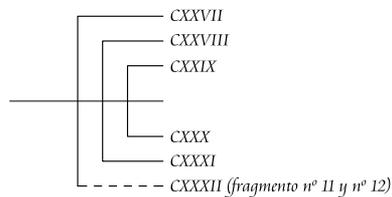
12º fascículo (irregular)



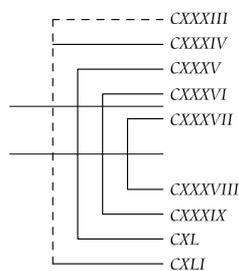
13er fascículo de tres folios (ternión)



14º fascículo de tres folios (ternión)



15º fascículo (irregular)



16º fascículo (irregular)

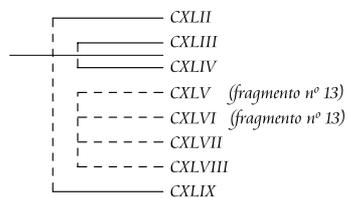


TABLA N° 21. Contenido del *Libro de Visperas E-Sc 2*

INVENTARIO DE 1721	Fol	ESTADO ACTUAL	Foliación romana	Fragmentos recuperados
<i>Dixit Dominus</i>	2	<i>Dixit Dominus</i> (multilo)	1v	Fol. 3v-4r
<i>Lauda Hierusalem</i>	6			Fol. 8v / 9v
<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	11	<i>Laudate Dominum omnes gentes</i> (multilo)	14r	Fol. 10v-13v
<i>In exitu Israel de Aegypto</i>	15	<i>In exitu Israel de Aegypto</i>	14v-23r	
<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	24	<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	23v-24r	
<i>Lumen ad revelationem gentium</i>	25	<i>Lumen ad revelationem gentium</i>	24v-29r	
<i>Conditor alme</i>	30	<i>Conditor alme siderum</i> (2, 4, 6)	29v-32r	
<i>Christe Redemptor</i>	33	<i>Christe Redemptor omnium</i> (2, 4, 6)	32v-36r	
<i>Deus tuorum</i>	37	<i>Deus tuorum militum</i> (2, 4)	36v-38r	
<i>Exsultet coelum</i>	39	<i>Exsultet orbis gaudiis</i> (2, 4, 6)	38v-42r	
<i>Hostis Herodes</i>	43	<i>Hostis Herodes impie</i> (2, 4)	42v-44r	
<i>Vexilla regis</i>	45	<i>Vexilla regis</i> (2, 4, 6)	44v-48r	
<i>Ad coenam agni</i>	49	<i>Ad coenam agni</i> (2, 8) (multilo)	48v / 70r*	Fol. 49r-49v
<i>Jesu nostra redemptio</i>	51	<i>Jesu nostra redemptio</i> (2, 4, 6)	70v-73r	
<i>Veni creator spiritus</i>	57	<i>Beata nobis gaudia</i> (2, 4, 6)	73v-76r	
<i>O lux beata Trinitas. Ceballos**</i>	61	<i>Veni creator spiritus</i> (2, 4, 6)	77v-79r	
<i>Pange lingua</i>	62	<i>O lux beata Trinitas</i> (2)	79v-80r	
<i>Doctor egregie</i>	68	<i>O lux beata Trinitas</i> (2) [Guerrero]	80v-81r	
<i>Quodcumque vincis, Navarra**</i>	70	<i>Pange lingua</i> (2, 5) (multilo)	81v-91l*	

<i>Ut queant laxis</i>	72	<i>Ut queant laxis</i> (2, 4)	91v-94r
<i>Aurea luce</i>	75	<i>Aurea luce</i> (1) (mutilo)	94v
<i>Lauda mater</i>	77	<i>Lauda mater</i> (7) (mutilo)	99r
<i>Quicumque Christum quaeritis</i> . Navarro**	80	<i>Quicumque Christum quaeritis</i> (2, 4)	99v-101r
<i>Tibi Christe</i>	82	<i>Tibi Christe</i> (2, 4) (mutilo)	101v/ 103r
<i>Christe Redemptor</i>	84	<i>Christe Redemptor</i> (2, 4, 6, 7)	103v-107r
<i>Urbs beata</i>	88	<i>Coelestis urbs Jerusalem</i> (2, 4) (mutilo)	107v-109r
<i>Ave maris stella</i> . Guerrero y Ceballos**	91	<i>Ave maris stella</i> [Guerrero] (2, 4, 6) (mutilo) <i>Ave maris stella</i> [Ceballos] (4, 6) (mutilo)	110v-111v* / 120v-121r 119r-120r
<i>Exsultet coelum</i>	102	<i>Exsultet orbis gaudis</i> (2, 4, 6) <i>Exsultet coelum</i> (2, 4, 6) (mutilo)	121v-124r 124v/ 127r
<i>Tristes erant apostoli</i>	108	<i>Tristes erant apostoli</i> (2, 4)	127v-129r
<i>Deus tuorum militum</i>	110	<i>Deus tuorum militum</i> (2, 4)	129v-131r
<i>Deus tuorum militum</i>	112	<i>Deus tuorum militum</i> (mutilo)	131v/ 133r
<i>Sanctorum meritis</i>	114	<i>Sanctorum meritis</i> (2, 4)	133v-135r
<i>Iste confessor</i>	116	<i>Iste confessor</i> (2, 4)	135v-137r
<i>Iste confessor</i>	118	<i>Iste confessor</i> (2, 4)	137v-139r
<i>Iesu corona</i>	120	<i>Iesu corona</i> (2, 4)	139v-141r
<i>Vexilla regis</i>	122	<i>Vexilla regis</i> (2, 4, 6)	141v-144r
		<i>Lauda Hierusalem</i> (mutilo)	144v/ 149r
			Fol. 145r-146v

\* Salto en la numeración de la paginación    \*\* Sólo se consignan las atribuciones que no son "Guerrero"

TABLA N° 22. El *Libro de Vísperas* E-Sc 2 y el *Liber vesperarum* (1584)

Libro de Polifonía n° 2 [E-Sc 2]	Fol.	L.v.	V.n.	V.s.	V.d.
<i>Dixit Dominus</i> (mutilo)					
v. 2. Donec ponam [ST]	1v	+			
Gloria Patri : [SATB]	3v-4r			+	
<i>Lauda Hierusalem</i> (mutilo)					
Gloria Patri, a 5 [S <sub>1</sub> S <sub>2</sub> T]	8v				*
Gloria Patri, a 6 [S <sub>1</sub> T <sub>1</sub> T <sub>2</sub> ]	9v				*
<i>Laudate Dominum omnes gentes</i> (mutilo)					
v. 2. Quoniam confirmata [SATB]	10v-11r	+			
Gloria Patri [AB]	12r	+			
Sicut erat [AB]	13r				+
Sicut erat [AB]	14r	+			
<i>In exitu Israel de Aegypto</i>	14v-23r	+			
<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	23v-24r				+
<i>Lumen ad revelationem gentium</i>	24v-29r				+
<i>Conditor alme siderum</i>	29v-32r				
2. Qui demonis	29v-30r			+	
4. Cuius potestas gloria	30v-31r			+	
6. Virtus, honor, laus, gloria	31v-32r			+	
<i>Christe Redemptor omnium</i>	32v-36r				
2. Tu lumen et splendor	32v-33r	+			
4. Sic praesens testatur dies	33v-34r	+			
6. Et nos, beata quos sacri	34v-36r	+			
<i>Deus tuorum militum</i> (1)	36v-38v				
2. Hic nempe mundi gaudia	36v-37r	+			
4. Ob hoc precatu supplici	37v-38r	+			
<i>Exsultet orbis gaudiis</i> (2)	38v-42r				
2. Vos saeculorum iudices	38v-39r	+			
4. Quorum praecepto subditus	39v-40r	+			
6. Jesu tibi sit gloria	40v-42r	+			
<i>Hostis Herodes impie</i>	42v-44r				
2. Ibant magi	42v-43r	+			
4. Novum genus	43v-44r	+			
<i>Vexilla regis</i>	44v-48r				
2. Quo vulneratus	44v-45r		+		
4. Arbor decora	45v-46r		+		
6. O Cruz, ave	46v-48r		+		
<i>Ad coenam agni</i> (mutilo)	48v/ 70r				
2. Cuius corpus [ST]	48v			+	
8. Gloria tibi Domine [AB]	70r			+	
<i>Jesu nostra redemptio</i>	70v-73r				
2. Quae te vicit	70v-71r			+	
4. Ipsa te cogat	71v-72r				+
6. Gloria tibi Domine (3)	72v-73r		+		
<i>Beata nobis gaudia</i>	73v-76r				
2. Ignis vibrante lumine	73v-74r				+
4. Parata sunt haec mystice	74v-75r				+
6. Dudum sacrata pectora	75v-76r				+

Libro de Polifonia nº 2 [E-Sc 2]	Fol.	L.v.	V.n.	V.s.	V.d.
<i>Veni Creator Spiritus</i>	76v-79r				
2. Qui diceris Paraclitus	76v-77r		+		
4. Accende lumen sensibus	77v-78r		+		
6. Per te sciamus	78v-79r		+		
<i>O lux beata Trinitas</i>	79v-80r				
2. Te mane laudum [Ceballos]	79v-80r				
<i>O lux beata Trinitas</i> [Guerrero]	80v-81r				
2. Te mane laudum	80v-81r			+	
<i>Pange lingua</i> (mutilo)	81v-91r				
2. Nobis datus, nobis natus	81v-83r	+			
5. Tantum ergo (4)	83v-91r	+			
<i>Ut queant laxis</i>	91v-94r				
2. Nuntius celso	91v-92r		+		
4. Ventris obstruso	92v-94r		+		
<i>Aurea luce</i> (mutilo)	94v				
1. Aurea luce [ST]	94v		+		
<i>Lauda mater</i> (mutilo)	99r				
7. Uni deo sit gloria [AB]	99r	+			
<i>Quicumque Christum</i> [Navarro]	99v-101r				
2. Illustre quiddam	99v-100r				
4. Hunc et prophetis	100v-101r				
<i>Tibi Christe</i> (mutilo)	101v/ 103r				
2. Collaudamus venerantes [ST]	101v	+			
4. Gloriam Patri [AB]	103r	+			
<i>Christe Redemptor</i>	103v-107r				
2. Beata quoque	103v-104r		+		
4. Martyres Dei	104v-105r			+	
6. Gentem auferte	105v-106r				+
7. Gloria patri ingenito (5)	106v-107r			+	
<i>Coelestis urbs Jerusalem</i> (mutilo)	107v-109r				
2. O sorte nupta propera	107v-108r				+
4. Scalpri salubris ictibus	108v-109r				+
<i>Ave maris stella</i> [Guerrero] (mutilo)					
2. Sumens illud	110v-111r	+			
4. Monstra te esse matrem [ST]	111v	+			
6. Vitam presta	120v-121r	+			
<i>Ave maris stella</i> [Ceballos] (mutilo)					
4. Monstra te esse matrem [SA]	119r				
6. Vitam presta	119v-120r				
<i>Exsultet orbis gaudiis</i>	121v-124r				
2. Vos saeculorum iudices	121v-122r		+		
4. Praecepta quorum protinus	122v-123r	+			
6. Patri simulque filio (6) (7)	123v-124r	+			
<i>Exsultet coelum</i> (mutilo)					
2. Vos saeculi, iusti iudices [ST]	124v				+
4. Quorum precepto [¿A?]	126r				+
6. Deo Patri sit gloria [¿?AB]	126v-127r				+

Libro de Polifonía nº 2 [E-Sc 2]	Fol.	L.v.	V.n.	V.s.	V.d.
<i>Tristes erant apostoli</i>	127v-129r				
2. Sermones blandos	127v-128r	+			
4. Quo agnito	128v-129r	+			
<i>Deus tuorum militum</i> (8)	129v-131r				
2. Hic nempe mundi gaudia	129v-130r		+		
4. Ob hoc precatu supplici	130v-131r		+		
<i>Deus tuorum militum</i> (mutilo)					
2. Hic nempe mundi gaudia [ST]	131v		+		
4. Ob hoc precatu supplici	132v-133r			+	
<i>Sanctorum meritis</i>	133v-135r				
2. Hi sunt	133v-134r	+			
4. Caeduntur gladiis	134v-135r	+			
<i>Iste confessor</i>	135v-137r				
2. Qui pius, prudens	135v-136r	+			
4. Noster hinc illi chorus	136v-137r	+			
<i>Iste confessor</i>	137v-139r				
2. Qui pius, prudens	137v-138r				+
4. Noster hinc illi chorus	138v-139r				+
<i>Iesu corona</i>	139v-141r				
2. Qui pergis inter lilia	139v-140r			+	
4. Te deprecamur supplices	140v-141r	+			
<i>Vexilla regis</i> (9)	141v-144r				
2. Quo vulneratus	141v-142r	+			
4. Arbor decora	142v-143r	+			
6. O Cruz, ave	143v-144r				+
<i>Lauda Hierusalem</i> (mutilo)					
v. 2. Quoniam confortavit [SAT <sub>1</sub> T <sub>2</sub> ]	144v-145r	+			
v. 6. Mittit christallum [T <sub>1</sub> ]	146v	+			
Gloria Patri [S <sub>2</sub> AB]	149r	+			

L.v.: Versión similar a la del *Liber vesperarum*

V.n.: Variante poco significativa

V.s.: Variante significativa

V.d.: Versión distinta

\* [E-GRmf 975]

- (1) *Hostis Herodes impie* en *Liber vesperarum* (fols. 32v-34r)
- (2) *Christe Redemptor omnium* en *Liber vesperarum* (fols. 29v-32r)
- (3) Estrofa 4 Ipse te cogat en *Liber vesperarum* (fol. 40v-41)
- (4) Estrofa 2 Nobis datus, nobis natus en *Liber vesperarum* (fol. 45v-46r)
- (5) Estrofa 6 Gentem auferte en *Liber vesperarum* (fol. 62v-63r)
- (6) Estrofa 6 Deo Patri sit gloria en *Liber vesperarum* (fol. 68v-69r)
- (7) Doxología propia de varios himnos (reforma Urbano VIII)
- (8) *Quicumque Christum quaeritis* en *Liber vesperarum* (fols. 56v-58r)
- (9) Estrofas 2 y 4 *Triste erant apostoli* en *Liber vesperarum* (fols. 69v-71r)





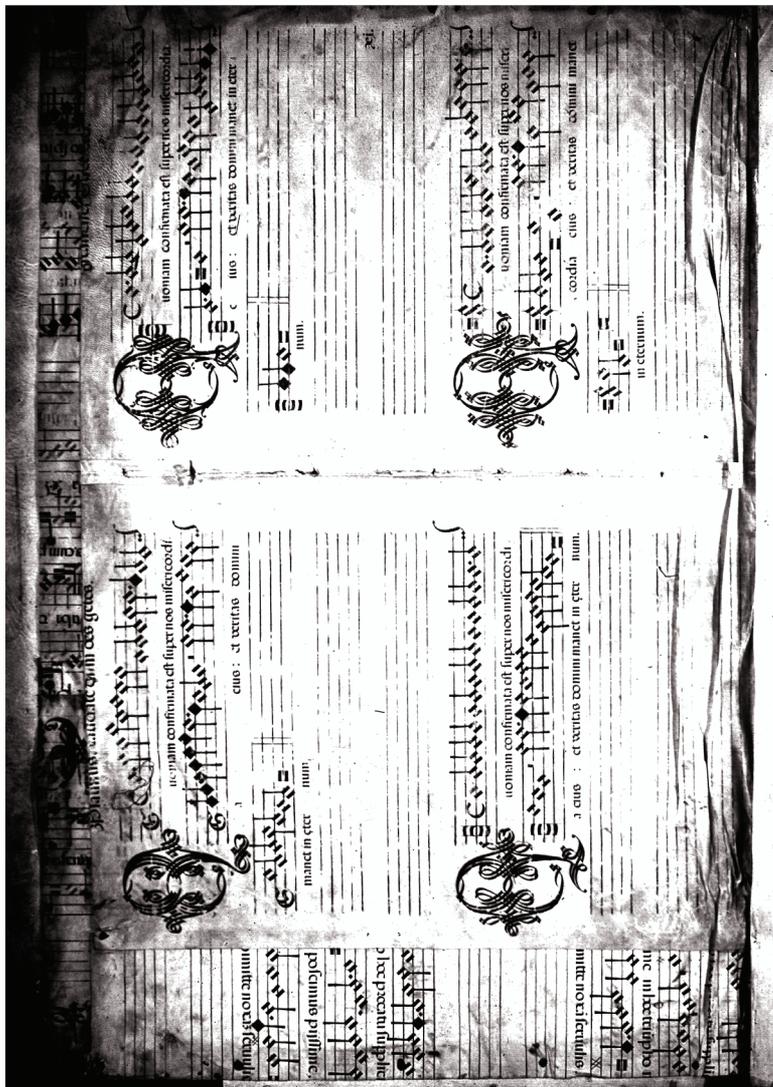


Ilustración nº 21. E-Sc 2, fragmentos 3, 8 y 11. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla.  
 Libro coral nº 35 (guarda delantera).

The image shows two pages of a medieval manuscript, numbered 4 and 9. The pages contain Gregorian chant notation on four-line staves. The text is in Latin and includes phrases like "Iesu pater et filio" and "et spiritum sancto". The notation consists of square neumes on a four-line staff. The manuscript is aged and shows signs of wear, including a large tear on the left side of page 4.

On page 9, there is a table of contents titled "Numero 14." listing various liturgical events and their corresponding page numbers:

Event	Page Number
Sabbate etc. a Vesperas	4
Natae christi	5
Patris	6
Alleluja	7
Resurreximus Domine	8
Hec dies	9
Vesperas de la octava de Pascha de Resurreximus	10
Antifona de las horas de la Octava	11
Dominica 1ª In Alba	12
Alleluja en tiempo Pascual	13
Festas 2.ª, 3.ª, 4.ª y sabbate a Vesperas	14
Dominica Segunda de Pascha	15
Festas 2.ª, 3.ª y sabbate a Vesperas	16
Dominica 3ª de Pascha	17
Festas 2.ª, 3.ª y sabbate a Vesperas	18
Dominica Cuarta de Pascha	19
Festas 2.ª, 3.ª y sabbate a Vesperas	20
Dominica 5ª de Pascha	21
Festas 2.ª y 3.ª a Vesperas	22

Ilustración nº 22. E-Sc 2, fragmentos 4 y 9. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla.  
Libro coral nº 14 (guarda trasera).



Ilustración nº 23. E-Sc 2, fragmento 13. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla.  
Libro coral nº 93 (guarda delantera).

in p̄ nos homines et p̄ncip̄ salutem  
 et in carnatus de spiritu s̄cto ex maria virgi  
 ne et homo factus est.

in p̄ nos homines et p̄ncip̄ salutem  
 et in carnatus de spiritu s̄cto ex maria virgi et  
 homines

Ilustración nº 24. E-Sc 21, fragmento A. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla.  
 Libro coral nº 98 (guarda trasera).



Ilustración nº 25. E-Sc 21, fragmento B. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla.  
 Libro coral nº 98 (guarda trasera).

Cantus  
 allus et sepultus est et ascendit in  
 caelum sedet ad dexteram  
 patris cuius regni non erit fi  
 nis et in Spiritum sanctum dominum  
 qui ex patre filio  
 procedit qui cum patre et filio  
 simul adoratur et congloriatur  
 si. ca

Bis  
 allus et sepultus est et ascendit in  
 caelum sedet ad dexteram patris  
 cuius re  
 gni non erit finis et in Spiritum sanctum dominum  
 qui ex patre  
 filio procedit.

Verte.

Ilustración nº 26. E-Sc 21, fragmento C. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla.  
 Libro coral nº 98 (guarda delantera).



Ilustración nº 27. E-Sc 21, fragmento D. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla.  
Libro coral nº 98 (guarda delantera).





Ilustración nº 29. E-Sc 21, fragmento F. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla.  
Libro coral nº 98 (guarda trasera).



Ilustración nº 30. E-Sc 22, fragmento A.  
Libro coral nº 11 (guarda delantera).



Ilustración nº 31. E-Sc 22, fragmento B.  
Libro coral nº 96 (guarda trasera).



Ilustración nº 32. E-Sc 22, fragmento C.  
Libro coral nº 96 (guarda trasera).



Ilustración nº 33. E-Sc 22, fragmento D.  
Libro coral nº 96 (guarda trasera).

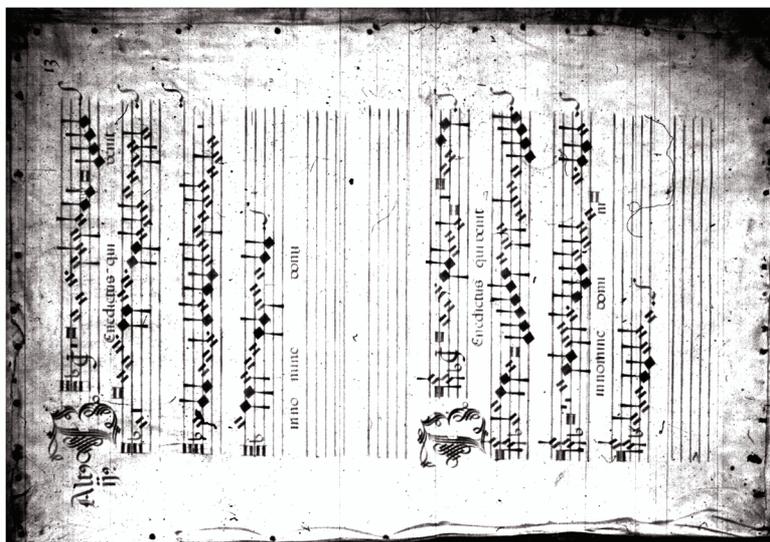


Ilustración nº 34. E-Sc 23, fragmento A. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla. Libro coral nº 80 (guarda trasera).

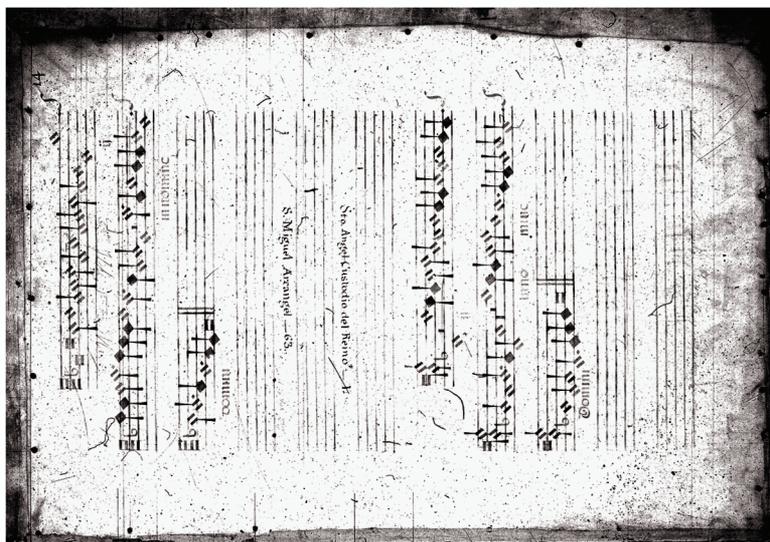


Ilustración nº 35. E-Sc 23, fragmento B. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla. Libro coral nº 80 (guarda delantera).

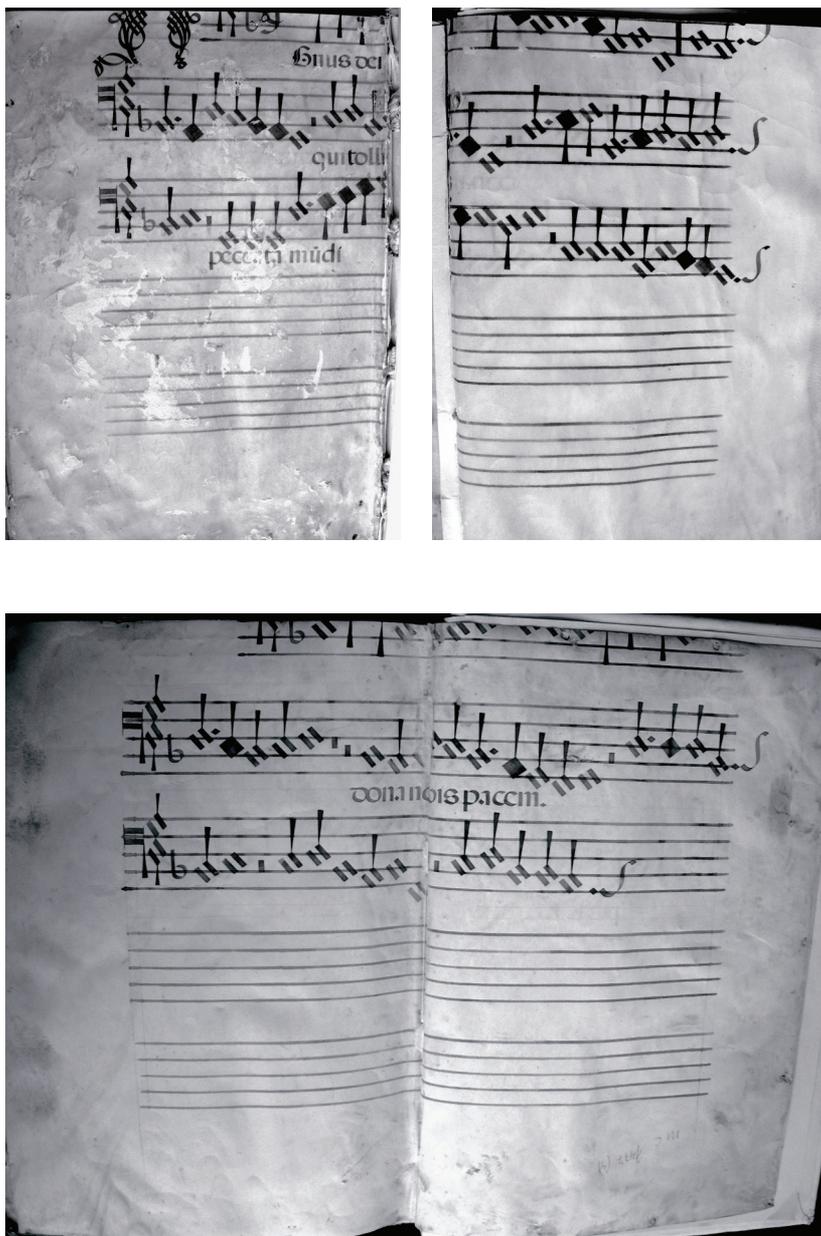


Ilustración nº 36. E-Sc 23, fragmento C. Libro Blanco de la catedral (guarda delantera).  
A.C.S., sección II, libro 1477.

Ilustración nº 37.

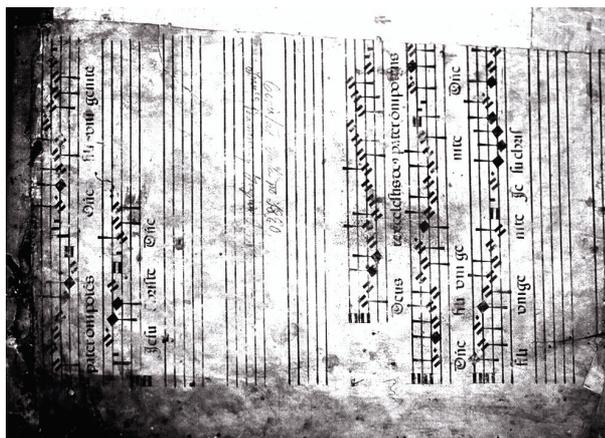


Ilustración nº 38.

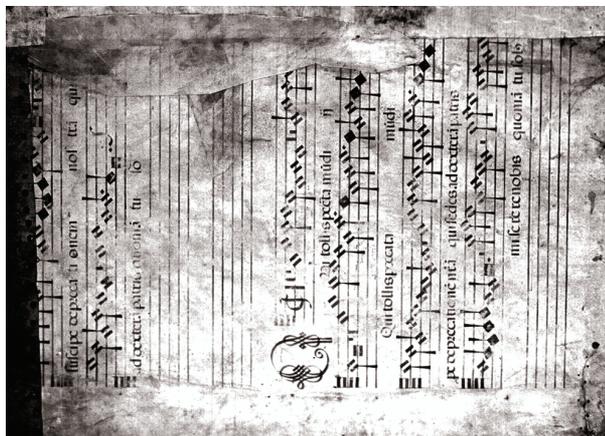
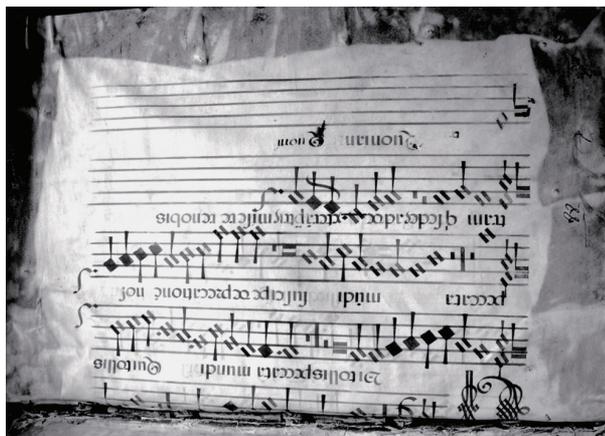


Ilustración nº 39.



E-Sc 23, fragmento D. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla. Libro coral nº 26B (guarda trasera).

E-Sc 23, fragmento E. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla. Libro coral nº 26B (guarda delantera).

E-Sc 23, fragmento F. Archivo de la catedral de Sevilla, capilla de música E-Sc 2 (guarda trasera).



Ilustración nº 41. E-Sc 24, fragmento B. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla. Libro coral pequeño nº 1B (guardia trasera).

miserere nobis  
qui tollis  
qui sedes ad dexteram patris  
miserere nobis  
quoniam tu solus sanctus  
miserere nobis  
qui tollis  
qui sedes ad dexteram patris  
miserere nobis cuius

Ilustración nº 40. E-Sc 24, fragmento A. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla. Libro coral pequeño nº 1B (guardia delantera).

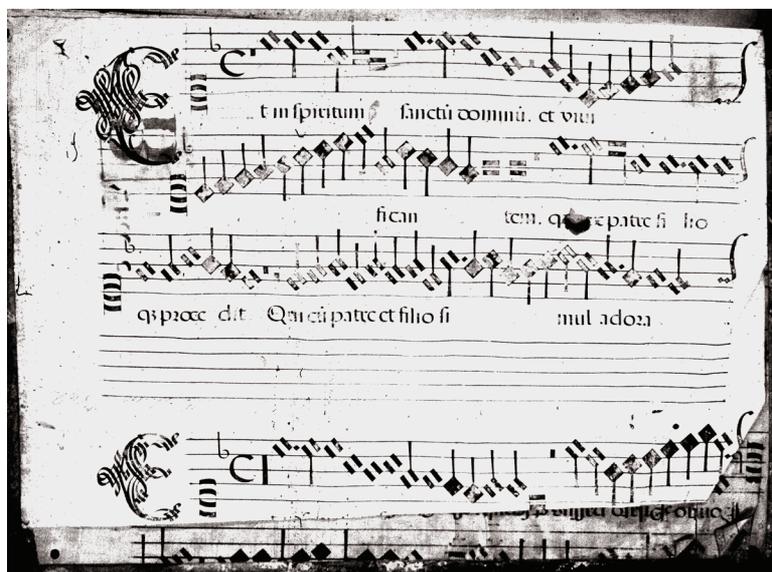


Ilustración nº 43, *Missae Della battaglia escoutez*. Francisco Guerrero.  
Fragmento B y C. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla.  
Libro coral pequeño nº 45B (guarda delantera).



Ilustración nº 42, *Missae Della battaglia escoutez*. Francisco Guerrero.  
Fragmento A. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla.  
Libro coral pequeño nº 45A (guarda delantera).

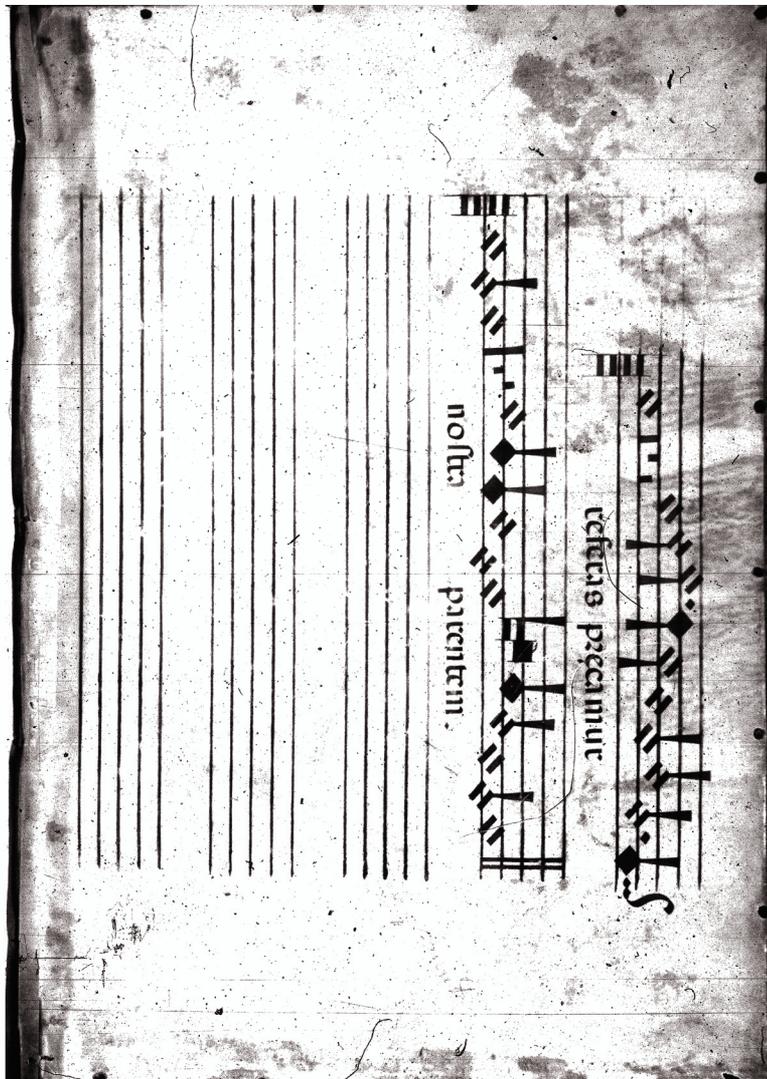


Ilustración nº 44. E-Sc 25, fragmento A. Biblioteca Coral de la Catedral de Sevilla.  
Libro coral pequeño nº 17 (guarda trasera).

## BIBLIOGRAFÍA

- "Actas del Simposio Internacional <<El Motu proprio de San Pío X y la Música (1903-2003)>>", *Revista de Musicología*, 27 (2004), 1-585.
- Adami, Andrea, *Osservazioni per ben regolare il coro de I cantori della cappella pontificia (Roma: Antonio de' Rossi, 1711)*, ed. Giancarlo Rostirolla (Roma: Libreria Musicale Italiana, 1988).
- Agati, Maria Luisa, *Il libro manoscritto: introduzione alla codicologia* (Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2003).
- Aizpurúa Zalacaín, Pedro, "El Códice musical de la Parroquia de Santiago de Valladolid", *Revista de Musicología*, 4 (1981), 51-59.
- Alegria, Jose Augusto, *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa. Catálogo dos Fundos Musicais* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989).
- Alexander Agricola. Opera Omnia*, ed. Edward R. Lerner, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 22 (Dallas: American Institute of Musicology, 1961-1970).
- Álvarez Castilla, María Angustias, "Los libros litúrgicos: los cantorales", en *El libro de la catedral de Granada*, ed. Lázaro Gila Medina (Granada: Cabildo de la catedral metropolitana de Granada, 2005), 906-949.
- Álvarez Márquez, M<sup>a</sup> Carmen, *El libro manuscrito en Sevilla (siglo XVI)* (Sevilla: Ayuntamiento, 2000).
- , *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI* (Sevilla: Diputación Provincial, 1992).
- , "La Biblioteca Capitular de la catedral hispalense en el siglo XV", *Archivo Hispalense*, 213 (1987), 3-63.
- , *Manuscritos localizados de Pedro Gómez Barroso y Juan de Cervantes, arzobispo de Sevilla* (Alcalá de Henares: Universidad, 1999).
- Anglés, Higinio, "Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero. Su obra musical", *Anuario Musical*, 9 (1954), 56-79.
- , "El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid", *Anuario Musical*, 3 (1948), 59-108.
- , "La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla", *Anuario Musical*, 2 (1947), 3-39.
- , *La música en la corte de los Reyes Católicos*, 2<sup>a</sup> edición (Barcelona: CSIC, 1960).

- Anglés, Higinio y Subirá, José, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. 3 vols. (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946-1951).
- Angulo Íñiguez, Diego, "Libros corales de la catedral de Sevilla. Siglos XV y XVI", en *La Catedral de Sevilla* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1984), 513-527.
- Antonii *Brumel. Opera omnia*, ed. Barton Hudson, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 5 (Rome: American Institute of Musicology, 1951-1972).
- Ariès, Philippe, *El hombre ante la muerte* (Madrid: Taurus, 1983).
- Ariza y Montero-Coracho, Antonio María, *Bosquejo biográfico de D. Juan Téllez Girón IV conde de Ureña* (Osuna: Ayuntamiento, 1890).
- Asensio Palacios, Juan Carlos, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* (Madrid: Alianza, 2003).
- Ayarra Jarne, José Enrique, *Hilarión Eslava en Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 1979).
- , "La música en el culto catedralicio hispalense", en *La catedral de Sevilla* (Sevilla: Guadalquivir, 1984), 699-747.
- Ayarra Jarne, José Enrique; González Barrionuevo, Herminio y Vázquez Vázquez, Manuel, *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994).
- Barbieri, Francisco Asenjo, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares Rodicio. 2 vols. (Madrid: Fundación Banco Exterior de España, 1986).
- Bataillon, Marcel, *Erasmus y España* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1995).
- Becquart, Paul, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647)* (Bruxelles: Palais des Académies, 1967).
- Berstein, Jane A., *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)* (New York: Oxford University Press, 1998).
- Binski, Paul, *Medieval Death* (London: British Museum Press, 2001).
- Bonnet, Lourdes, "Dos secuencias desconocidas atribuidas a Alonso Lobo en la catedral de Las Palmas", *El Museo Canario*, 54 (1999), 339-349.
- Bono, José y Ungueti-Bono, Carmen, *Los protocolos sevillanos de la época del descubrimiento* (Sevilla: Colegio notarial, 1986), 249.
- Boorman, Stanley, *Ottaviano Petrucci: A Catalogue Raisonné* (Oxford: Oxford University Press, 2006).
- Borgerding, Todd Michael, "The Motet and Spanish Religiosity ca. 1550-1610", Tesis doctoral, University of Michigan, 1997.
- , *The Motet, Rhetoric, and Religion in Renaissance Spain* (Rochester: University Rochester, 2008) (en prensa).
- Borges, Armino, *Duarte Lobo (156?-1646): Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1986).

- Brass, Ton, "The Five-Part Motet *Missus est Angelus Gabriel* and its Conflicting Attributions", en *Proceedings of the International Josquin Symposium, Utrecht 1986*, eds. Willem Elders y Frits de Haen (Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991), 171-183.
- Brown, Howard Mayer, *Instrumental music printed before 1600: a bibliography* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965).
- Cabañas Alamán, Fernando J., *El maestro de capilla Juan Antonio Ripa Blanque (1721-1795). Biografía, catálogo de obras y composiciones musicales* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa, Diputación Provincial, 1998).
- Calahorra Martínez, Pedro, "Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 8 (1992), 9-56.
- Cantica Beatae Mariae Virginis. Magnificat. Frei Manuel Cardoso*, ed. José Augusto Alegria (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974).
- Cárdenas Serván, Inmaculada, *El polifonista Alonso Lobo y su entorno* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1987).
- Castro y Gutierre, Manuel de, *Teresa Enríquez, la "Loca del Sacramento" y Gutierre de Cárdenas* (Toledo: Diputación Provincial, 1992).
- Cea Galán, Andrés, "Cantar al órgano. Guerrero y el círculo del organista Peraza", *Scherzo*, 139 (1999), 134-137.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Descripción artística de la catedral de Sevilla* (Sevilla, 1804). (Edición facsímile, Sevilla: Librería Renacimiento, 1981).
- Claudin de Sermisy. Opera Omnia*, eds. Gaston Allaire e Isabelle Cazeaux, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 52 (s. I.: American Institute of Musicology, 1970-1986).
- Census-catalogue of manuscript sources of polyphonic music, 1400-1550* (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1979-1988).
- Climent, José, *Fondos Musicales de la Región de Valencia. I. Catedral metropolitana de Valencia* (Valencia: Diputación Provincial, 1979).
- Composições polifónicas. Duarte Lobo*, ed. Manuel Joaquim. Vol. 1 (Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1945).
- Correa de Araujo, Francisco, *Libro de tientos y discursos de música práctica y théorica de órgano intitulado Facultad orgánica* (Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626). (Edición facsímile, Genève: Minkoff, 1981).
- Chapman, Catherine W., "Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus", *Journal of the American Musicological Society*, 21 (1968), 34-84.
- Christoforidis, Michael y Ruiz Jiménez, Juan, "Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla. Una nueva fuente polifónica del siglo XVI", *Revista de Musicología*, 17 (1994), 205-236.

- Diccionario de la música española e hispanoamericana*, director y coordinador Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002).
- Díez Martínez, Marcelino, *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII* (Cádiz: Universidad y Diputación Provincial, 2004).
- Diplomatario andaluz de Alfonso X*, ed. Manuel González Jiménez (Sevilla: Monte Caja de Huelva y Sevilla, 1991).
- El Tombo de los Reyes Católicos del Concejo de Sevilla*, eds. Ramón Carande y Juan de Mata Carriazo. Vol. I-V (Sevilla: Universidad, 1968-1971).
- Elders, Willem, "The Lerma Codex: a newly-discovered choirbook from seventeenth-century Spain", *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 20 (1967), 187-205.
- , "Music and Number in Token of the Holy Virgin", en *Symbolic scores: studies in the music of the Renaissance*, ed. Willem Elders (Leiden: Brill, 1994), 151-185.
- Elústiza Ganchegui, Juan Bautista, *Estudios Musicales* (Sevilla: Imprenta de la Guía oficial, 1917).
- Elziarii Geneti (Carpentras) (c. 1470-1548). Opera Omnia*, ed. Albert Seay, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 58 (s. I.: American Institute of Musicology, 1972-1973).
- Escudero Perosso, Francisco, *Tipografía Hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII* (Madrid: Establecimiento tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1894).
- Eslava, Hilarión, *Breve memoria histórica de la música religiosa en España* (Madrid: Imprenta de Luis Beltrán, 1860).
- Esteve, Eva, "Manuscrito Musical 2/3 de la Catedral de Tarazona. Estudio historiográfico", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 22 (2006), 131-172.
- Falcó y Osorio, María del Rosario, Duquesa de Berwick y de Alba, *Autógrafos de Cristóbal Colón y papeles de América* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1892).
- Fallows, David, "I fogli parigini del Cancionero Musical e del manuscrito teórico della Biblioteca Colombina", *Rivista Italiana di Musicologia*, 27 (1992), 25-40.
- Forney, Kristine K., "Orlando di Lasso's 'opus 1': The Making and Marketing of a Renaissance Music Book", *Revue Belge de Musicologie*, 39-40 (1985-1986), 33-60.
- François Roussel. Opera Omnia*, ed. Greer Garden, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 83 (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1980-1982).
- Freund, Roberta, "Sevilla 5-5-20, Tarazona 2/3 y otras fuentes de la música ibérica del siglo XVI: Una reconsideración de relaciones", en *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550)*, eds. María

- Carmen Gómez Muntané y Marius Bernadó (Lleida: Universidad, 2001), 203-217.
- García Fernández, Máximo, *Los castellanos y la muerte. Religiosidad y comportamientos colectivos en el Antiguo Régimen* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996).
- Gembero Ustároz, María, "Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla", *Revista de Musicología*, 24 (2001), 11-38.
- Gestoso y Pérez, José, *Sevilla Monumental y Artística* (Sevilla, 1890). (Edición facsimile, Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1984).
- Gillet, Joseph E., "The Date of Torres Naharro's Death", *Hispanic Review*, 4 (1936), 41-44.
- Glareanus, Henricus, *Dodecachordon*, ed. Clement A. Miller (s. l.: American Institute of Musicology, 1965).
- Gómez Muntané, María Carmen, "La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XVII (2001), 77-114.
- González Barrionuevo, Herminio, *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI* (Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000).
- González Isidoro, José, "Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de María en la ciudad de Carmona", *Carel. Carmona Revista de Estudios Locales*, 2 (2004), 669-705.
- González Valle, José Vicente, *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*, 49 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1992).
- Gudiel, Jerónimo, *Compendio de algunas historias de España, donde se tratan muchas antigüedades dignas de memoria, y especialmente se da noticia de la antigua familia de los Girones, y de otros muchos linajes...* (Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica, 1577).
- Guillén, Juan, *Historia de las Bibliotecas Capitular y Colombina* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006).
- Gutiérrez Cordero, Rosario y Montero Muñoz, María Luisa, "Estudio de los inventarios de las obras musicales de la catedral de Sevilla (1588-1825)", en *Campos Interdisciplinarios de la Musicología (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 octubre 2000)*, ed. Begoña Lolo Herranz (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001), 315-334.
- Haen, Frits de, "A Magnificat quarti toni with a Fourfold Ascription", en *Proceedings of the International Josquin Symposium, Utrecht 1986*, eds. Willem Elders y Frits de Haen (Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991), 117-123.

- Hardie, Jane Morlet, "Circles of Relationships. Chant and Polyphony in the Lamentations of Francisco de Peñalosa", en *The Di Martinelli Music Collection (KULeuven, University Archives). Musical Life in Collegiate Churches in the Low Countries and Europe. Chant and Polyphony*, eds. Bruno Bouckaert y Eugeen Schreurs (Leuven: Alamire Foundation, 2000), 465-474.
- , *Francisco de Peñalosa. Lamentations of Jeremiah* (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1999).
- , "Kyries tenebrarum in Sixteenth-Century Spain", *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 4 (1988), 161-194.
- , *The Lamentations of Jeremiah: Ten Sixteenth-Century Spanish Prints* (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2003).
- , "The Motets of Francisco de Peñalosa and their Manuscript Sources", Tesis doctoral, University of Michigan, 1983.
- Hazañas y La Rua, Joaquín, *Maese Rodrigo (1444-1509)* (Sevilla, s. n., 1909).
- Hernández Díaz, José y Muro Orejón, Antonio, *El testamento de don Hernando Colón y otros documentos para su biografía* (Sevilla: Instituto Hispano-Cubano de Historia de América, 1941).
- Hernando Colon. Abecedarium B y Supplementum*, ed. Tomás Marín Martínez (Madrid: Fundación Mapfre América y Cabildo de la catedral de Sevilla, 1992).
- Hudson, Barton, "Josquin and Brumel: The Conflicting Attributions of *Credo Vilayge II* and *Credo Chascun me crie*", en *Proceedings of the International Josquin Symposium, Utrecht 1986*, eds. Willem Elders y Frits de Haen (Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991), 67-92.
- Hymnen II*, ed. Carmen Julia Gutiérrez González, *Monumenta Monodica Medii Aevi*, 10 (en prensa).
- Isusi Fagoaga, Rosa, *La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica* (Granada: Universidad, 2003).
- Jacquet of Mantua (1483-1559). Opera Omnia*, eds. Philip T. Jackson y George Nugent, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 54 (s. I.: American Institute of Musicology, 1971-1986).
- Jambou, Louis, "Contribution à l'étude de la réception et de la transmission des œuvres de Lassus dans la Péninsule Ibérique", *Obstinato rigore*, 4 (1995), 127-138.
- Janini, José, *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España* (Burgos: Aldecoa, 1977).
- Jiménez Cavallé, Pedro, *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998).
- , "Los inventarios de música de la Catedral de Jaén en los siglos XVI y XVII", *Senda de los Huertos. Revista Cultural de la Provincia de Jaén*, 17 (1990), 67-76.

- Jiménez Martín, Alfonso, "Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval", en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva* (Sevilla: Universidad, 2006), 15-113.
- Jiménez Martín, Alfonso y Pérez Peñaranda, Isabel, *Cartografía de la Montaña Hueca. Análisis de los planos históricos de la catedral de Sevilla* (Sevilla: Cabildo metropolitano de la catedral, 1997).
- Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, eds. Edward E. Lowinsky y Bonnie J. Blackburn (London: Oxford University Press, 1976).
- Kirk, Douglas, "Churching the Shawms in Renaissance Spain: Lerma, Archivo de San Pedro MS. Mus. 1", Tesis doctoral, McGill University, Montreal, 1993.
- , "Instrumental music in Lerma c. 1608", *Early Music*, 23 (1995), 393-409.
- , "Newly-Discovered Works of Philippe Rogier in Spanish and Mexican Instrumental Manuscripts", en *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, eds. David Crawford y G. Grayson Wagstaff (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 47-74.
- Kirkman, Andrew, "The Transmission of English Mass Cycles in the Mid to Late Fifteenth Century: A Case Study in Context", *Music & Letters*, 75 (1994), 180-199.
- Knighton, Tess, "Francisco de Peñalosa: New Works Lost and Found", en *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, eds. David Crawford y G. Grayson Wagstaff (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 231-257.
- , "La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI", en *Música y Cultura Urbana en la Edad Moderna*, eds. Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín y Andrea Bombi (Valencia: Universitat, 2005), 337-349.
- , *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico (1474-1516)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001).
- , "Petrucci's Books in Early Sixteenth-Century Spain", en *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, eds. Giulio Cattin y Patrizia Dalla Vecchia (Venezia: Edizione Levi, 2005), 623-642.
- , "Transmisión, difusión y recepción de la polifonía franco-neerlandesa en el Reino de Aragón a principios del siglo XVI", *Artígrama*, 12 (1996-1997), 19-38.
- Kreitner, Kenneth, "Ave festiva ferculis and Josquin's Spanish Reputation", *Journal of the Royal Musical Association*, 128 (2003), 1-29.
- , "The cathedral band of León in 1548, and when it played", *Early Music*, 31 (2003), 41-62.

- , *The Church Music of Fifteenth-Century Spain* (Woodbridge: Boydell Press, 2004).
- , "The Church Music of Fifteenth-Century Spain: A handlist", en *Encomium Musicae: Essays in Memory of Robert J. Snow*, eds. David Crawford y G. Grayson Wagstaff (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002).
- , "Franco-Flemish elements in Tarazona 2 and 3", *Revista de Musicología*, 16 (1993), 2567-2586.
- , "Ministrels in Spanish Churches, 1400-1600", *Early Music*, 20 (1992), 532-548.
- Latino, Adriana, *Francisco Garro: Livro de Antifonas, Missas e Motetes, Portugaliae Musica, 51* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999).
- Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, ed. Raffaele Casimiri (Roma: Fratelli Scaleri, 1941).
- León Tello, Francisco José, *Estudios de historia de la teoría musical* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991).
- López Calo, José, *La Controversia de Valls* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005).
- , *La música en la catedral de Burgos*. 11 vols. (Burgos: Caja de Ahorros del Circulo Católico, 1995-2000).
- , *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. 2 vols. (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963).
- , *La música en la catedral de Palencia*. 2 vols. (Palencia: Diputación provincial, 1981).
- , *La música en la catedral de Plasencia* (Trujillo: Ediciones de la Coria, 1995).
- , "Palestrina e la controriforma musicale in Spagna", en *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi: Atti del II Convegno Internazionale di Studi* (Palestrina: Centro di Studi Palestriniani, 1991), 239-250.
- Lorenzo Pinar, Francisco Javier, *Muerte y ritual en la Edad Moderna: el caso de Zamora (1500-1800)* (Salamanca: Universidad, 1991).
- Lowinsky, Edward E., *The Medici codex of 1518: a choirbook of motets dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino*, *Monuments of Renaissance Music*, 5 (Chicago: University of Chicago Press, 1968).
- Llorens Cisteró, José María, *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Volumen III. Motetes marianos I-XXII, Monumentos de la Música Española*, 36 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1978).
- , *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Volumen IV. Missarum Liber Primus, Monumentos de la Música Española*, 38 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1982).

- , *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Volumen XI. Salmos de vísperas, Pasionarios, Monumentos de la Música Española*, 62 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 2001).
- Lyra Sacro-Hispana*, ed. Hilarión Eslava, 10 vols. (Madrid: M. Martín Salazar, 1852-60).
- Madurell Marimón, José María, "Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (siglos XIV-XVIII)", *Anuario Musical*, 23 (1968), 199-221.
- Maldonado Abarca, José Rafael, "Acercamiento a la elaboración paródica en la misa *Simile est regnum* de Alonso Lobo de Borja (1555-1617)", *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*, 8 (2003) (versión electrónica).
- Marchena Hidalgo, Rosario, *Las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Sevilla: el siglo XVI* (Sevilla: Universidad, Fundación Focus-Abengoa, 1998).
- , *Pedro de Palma, miniaturista del siglo XVI* (Sevilla: Universidad, 2005).
- Marín López, Javier, "'Por ser como es tan excelente música': la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México", en *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, eds. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (Logroño: Universidad de la Rioja, 2004).
- Marín Martínez, Tomás, *Memoria de las obras y libros de Hernando Colón del bachiller Juan Pérez* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970).
- Marquis, Peter Alexander, "The Motets of Pedro Escobar", Tesis doctoral, Indiana University, 1976.
- Martínez Gil, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000).
- Mattei Rosmarini, *Opera Omnia Latina*, ed. Judith Etzion, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 109 (Stuttgart: American Institute of Musicology, 2001).
- McDonald, Mark P., *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539). A Renaissance Collector in Seville. Vol. 1: History and Commentary* (London: The British Museum Press, 2004).
- Meconi, Honey, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court* (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- , "Poliziano, Primavera, and Perugia 431: New Light on *Fortuna desperata*", en *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music* ed. Paula Higgins (Oxford: Oxford University Press, 1999), 465-503.
- Merino, Luis, "The Masses of Francisco Guerrero", Tesis doctoral, University of California, 1972.

- Messa Poulet, Carlos, "La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento", Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1997.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher, 2ª edición (Kassel: Barenreiter, 1996-).
- Mitjana, Rafael, *La música en España (Arte religioso y arte profano)*, ed. Antonio Álvarez Cañibano (Madrid: Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993).
- Montes Romero-Camacho, Isabel, "La liturgia hispalense y su influjo en América", en *II Jornadas de Andalucía y América* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1984), 1-33.
- Moore, Tom, "Roland de Lasso", *Goldberg*, 22 (2003), 30-39.
- New Josquin Edition. Masses based on Gregorian Chants*, ed. Willem Elders. Vol. 3 (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis y American Musicological Society, 2003).
- New Josquin Edition. Motets on Texts from the Old Testament I*, ed. Richard Sherr. Vol. 14 (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis y American Musicological Society, 2002).
- Noone, Michael J., *Códice 25 de la Catedral de Toledo* (Madrid: Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, 2003).
- Odrizola, Antonio, *Catálogo de los libros litúrgicos, españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI* (Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1996).
- Ortiz de Zúñiga, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla* (Madrid: Imprenta Real, 1796). (Edición facsímile, Sevilla: Guadalquivir, S.L., 1998).
- Otte, Enrique, *Sevilla y sus mercaderes a finales de la Edad Media* (Sevilla: Universidad, 1996).
- Owens, Jessie Ann, "How Josquin Became Josquin: Reflections on Historiography and Reception", en *Music in Renaissance and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, eds. Jessie Ann Owens y Anthony M. Cummings (Michigan: Harmonie Park Press, 1997), 271-280.
- Pascual Barea, Joaquín, "El músico y poeta Pedro Fernández de Castilleja. Maestro de capilla y de gramática griega y latina en Sevilla (ca. 1487-1574)", *Calamus Renascens. Revista de Humanismo y Tradición Clásica*, 2 (2001), 311-346.
- , "Le banquier génois Franco Leardo, un poète latin de Séville dans la première moitié du XVIème siècle", *Medieval & Renaissance Text & Studies*, 84 (1998), 475-483.
- Pavia i Simó, Josep, *La musica a la catedral de Barcelona durant el segle XVII* (Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986).
- Peña, Manuel, "Un librero-editor en la Barcelona del XVI: Joan Guardiola", en *1490 en el umbral de la modernidad: el Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*, eds. José Hinojosa

- Montalvo y Jesús Pradells Nadal (València: Consell Valencià de Cultura, 1994), 311-331.
- Pettas, William, *A History & Bibliography of the Giunti (Junta) Printing Family in Spain 1526-1628* (New Castle: Oak Knoll Press, 2005).
- Picó Pascual, Miguel Ángel, "La aportación musicológica del canónigo Vicente Ripollés Pérez", *Revista de Musicología*, 27 (2004).
- Pierre de La Rue. Opera Omnia*, eds. Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider y T. Herman Keahey, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 97 (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1990-).
- Plamenac, Dragan, "A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville-I", *Musical Quarterly*, 37 (1951), 501-542.
- , "A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville-II", *Musical Quarterly*, 38 (1952), 85-117.
- Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom Ioão IV*, (Lisboa: Paulo Craesbeek, 1649). (Edición facsímile, Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1967).
- Querol Gavaldá, Miguel y García, Vicente, *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Volumen I. Canciones y villanescas espirituales, Monumentos de la Música Española*, 16 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1955).
- Redondo Cantera, María José, "Juan Rodríguez de Fonseca y las artes", en *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*, ed. Adelaida Sagarra Gamazo (Valladolid: Universidad, 2005), 175-206.
- Rees, Owen, "Guerrero's *L' homme armé* Masses and their Models", *Early Music History*, 12 (1993), 19-54.
- , *Polyphony in Portugal, c.1530-c.1620* (Nueva York & Londres: Garland, 1995).
- , "Recalling Cristóbal de Morales to mind: Emulation in Guerrero's *Sacrae cantiones* of 1555", en *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, eds. David Crawford y G. Grayson Wagstaff (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 365-394.
- , "Roman polyphony at Tarazona", *Early Music*, 23 (1995), 410-419.
- Regestrum librorum... Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus reproduced in facsimile from the unique manuscript [10-1-4] in the Columbine Library of Sevilla*, ed. Archer M. Huntington (New York, s. n., 1905).
- Rey Marcos, Juan José, *Danzas cantadas del Renacimiento español* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978).
- Reynaud, François, *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600* (Paris: CNRS & Brepols, 1996).
- Robledo Estaire, Luis y otros, *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II* (Madrid: Alpuerto, Fundación Caja Madrid, 2000).

- Ros Fábregas, Emilio, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I)", *Pliegos de Bibliofilia*, 15 (2001), 39-62.
- , "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", *Pliegos de Bibliofilia*, 17 (2002), 17-54.
- , "The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and edition in the context of the Iberian and continental manuscript traditions", Tesis doctoral, City University of New York, 1992.
- Rosa y López, Simón de la, *Los seises de la catedral de Sevilla: ensayo de investigación histórica* (Sevilla, s. n., 1904). (Edición facsímile, Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982).
- Rubio Merino, Pedro, *Archivo de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla. Inventario General I* (Madrid: Fundación Ramón Areces, 1987).
- , "El Archivo de la Santa Iglesia Catedral", en *La catedral de Sevilla* (Sevilla: Guadalquivir, 1984), 749-775.
- Rubio Merino, Pedro y González Ferrín, Isabel, *Archivo de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla. Inventario General II* (Madrid: Fundación Ramiro Areces, 1998).
- Rubio Piqueras, Felipe, *Códices Polifónicos de la S.I.C.P. de Toledo* (Toledo, s. n., 1925).
- Rubio, Samuel, *Juan Navarro. Psalmi, Hymni, Magnificat... ad Antiphonae B. Virginis*. (Real Monasterio de El Escorial: Biblioteca La Ciudad de Dios, 1978).
- Ruiz García, Elisa, *Manual de Codicología* (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988)
- Ruiz Jiménez, Juan, *Cinco canciones para ministriles. Francisco Guerrero (1528-1599)* (Madrid: Alpuerto, 1999).
- , "Circulación de la música franco-flamenca en España", *Scherzo*, 121 (1998), 132-135.
- , "Difusión del repertorio de los maestros de capilla de Granada en el siglo XVI", *Revista de Musicología*, 20 (1997), 171-184.
- , "Infunde amorem cordibus: an early 16th-century polyphonic hymn cycle from Seville", *Early Music*, 33 (2005), 619-638.
- , "Insights into Luis de Narváez and Music Publishing in 16th. Century Spain", *Journal of the Lute Society of America*, 26-27 (1993-1994), 1-15.
- , "Los sonidos de la montaña hueca. Innovación y tradición en las capillas musicales eclesiásticas de la corona de Castilla durante los albores del Renacimiento: el paradigma sevillano", en *La música en tiempos de Isabel la Católica*, ed. Soterraña Aguirre Rincón (Valladolid: Fundación Siglo, 2007) (en prensa).
- , "The Mid-Sixteenth-Century Franco-Flemish Chanson in Spain. The Evidence of MS 975 of the Manuel de Falla Library", *Tijdschrift van*

- de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 51 (2001), 25-41.
- , "Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa", en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, eds. John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (Madrid: ICCMU, 2004), 199-239.
- Sáez Guillén, José Francisco, *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Colombina de Sevilla* (Sevilla: Cabildo de la S.M. y P.I. Catedral de Sevilla, Institución Colombina, 2000).
- Sagarra Gamazo, Adelaida, *La otra versión de la historia indiana: Colón y Fonseca* (Sevilla: Universidad, 1997).
- Sánchez-Arjona, José, *Anales del Teatro en Sevilla* (Sevilla, s. n., 1898). (Edición facsímile, Sevilla: Ayuntamiento, 1994).
- Sánchez Gordillo, Alonso, *Memorial Sumario de los Arzobispos de Sevilla y otras obras*, ed. José Sánchez Herrero (Sevilla: Ayuntamiento, 2003).
- Sánchez Herrero, José, "Sevilla Barroca", en *Historia de la Iglesia de Sevilla*, ed. Carlos Ros (Sevilla: Castillejo, 1992), 407-666.
- , "Sevilla del Renacimiento", en *Historia de la Iglesia de Sevilla*, ed. Carlos Ros (Sevilla: Castillejo, 1992), 301-406.
- , "Sevilla Medieval", en *Historia de la Iglesia de Sevilla*, ed. Carlos Ros (Sevilla: Castillejo, 1992), 101-165.
- Schlagel, Stephanie P., "The *Liber selectarum cantionum* and the "German Josquin Renaissance"", *Journal of Musicology*, 19 (2002), 564-615.
- Schmidt-Görg, Joseph, *Nicolas Gombert Kapellmeister Kaiser Karls V: Leben und Werk* (Tutzing: H. Schneider, 1971).
- Segura Morera, Antonio y Vallejo Orellana, Pilar, *Catálogo de los impresos del siglo XVI de la Biblioteca Colombina de Sevilla*. 5 vols. (Sevilla: Cabildo de la S. M. y P. I. Catedral de Sevilla, Institución Colombina, 2001-2006).
- Segura Morera, Antonio; Vallejo Orellana, Pilar y Sáez Guillén, José Francisco, *Catálogo de Incunables de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla* (Sevilla: Cabildo de la S. M. y P. I. Catedral de Sevilla, 1999).
- Sentaurens, Jean, *Seville et le theatre: de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle* (Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses, 1984).
- Sevillano, Justo, "Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona", *Anuario Musical*, 16 (1961), 149-176.
- Sherr, Richard, "Two Hymns and Three Magnificats", en *The Josquin Companion*, ed. Richard Sherr (New York: Oxford University Press, 2000), 321-334.
- Snow, Robert J., *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources* (Detroit: Information Coordinators, 1980).
- , "Liturgical Reform and Musical Revisions: Reworking of their Vespers Hymns by Guerrero, Navarro and Durán de la Cueva", en *Livro de*

- Homenagem a Macario Santiago Kastner*, eds. Maria Fernanda Cidraes Rodrigues, Manuel Morais y Ruy Vieira Nery (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992), 465-499.
- , "Music by Francisco Guerrero in Guatemala", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 3 (1987), 153-202.
- , *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, ed. Bonnie J. Blackburn, *Monuments of Renaissance Music*, 9 (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1996).
- , "An Unknown *Missa pro defunctis* by Palestrina?" en *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López Calo, S.J.*, eds. Emilio Casares Rodicio y Carlos Villanueva Abelairas (Santiago de Compostela: Universidad, 1990), 387-428.
- Soler García, José María, *El polifonista villenense Ambrosio de Cotes (1550-1603)* (Valencia: Diputación Provincial de Alicante, 1979).
- Stevenson, Robert, "Josquin in the music of Spain and Portugal", en *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, eds. Edward E. Lowinsky y Bonnie J. Blackburn (Londres: Oxford University Press, 1976), 217-246.
- , *La música en la Catedral de Sevilla 1478-1606. Documentos para su estudio* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985).
- , *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro* (Madrid: Alianza Editorial, 1993).
- , "Mexico City Cathedral: The Founding Century", *Inter-American Music Review*, 1 (1979), 131-179.
- , *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington D.C.: Organization of the American States, 1970).
- , "Santiago, fray Francisco de (born ca. 1578 at Lisbon; died October 5, 1644, at Seville)", *Anuario Musical*, 25 (1970), 37-47.
- , *Spanish Music in the Age of Columbus* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960).
- , "The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks and Some Other Lost or Little Known Flemish Sources", *Fontes Artis Musicae*, 20 (1973), 87-107.
- Stroh, Reinhard, *Music in Late Medieval Bruges* (Oxford: Clarendon Press, 1985).
- , *The rise of European Music, 1380-1500* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- Suárez-Pajares, Javier, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*. 2 vols. (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998).
- Suárez Martos, Juan María, *El rito de la salve en la catedral de Sevilla durante el siglo XVI. Estudio del repertorio musical contenido en los manuscritos 5-5-20 de la Biblioteca Colombina y el libro de polifonía nº 1 de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: El autor, 2003).

- The New Grove dictionary of music and musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición (London: MacMillan, 2001).
- Toft, Robert, "Pitch Content and Modal Procedure in Selected Motets of Josquin Desprez", Tesis doctoral, University of London, 1983.
- Tomasii Crecqvillonis. Opera Omnia*, eds. Barton Hudson, Mary Tiffany Ferer y Laura Youens, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 63 (s. l.: American Institute of Musicology, 1974-).
- Torre, Lola de la, "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1606-1620)", *El Museo Canario*, 51 (1996), 529-605.
- Turner, Bruno, *Motets attributed to Alonso Lobo (1555-1617) surviving in instrumental sources* (s. l.: Bruno Turner, 2001).
- , *Voces Turbarum by Alonso Lobo (1555-1617) from The Passion of Our Lord according to Matthew in the custom and chant of Toledo Cathedral, circa 1600* (s. l.: Bruno Turner, 2000).
- Urchueguía, Cristina, *Die mehrstimmige Messe im 'foldenen Jahrhundert': Überlieferung und Repertoirebildung in Quellen aus Spanien und Portugal (ca. 1490-1630)* (Tutzing: Hans Schneider, 2003).
- , *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika ca. 1490-1630. Drucke, Handschriften und verlorene Quellen, RISM Serie B/ XV* (München: G. Henle, 2005).
- Valls, Francisco, *Mapa Armónico Práctico*. (Edición facsímile, Barcelona: CSIC, 2002).
- Vovelle, Michel, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours* (Paris: Gallimard, 1983).
- Wagner, Klaus, "El itinerario de Hernando Colón según sus anotaciones. Datos para la biografía del bibliófilo sevillano", *Archivo Hispalense*, 203 (1983), 81-100.
- , "La Biblioteca Colombina en tiempos de Hernando Colón", *Historia, Instituciones, Documentos*, 19 (1992), 485-495.
- , "Lecturas y otras aficiones del Inquisidor Andrés Gascó (+ 1566)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 176 (1979), 149-181.
- , "Los libros del canónigo y vihuelista Alonso Mudarra", *Hommage à Maxime Chevalier, Bulletin Hispanique*, 92 (1990), 655-675.
- , *Martín de Montedoca y su prensa: contribución al estudio de la imprenta y bibliografía sevillana del siglo XVI* (Sevilla: Universidad, 1982).
- Wagner, Lavern John "Music of Composer from the Low-Countries at the Spanish Court of Philip II", en *Musique des Pays-Bas anciens, Musique Espagnole ancienne (± 1450 - ± 1650)*, eds. Paul Becquart y Henri Vanhulst (Louvain: Peeters, 1988), 193-214.
- Wagstaff, G. Grayson, "Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me*: An Alternate Invitatory for Matins for the Dead and Music for Charles V", en *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, eds.

- David Crawford y G. Grayson Wagstaff (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 27-45.
- , "Mary's Own. Josquin's Five-Part *Salve Regina* and Marian Devotions in Spain", *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 52 (2002), 3-34.
- , "Morales's Officium, chant traditions, and performing 16th-century music", *Early Music*, 32 (2004), 225-243.
- , "Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa Pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630", Tesis doctoral, University of Texas, 1995.
- , "A re-evaluation of music attributed to Pedro Fernández de Castilleja", *Revista de Musicología*, 16 (1993), 2722-2733.
- Weber, Edith, *Le Concile de Trente en la Musique. De la Réforme a la Contre-Réforme* (Paris: Librairie Honoré Champion, 1982).

## ÍNDICE DE FUENTES MANUSCRITAS

### AUSTRIA

VIENA. ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK  
A-Wn 15941 = VienNB 15941. 183

### ESPAÑA

ÁVILA. CATEDRAL, ARCHIVO  
E-Ac 3 = ÁvilaC 3. 161

BARCELONA.  
BIBLIOTECA DE CATALUNYA. SALA DE RESERVA  
E-Bbc 454 = BarcBC 454 *Cancionero musical de Barcelona*. 150, 182  
BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA  
E-Bn Ms. 783 Francisco Valls. *Mapa Armónico Práctico*. 302-303, 307

ESCORIAL. REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO  
E-E c-III-23 *Tratado anónimo* (Sevilla, 1480). 169

GRANADA. ARCHIVO MANUEL DE FALLA  
E-GRmf 975. 44, 46, 104, 107, 172, 175, 184, 188, 310

LERMA (BURGOS). COLEGIATA DE SAN PEDRO  
E-LERc 1. 138, 188, 196, 310

MALAGA. CATEDRAL, ARCHIVO CAPITULAR  
E-MA Libro coral 79. 264-266  
E-MA Libro coral 80. 264-266  
E-MA Libro coral 81. 264-266

PALMA DE MALLORCA. BIBLIOTECA DE LA FUNDACIÓN  
BARTOLOMÉ MARCH  
E-PAbm 13231 *Tonos Castellanos B*. 24  
E-PAbm R. 6832 = MadM 6832. 157

## SEGOVIA. ARCHIVO CAPITULAR DE LA CATEDRAL

E-SE s.s. = SegC s.s. *Cancionero musical de Segovia*. 83, 177, 182, 219

E-SE 1 = SegC 1. 124

E-SE 6. 138

## SEVILLA. CATEDRAL METROPOLITANA

## ARCHIVO

E-Sc sección III, 1 *Regla Vieja de la catedral de Sevilla*. 91, 121

## BIBLIOTECA CAPITULAR

E-Sc 59-4-7. 75-76

E-Sc 59-4-15. 92

E-Sc 82-4-33 = SevC 82-4-33. 80

E-Sc 82-4-33bis = SevC 82-4-33bis. 80

## BIBLIOTECA COLOMBINA

E-Sc 5-1-43 = SevC 5-1-43 *Chansonnier français*. 1, 208

E-Sc 5-5-20 = SevC 5-5-20. 84, 88, 91, 98, 139, 149-150, 152-153, 182, 209-211, 213

E-Sc 7-1-28 = SevC 7-1-28 *Cancionero musical de la Colombina*. 1, 79, 99, 170-171, 208-209, 211-213, 220-221

## BIBLIOTECA CORAL

E-Sc Libro coral 11. 65

E-Sc Libro coral 14. 46-47

E-Sc Libro coral 19. 50, 59

E-Sc Libro coral 22. 50, 59

E-Sc Libro coral 25. 43, 59

E-Sc Libro coral 26B. 67

E-Sc Libro coral 35. 46-48

E-Sc Libro coral 38. 66

E-Sc Libro coral 80. 66-67

E-Sc Libro coral 93. 48

E-Sc Libro coral 96. 65

E-Sc Libro coral 98. 45, 64-65

E-Sc Libro coral 99. 43, 50, 59

E-Sc Libro coral pequeño 1B. 67

E-Sc Libro coral pequeño 17. 69

E-Sc Libro coral pequeño 35. 31

E-Sc Libro coral pequeño 45A. 68

E-Sc Libro coral pequeño 45B. 68

## CAPILLA DE MÚSICA

E-Sc 1 = SevBC 1. 15, 23, 38-40, 49, 63, 70, 88-89, 111, 113, 132, 150, 159, 174-176, 179, 184, 295, 303

E-Sc 2. 2, 35, 39-48, 63, 67-68, 70, 109, 112, 114, 118-121, 129, 133, 160, 245, 248, 252, 255, 259, 299-300

E-Sc 3. 39, 43, 48-49, 63, 68, 70, 124, 133, 268

E-Sc 4. 15, 39, 49, 55, 63, 71, 188, 203, 226, 235

E-Sc 5. 239  
 E-Sc 6. 239  
 E-Sc 7. 239  
 E-Sc 8. 239  
 E-Sc 9. 239  
 E-Sc 10. 39, 50, 63, 71  
 E-Sc 11. 26, 39, 51, 63, 71, 312  
 E-Sc 12. 26, 39, 51, 63, 71, 312  
 E-Sc 13. 39, 51-52, 63, 71, 291-293  
 E-Sc 14. 39, 53, 63, 71, 136, 275  
 E-Sc 15. 39, 53-54, 63, 70, 71, 128, 133-134  
 E-Sc 16. 39, 54-60, 63, 66, 71, 137, 225, 239, 246, 257  
 E-Sc 17. 39, 60-61, 63, 71, 104-106, 127, 137  
 E-Sc 21. 45, 63-65, 70, 90, 98  
 E-Sc 22. 63, 65-66, 71, 232  
 E-Sc 23. 63, 66, 71, 233  
 E-Sc 24. 63, 67, 70, 128, 132  
 E-Sc 25. 63, 68-69

TARAZONA (ZARAGOZA). CATEDRAL, ARCHIVO CAPITULAR

E-TZ 2-3 = TarazC 2-3. 36-38, 64, 82-84, 86-89, 91, 93, 95, 139-140, 149-150,  
 152-155, 171, 182, 185, 245, 280, 283  
 E-TZ 4 = TarazC 4. 194  
 E-TZ 5 = TarazC 5. 263

TOLEDO. CATEDRAL, ARCHIVO Y BIBLIOTECA CAPITULARES

E-Tc 4. 115  
 E-Tc 7 = ToleBC 7. 111  
 E-Tc 9 = ToleBC 9. 218  
 E-Tc 11. 128  
 E-Tc 16 = ToleBC 16. 218  
 E-Tc 18 = ToleBC 18. 158  
 E-Tc 19 = ToleBC 19. 218  
 E-Tc 22 = ToleBC 22. 107, 136  
 E-Tc 25 = ToleBC 25. 132, 136, 160-161  
 E-Tc 26. 128  
 E-Tc 27 = ToleBC 27. 218  
 E-Tc 34 = ToleBC 34. 158

VALLADOLID. PARROQUIA DE SANTIAGO

E-Vp s.s. = VallaP s.s. 113

ZARAGOZA. ARCHIVO DE MÚSICA DE LAS CATEDRALES  
 (EL PILAR Y LA SEO)

E-Zac 17 = SaraP 17. 175

## FRANCIA

PARÍS. BIBLIOTHÈQUE NATIONAL

F-Pn 4379 = ParisBNN 4379. 79, 170-171

## GUATEMALA

GUATEMALA. CATEDRAL, ARCHIVO

GCA-Gc 1 = GuatC 1. 117, 123

GCA-Gc 2 = GuatC 2. 44, 109, 123

GCA-Gc 4 = GuatC 4. 122

## ITALIA

FAENZA. BIBLIOTECA COMUNALE MANFREDIANA

I-FZc 117 = FaenBC 117 *Faenza Codex*. 77

LUCCA. BIBLIOTECA-ARCHIVIO STORICO COMUNALE

I-Las 238 = LucAS 238. 169

CIUDAD DEL VATICANO. BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA

I-Rvat 42 = VatS42. 183

TRENTO. CASTELLO DEL BUON CONSIGLIO, BIBLIOTECA

I-TRbc 88 = TrentC 88. 171

I-TRbc 89 = TrentC 89. 169, 171

I-TRbc 90 = TrentC 90. 169, 171

VERONA. BIBLIOTECA CAPITOLARE

I-VEcap 758 = VerBC 758. 175

## MÉJICO

MÉJICO D.F. SEMINARIO MAYOR CONCILIAR DE MÉJICO, ARCHIVO HISTÓRICO

MEX-Msm 199 *Códice Valdés*. 89, 134, 281

PUEBLA. CATEDRAL, ARCHIVO DE MÚSICA SACRA

MEX-Pc 19 = PueblaC 19. 46, 104, 107, 188, 310

## PAÍSES BAJOS

UTRECHT. BIBLIOTHEEK DER RIJKSUNIVERSITEIT

NL-Uu 3.L.16 = UtreR 3.L.16 *Lerma Codex*. 175, 196, 310

PORTUGAL

VILA VIÇOSA. PAÇO DUCAL  
P-VV 8. 112

REPÚBLICA CHECA

PRAGA. POMÁTNÍK NÁRODNÍHO PÍSEMŇICTVÍ. STRAHOVSKÁ  
KNIHOVNA (Museo de la Literatura checa. Biblioteca Strahov)  
CZ-Pst D.G.IV.47 = PragP 47. 169



## ÍNDICE DE FUENTES IMPRESAS

Aguilera de Heredia, Sebastián

*Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae* (Zaragoza: Pedro Cabarte, 1618) [A 450]. 39, 50, 62, 71, 168

Cardoso, Manuel

*Cantica Beatae Mariae Virginis* (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1613) [C 1038]. 202-204, 309

*Missae de Beata Virgine Maria... liber tertius* (Lisboa: Lourenço Craesbeeck, 1636) [C 1041]. 203-204

*Missae quaternis, quinis et sex vocibus* (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1625) [C 1039]. 203-204, 309

Carpentras (Genet, Elzéar)

*Liber cantici magnificat omnium tonorum* (Aviñón: Jean de Channay, s. f.) [G 1574]. 185, 215

*Liber hymnorum usus Romae Ecclesiae* (Aviñón: Jean de Channay, s. f.) [G 1573]. 185, 220

*Liber primus missarum* (Aviñón: Jean de Channay, 1532) [G 1571]. 215-216

Correa de Araujo, Francisco

*Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica* (Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626) [C 3956]. 302

*Directorium & Passionarium* (Salamanca: s. n., 1711). 266

Esquivel de Barahona, Juan

*Missarum... liber primus* (Salamanca: Artus Taberniel, 1608) [E 825]. 168

Flacommio, Giovanni Pietro

*Liber primus concentus in duos distincti choros in quibus Vespere missa, sacreque cantiones in nativitate Beatae Mariae Virginis aliarunque virginum festivitibus decantandi continentur* (Venecia: Angelo Gardano y hermanos, 1611) [F 1100]. 198

Garro, Francisco

*Francisci Garri... Missae... Defunctorum lectiones... Tria alleluia* (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1609) [G 430]. 201

*Francisco Garri... opera aliquot* (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1609) [B/XV: Garro / 1609]. 201-202, 204

Guerrero, Francisco

*Canciones y villanescas espirituales* (Venecia: Giacomo Vincenzi, 1589) [G 4876] CNCE 44369. 128, 130, 132

*Canticum Beatae Mariae quod magnificat nuncupatur* (Lovaina: Pierre Phalèse, 1563) [G 4867]. 116, 132

*Liber primus missarum* (París: Nicolas du Chemin, 1566) [G 4870]. 101, 103, 117-118, 128, 132-133, 147, 199, 291

*Liber vesperarum* (Roma: Domenico Basa; colofón: Alessandro Gardano, 1584) [G 4873] CNCE 44367. 3, 44, 46-48, 108, 116, 118-121, 124-125, 129, 133, 160, 163, 165, 193, 255

*Missarum liber secundus* (Roma: Domenico Basa; colofón: Francesco Zanetto, 1582) [G 4872] CNCE 44364. 108, 117, 123-124, 128, 133, 193, 280, 289, 291

*Motecta* (Venecia: Giacomo Vincenzi, 1597) [G 4877] CNCE 44372. 103, 127-128, 133, 221, 255, 257, 297

*Motteta* (Venecia: herederos de Antonio Gardano, 1570) [G 4871] CNCE 44363. 108, 122, 132-133, 297

*Mottecta* (Venecia: Giacomo Vincenzi, 1589) [G 4875] CNCE 44370. 126, 128, 133, 255

*Passio D. N. Jesu Christi secundum Matthaeum et Joannem more hispano* (Roma: Alessandro Gardano, 1585) [G 4874] CNCE 61695. 124, 133, 268

*Psalmorum quatuor vocum liber primus. Accedit missa defunctorum* (Roma: Antonio Blado, 1559) [G 4868] CNCE 61582. 115, 132, 289

*Sacrae cantiones quae vulgo moteta nuncupatur* (Sevilla: Martín de Montesdoça, 1555) [G 4866]. 108, 110, 122, 132, 297

Hèle, George de la

*Octo missae quinque, sex et septem vocum* (Amberes: Christophe Platin, 1578) [L 285]. 125, 186-187, 309

Jacquet de Mantua

*Iachet musici... Motecta quinque vocum* (Venecia: Antonio Gardano, 1553) [J 14] CNCE 36799. 184

*Iachet... Motecta quatuor vocum... liber primus* (Venecia: Antonio Gardano, 1545 [J 11] CNCE 44170. 184

Josquin des Prez

*Liber primus missarum* (Roma: Jacopo Giunta, Giovanni Giacomo Passoti y Valerio Dorico, 1526) [J 669] CNCE 43266. 175, 217-218

*Liber secundi missarum* (Roma: Jacopo Giunta, Giovanni Giacomo Passoti y Valerio Dorico, 1526) [J 672] CNCE 43266. 173, 217-218

*Liber tertius missarum* (Roma: Jacopo Giunta, Giovanni Giacomo Passoti y Valerio Dorico, 1526) [J 675] CNCE 43266. 173, 217-218

Lassus, Orlande de

*Sacrae lectiones novem ex propheta Iob* (Venecia: Antonio Gardano, 1565) [L 788] CNCE 44507. 188

Lobo, Alonso

*Liber primus missarum* (Madrid: Juan de Flandes, 1602) [L 2588]. 23, 105, 134-135, 293

Lobo, Duarte

*Cantica Beata Mariae Virginis, vulgo magnificat* (Amberes: Johannes Moretus, 1605) [L 2590]. 200-204, 309

*Liber missarum IIII. V. VI et VIII vocibus* (Amberes: Baltasar Moretus, 1621) [L 2591]. 39, 61, 71, 103, 118, 203-204, 309

Magalhães, Filipe de

*Missarum liber cum antiphonis dominicalibus in principio et motetto pro defunctis in fine* (Lisboa: Lourenço Craesbeeck, 1636) [M 122]. 203-204

Mogavero da Francavilla, Antonio

*Lamentationum Ieremiae prophetae in maiori hebdomada pro gravi cimbalo modulando cum sex vocibus... Canticum veró Zacchariae, & Miserere cum octo vocibus* (Venecia: Alessandro Vicentio, 1623) [M 2920]. 198

Morales, Cristóbal de

*Missarum liber primus* (Roma: Valerio Dorico & Ludovico Dorico, 1544) [M 3580] CNCE 46418. 158

*Missarum liber primus* (Lyon: Jacques Moderne, 1545) [M 3581]. 158

*Missarum liber secundus* (Roma: Valerio Dorico & Ludovico Dorico, 1544) [M 3582] CNCE 46419. 158

*Missarum liber secundus* (Lyon: Jacques Moderne, 1551) [M 3583]. 158

Mudarra, Alonso de

*Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla: Juan de León, 1546) [M 7725] B1546<sub>14</sub>. 148

Navarro, Juan

*Psalmi, hymni ac magnificat totius anni, secundem ritum sanctae Romanae Ecclesiae* (Roma: Giacomo Tornieri; colofón: Francesco Coattino, 1590)  
[N 283] CNCE 44503. 163, 245

*Officium Hebdomadae Sanctae* (Salamanca: herederos de Matías Gast, 1582).  
266

*Officium Hebdomadae Sanctae secundum morem almae Ecclesia Hispalensis nunquam antehac typis excussum 1560* (Sevilla: Juan Gutiérrez, 1560). 262-265, 269

Palestrina, Giovanni Pierluigi da

*Missarum... liber duodecimus*, (Venecia: herederos de Girolamo Scotto, 1601)  
[P 687]. 194

*Missarum... liber octavus*, (Venecia: herederos de Girolamo Scotto, 1599)  
[P 681] CNCE 44880. 194

*Missarum... liber secundus* (Roma: herederos de Valerio y Ludovico Dorico, 1567) [P 660] CNCE 44668. 195

*Missarum... liber secundus* (Venecia: Angelo Gardano, 1596) [P 687] CNCE 44857. 195

*Missarum... liber secundus* (Venecia: Angelo Gardano, 1598) [P 661] CNCE 44874. 195

*Missarum... liber secundus* (Roma: Niccolò Muzi, 1599) [P 662] CNCE 44879. 195

*Missarum... liber secundus* (Roma: Niccolò Muzi, 1600) [P 663] CNCE 44885. 195

*Missarum... liber tertius* (Roma: herederos de Valerio y Ludovico Dorico, 1570)  
[P 660] CNCE 44678. 195

*Missarum... liber tertius* (Venecia: Angelo Gardano, 1598) [P 665] CNCE 44877. 195

*Missarum... liber tertius* (Venecia: Angelo Gardano, 1599) [P 666] CNCE 44878. 195

*Missarum... liber undecimus* (Venecia: herederos de Girolamo Scotto, 1600)  
[P 686] CNCE 44888. 194

*Motecta festorum totius anni quaternis vocibus* (Roma: herederos de Valerio y Ludovico Dorico, 1563). 122, 194

*Motetorum quinque vocibus. Liber quartus* (Roma: Alessandro Gardano, 1584)  
[P 716] CNCE 44746. 192

*Motectorum quatuor vocibus... liber secundus* (Venecia: Angelo Gardano, 1584). 193

*Offertoria totius anni secundum sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem* (Roma: Francesco Coattino, 1593) [P 746] CNCE 44837. 294

*Passionarium cum officio maioris hebdomadae... cum cantu sanctae Ecclesiae Toletanae* (Toledo: Juan de la Plaza, 1576). 75, 266

*Passionarium Toletanum* (Alcalá de Henares: Arnao Guillém de Brocar, 1516). 265

Rogier, Philippe

*Missae sex* (Madrid: Juan de Flandes, 1598) [R 1937]. 118, 187

*Sacrarum modulationum, quas vulgo motecta appellant... Liber primus* (Nápoles: Felice Stigliola, 1595) [R 1936]. 187, 308

Striggio, Alessandro

*Il primo libro de madregali* (Venecia: Antonio Gardano, 1560) [S 6944] CNCE 45871. 196

Torres y Martínez Bravo, José de

*Missarum liber* (Madrid: José de Torres y Martínez Bravo, 1703) [T 1009]. 64, 168

Vázquez, Juan

*Agenda defunctorum* (Sevilla: Martín de Montedoca, 1556) [V 996]. 141

*Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco* (Sevilla: Juan Gutiérrez, 1560). 147

Victoria, Tomás Luis de

*Cantica Beata Virginis vulgo magnificat* (Roma: Domenico Basa; colofón: Francesco Zanetti, 1581) [V 1430] CNCE 46461. 164-166

*Hymni totius anni secundum sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem* (Roma: Domenico Basa; colofón: Francesco Zanetti, 1581) [V 1428] CNCE 46473. 124, 164-166, 242

*Liber primus qui missas, psalmos, magnificat* (Venecia: Angelo Gardano, 1576) [V 1427] CNCE 46460. 163-164, 166

*Missae... Liber secundus* (Roma: Ascanio Donangeli; colofón: Francesco Coattino, 1592) [V 1434] CNCE 46501. 166

*Missae, magnificat, motecta, psalmi et alia* (Madrid: Juan de Flandes, 1600) [V 1435]. 166

*Missarum libri duo* (Roma: Domenico Basa; colofón: Alessandro Gardano, 1583) [V 1431] CNCE 46477. 165-166, 234

*Motecta* (Venecia: Hijos de Antonio Gardano, 1572) [V 1421] CNCE 46459. 103, 163, 166

*Motecta* (Roma: Alessandro Gardano, 1583) [V 1422] CNCE 61649. 103, 165-166

*Motecta festorum totius anni, cum communi sanctorum* (Domenico Basa; colofón: Alessandro Gardano, 1585) [V 1433] CNCE 61649. 103, 165-166,

- 195  
*Officium Hedomadae Sanctae* (Roma: Domenico Basa; colofón: Alessandro Gardano, 1585) [V 1432] CNCE 46490. 124, 166
- Vivanco, Sebastián  
*Liber magnificarum* (Salamanca: Artus Taberniel, 1607) [V 2249]. 167
- Willaert, Adriaen  
*Musica nova* (Venecia: Antonio Gardano, 1559) [W 1126] CNCE 46052. 196
- 1507 *Magnificat liber primus* (Venecia: Ottaviano Petrucci, 1507). 218-219
- 1516<sup>1</sup> *Liber quindecim missarum* (Roma: Andrea Antico, 1516) CNCE 44721. 86, 173, 181
- 1520<sup>4</sup> *Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant sex quinque et quatuor vocum* (Augsburg: Sigmund Grimm & Marx Wyrung, 1520). 179-180, 183, 214, 303
- 1521<sup>4</sup> [*Motetti. Libro secondo*] (Venecia: Andrea Antico, 1521) CNCE 46497. 179
- 1532<sup>1</sup>-1532<sup>7</sup> *Primus liber viginti missarum* (París: Pierre Attaignant, 1532). 182, 302
- 1532<sup>8</sup> *Liber decem missarum* (Lyon: Jacques Moderne, 1532). 214-215
- 1538<sup>22</sup> *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela de Luis de Narváez* (Valladolid: Diego Hernández de Córdoba, 1538) B1538<sub>1</sub>. 173
- 1539<sup>2</sup> *Missae tredecim quatuor vocum* (Núremberg: Johannes Grapheus, 1539). 218
- 1540<sup>1</sup> *Liber decem missarum* (Lyon: Jacques Moderne, 1540). 215
- 1554<sup>32</sup> *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana (Sevilla: Martín de Montesdoca, 1554) B1554<sub>3</sub>. 46, 110, 132, 147, 156, 160, 178, 219
- 1555<sup>19</sup> *Le quatoirsieme livre a quatre parties contenant dixhuyct chansons italiennes, six chansons francoises, & sis motetz faits par Rolando di Lassus*, (Amberes: Tielman Susato, 1555). 144

- 1558<sup>17</sup> *Delle canzone di don Rinaldo da Montagnana, con alcuni madrigali aierosi a quattro voci, libro primo* (Venecia: Girolamo Scoto, 1558) CNCE 45304. 197
- 1563<sup>3</sup> *Liber primus musarum cum quattuor vocibus sacrarum cantionum que vulgo mottetta vocantur ab Orlando di Lassus, Cipriano Rore, et aliis ecclesiasticis authoribus compositarum* (Venecia: Francesco Rampazetto, 1563) CNCE 44489. 190
- 1569<sup>8</sup> *Liber secundus sacrarum cantionum... Orlando de Lassus & Cyprianus de Rore* (Lovaina: Pierre Phalèse, 1569). 190
- 1569<sup>20</sup> *Le eletta di tutta la musica intitolata Corona... libro primo* (Venecia: [¿Zorzi?], 1569). 196
- 1576<sup>8</sup> *Libro de música en cifra para vihuela intitulado el Parnaso* de Esteban Daza (Valladolid: Diego Hernández de Córdoba, 1576) B1576<sub>1</sub>. 184
- 1577<sup>8</sup> *Aeri raccolti insieme con altri bellissimi aggiunti di diversi dove si cantano sonetti stanze e terze rime* (Nápoles: Giuseppe Cacchi, 1577) CNCE 36469. 197
- 1578<sup>24</sup> *Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón* (Madrid: Francisco Sánchez, 1578) [C 1] B1578<sub>3</sub>. 303
- 1583<sup>13</sup> *Madrigali a cinque voci* (Venecia: Angelo Gardano, 1583) CNCE 44340. 197
- 1588<sup>3</sup> *Liber primus musarum cum quattuor vocibus sacrarum cantionum que vulgo mottetta appellantur ab Orlando di Lassus, Cipriano Rore, et aliis ecclesiasticis authoribus compositarum* (Milán: Francesco Tini & herederos de Simon Tini, 1588). 190

#### TRATADOS TEÓRICOS

Bermudo, Juan

*Declaración de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de León, 1555). 93

Glareanus, Henricus

*Dodecachordon* (Basilea: Heinrich Petri, 1547). 181

Petrus de Canuntii

*Regule florum musices* (Florencia: Bernardo Zuchetta, 1510). 210

Salinas, Francisco

*De musica libri septem* (Salamanca: Mathias Gastius, 1577). 175

Santiso Bermúdez, Gregorio

*Segunda respuesta que Don Gregorio Santiso Bermúdez, presbítero, maestro de seises, y de canto de la Santa Metropolitana, y Patriarcal Iglesia de Sevilla da a un papel impreso de Don Joaquín Martínez maestro de la Santa Iglesia de Palencia, en que impugna otro impreso de Don Francisco Valls, maestro de la Santa Iglesia de Barcelona, en que defiende estar conforme a arte la entrada del tiple segundo en el Miserere Nobis de la misa, que dicho Don Francisco Valls compuso con el título de Escala Aretina* [s. l. : s. n., ¿1716?]. 166, 169, 195

Torres, Melchor de

*Arte yngeniosa de música* (Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1544). 148

## ÍNDICE DE COMPOSICIONES POLIFÓNICAS (TÍTULO)

- Ad coenam agni providi  
Guerrero, Francisco. 47  
Navarro, Juan. 160
- Aimé qui voudra  
Gombert, Nicolas / Cabezón,  
Hernando. 303
- Alabado  
Sanz, Juan. 250-252
- Amor de una zagala  
Anónimo. 188
- Anima mea liquefacta est  
Anónimo (5 vv). 180, 183  
Anónimo (6 vv). 180, 183
- Aquí se vio  
Anónimo. 188
- Asperges me  
Lobo, Duarte. 61  
Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
51, 311
- Assumpsit Iesus  
Xuárez, Alonso. 229
- Audi dulcis amica mea  
Jacquet de Mantua. 183  
Lassus, Orlande de. 188-189
- Aurea luce  
Guerrero, Francisco. 129, 133
- Ave festiva ferculis (opera dubia)  
Josquin des Prez. 185
- Ave Maria  
Compère, Loyset. 182-183  
Guerrero, Francisco. 132  
Jacquet de Mantua. 184  
Josquin des Prez. 175  
Lobo de Borja, Alonso. 105  
Morales, Cristóbal de. 159
- Ave maris stella  
Anónimo. 18  
Ceballos, Rodrigo de. 44, 112,  
160  
Guerrero, Francisco. 112, 119,  
160, 254-255, 257  
Morales, Cristóbal de. 111
- Ave santissima Maria  
Isaac, Heinrich. 180
- Ave virgo sanctissima  
Guerrero, Francisco. 157, 297
- Beata Dei genitrix Maria  
Guerrero, Francisco. 127, 133,  
165
- Beata nobis gaudia  
Guerrero, Francisco. 119
- Beati omnes qui timent  
Senfl, Ludwig. 180
- Beatus est  
Guerrero, Francisco (4 vv). 297,  
299  
Guerrero, Francisco (5 vv). 297
- Beatus Ioannes locutus est  
Guerrero, Francisco. 125, 133
- Beatus vir  
Patiño, Carlos. 228
- Ben riconosco in voi  
Juan Antonio. 197
- Benedicta es coelorum regina  
Josquin des Prez. 175, 178, 180
- Benedictio et claritas  
Guerrero, Francisco. 127, 133
- Buio vane  
Rosolli. 197
- Celsi confessoris

- Guerrero, Francisco. 132  
 Christe redemptor omnium  
 Durán de la Cueva, Jerónimo. 160  
 Guerrero, Francisco. 160  
 Morales, Cristóbal de. 160  
 Christus factus est  
 Jalón, Luis Bernardo. 53, 272, 275  
 Circumdederunt me  
 Fernández de Castilleja, Pedro. 89, 281  
 Morales, Cristóbal de. 281, 290  
 Clamabat autem mulier chananea  
 Escobar, Pedro de. 87, 149  
 Coelestis urbs Jerusalem *vid.* Urbs beata Jerusalem  
 Con regocijo  
 Guerrero, Francisco. 107  
 Conceptio tua  
 Santiago, fray Francisco de. 225  
 Conditor alme siderum  
 Guerrero, Francisco. 132  
 Credo quod redemptor  
 Lobo de Borja, Alonso. 293  
 Credo romano  
 Lobo de Borja, Alonso. 138, 233, 236-238  
 Cuius corpus sanctissimum  
 Sanabria. 154  
 Cum audisset Ioanne  
 Guerrero, Francisco. 125, 133  
 Cum invocarem  
 Anónimo. 127  
 De profundis clamavi ad te  
 Josquin des Prez. 180  
 Declaratur hodie innovatur  
 Jalón, Luis Bernardo. 299  
 Dedisti Domine (1570)  
 Guerrero, Francisco. 297  
 Dedit, nobis Dominus  
 Salazar, Diego José de. 288  
 Defensor alme Hispaniae  
 Úbeda y Castelló, Gaspar. 55  
 Lobo de Borja, Alonso. 55, 57, 137  
 Deo dicamus gratias  
 Ceballos, Rodrigo de. 113  
 Fernández de Castilleja, Pedro. 89  
 Guerrero, Francisco. 111, 132  
 Deus in adiutorium meum  
 Anónimo. 180, 183  
 Deus in nomine tuo  
 Salazar, Diego José de. 261  
 Deus tuorum militum  
 Guerrero, Francisco. 48, 120-121  
 Dies irae  
 Rabassa, Pedro. 288  
 Salazar, Diego José de. 288, 291  
 Sanz, Juan. 287, 291  
 Discubuit Hiesus  
 Senfl, Ludwig. 180  
 Dispersit dedit pauperimus  
 Fernández de Castilleja, Pedro. 89  
 Dixit Dominus  
 Guerrero, Francisco. 46, 118, 242  
 Jalón, Luis Bernardo. 242  
 Domare cordis impetus  
 Rabassa, Pedro. 59  
 Domine, ne in furore  
 Rabassa, Pedro. 288, 290  
 Salazar, Diego José de. 288, 290  
 Álamo, Lázaro del. 281, 290  
 Domine non secundum  
 Fernández de Madrid, Juan. 153  
 Domine secundum  
 Rabassa, Pedro. 289  
 Ductus est Jesus  
 Ceballos, Rodrigo de. 113  
 Dulcissima Maria  
 Guerrero, Francisco. 132  
 Duo seraphim  
 Guerrero, Francisco. 127, 133, 223  
 Ecce Maria venit  
 Anónimo. 91-92, 213

- Ecce tu pulchra es  
   Josquin des Prez. 175  
 Ecce virgo concipiet  
   Morales, Cristóbal de. 159  
 Ego flos campi  
   Guerrero, Francisco. 126, 133  
 Ego quasi vitis  
   Ceballos, Rodrigo de. 113  
 Ego vox, clamatis in deserto  
   Guerrero, Francisco. 125, 133  
 Emmendemus in melius  
   Gálvez, Gabriel. 296  
 Entre vous filles  
   Clemens non papa. 311  
 Erat Jesus ejiciens  
   Ceballos, Rodrigo de. 113  
 Erunt signa in sole  
   Guerrero, Francisco. 125, 133  
 Exaltata es  
   Ceballos, Rodrigo de. 113  
 Exsultet orbiis gaudiis *vid.* Exsultet  
   caelum  
 Exsultet caelum  
   Guerrero, Francisco. 47, 120-121  
 Fallacis undas saeculi  
   Lobo de Borja, Alonso. 137  
 Filiae Jerusalem  
   Guerrero, Francisco. 127, 133  
 Gaude Maria virgo  
   Senfl, Ludwig. 180  
 Gentes Hispaniae  
   Lobo de Borja, Alonso. 137  
 Gentil caballero  
   Anónimo. 99  
 Gloria  
   Fernández de Madrid, Juan. 153  
 Gloria laus  
   Anónimo. 75-77, 262-263  
   Jalón, Luis Bernardo. 137, 263  
   Morales, Cristóbal de. 111  
   Peñalosa, Francisco de. 263  
 Glorioso confessor Domini  
   Guerrero, Francisco. 297  
 Hei mihi Domine  
   Fernández de Castilleja, Pedro.  
     89, 284  
   Guerrero, Francisco. 284, 291  
 Hortus conclusus  
   Ceballos, Rodrigo de. 113  
 Hostis Herodes impie  
   Guerrero, Francisco. 132  
 Hymnum canamus gloriae  
   Guerrero, Francisco. 132  
 Il giorno felice  
   Anónimo. 196  
 In exitu Israel  
   Guerrero, Francisco. 119, 264  
   Patiño, Carlos. 228  
 In illo tempore  
   Soriano, Francesco. 195  
 In te Domine speravi  
   Guerrero, Francisco. 60, 127, 133  
 Inter vestibulum et altare  
   Ceballos, Rodrigo de. 113  
   Xuárez, Alonso. 229  
 Inviolata, integra e casta  
   Josquin de Prez. 175, 178, 180  
 Ista est speciosa  
   Villalar, Andrés de. 167  
 Iste confessor  
   Guerrero, Francisco. 120-121  
 Iste sanctus  
   Guerrero, Francisco. 297-298  
 Iudit audater prelians  
   Anónimo. 73-74  
 Jesus dulcis memoria  
   Santiago, fray Francisco de. 55,  
     58  
 Jesus Nazarenus *vid.* Memorare  
   piisima  
 La luz pura  
   Anónimo. 188  
 Laetamini in domino  
   Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
     294  
 Lamentabatur Jacob  
   Morales, Cristóbal de. 296  
 Lamentaciones

- Úbeda y Castelló, Gaspar de. 273  
 Guerrero, Francisco. 122-123, 166, 271  
 Lobo de Borja Alonso. 53, 136, 271, 274-275  
 Mogavero da Francavilla, Antonio. 198-199  
 Peñalosa, Francisco. 122, 270-271  
 Salazar, Diego José de. 273-274  
 Lasso ch'io ardo  
 Alexandro. 196  
 Gero, Johan. 196  
 Hassler, Hans Leo. 196  
 Marenzio, Luca. 196  
 Peri, Jacopo. 196  
 Willaert, Adriaen. 196  
 Lauda fidelis concio  
 Santiago, fray Francisco de. 55  
 Lauda Hierusalem  
 Guerrero, Francisco (4 vv). 44, 46, 118  
 Guerrero, Francisco (6 vv). 44, 48, 129, 133  
 Lauda Sion salvatorem  
 Lobo de Borja, Alonso. 137, 300  
 Xuárez, Alonso. 300  
 Laudate Dominum  
 Guerrero, Francisco. 46, 118, 264  
 Laudate Dominum de caelis  
 Guerrero, Francisco. 127, 133  
 Le serviteur hault guerdonné  
 Dufay, Guillaume. 170  
 Lectio actuum apostolorum  
 Anónimo. 180, 183  
 Letanía de Nuestra Señora  
 Romero, Mateo. 49, 226-227  
 Letanía del Santísimo Sacramento  
 Patiño, Carlos. 228  
 Libera me Domine  
 Anchieta, Juan de. 153, 280  
 Guerrero, Francisco. 280, 289  
 Jalón, Luis Bernardo. 286-287, 289-290  
 Lumen ad revelationem gentium  
 Guerrero, Francisco (4 vv). 118, 133, 259, 299  
 Guerrero, Francisco (5 vv). 118, 133, 259  
 Magnificats  
 Acuña. 140, 155, 244  
 Agrícola, Alexander. 219  
 Aguilera de Heredia, Sebastián. 39, 50, 62, 168, 243-244, 258  
 Anchieta, Juan de. 153  
 Arquimbau, Domingo. 239  
 Úbeda y Castelló, Gaspar de. 244  
 Cardoso, Manuel. 202-203, 244, 309  
 Carpentras. 87, 140, 158, 185, 215, 218, 244  
 Ceballos, Rodrigo. 111-112  
 Fernández de Castilleja, Pedro. 87, 140, 244  
 Festa, Constanzo. 158  
 García de Basurto, Pedro. 158  
 Guerrero, Francisco. 107, 109-110, 115, 117-118, 132, 244  
 Jalón, Luis Bernardo. 242  
 Josquin des Prez. 87, 140, 177-178, 184, 218-219, 244  
 Lhéritier, Jean. 158  
 Lobo, Duarte. 200-203, 244, 309  
 Morales, Cristóbal de. 125, 158, 244  
 Morales, Rodrigo de. 139, 244  
 Patiño, Carlos. 228  
 Peñalosa, Francisco. 87, 93, 140, 158, 244  
 Porto, Pedro de. 87, 140, 244  
 Rue, Pierre de la. 219  
 Salazar, Diego José de. 244  
 Torrentes, Andrés de. 158  
 Urreda, Juan de. 171  
 Mater patris  
 Brumel, Antoine. 182  
 Mañana será día  
 Lobo de Borja, Alonso. 223

- Memento mei Deus  
 Xuárez, Alonso. 287, 291
- Memorare *vid.* Memorare piissima
- Memorare piissima  
 Escobar, Pedro de. 40
- Mentibus letis iubilemus  
 Santiago, fray Francisco. 59
- Merçed, merçed le pidamos  
 Anónimo. 99
- Mi ofensa es grande  
 Guerrero, Francisco. 107
- Mille regretz  
 Josquin des Prez. 173
- Misa de réquiem  
 Cardoso, Manuel. 283  
 Escobar, Pedro de. 38, 88, 281,  
 283  
 Esquivel de Barahona, Juan. 284  
 Guerrero, Francisco. 39, 51-52,  
 123-124, 132-133, 283-285,  
 288-292, 308  
 Lobo, Duarte. 283  
 Magalhães, Filipe de. 284  
 Morales, Cristóbal de. 284  
 Rabassa, Pedro. 288-289  
 Torres y Martínez Bravo, José de.  
 284
- Miserere  
 Allegri, Gregorio. 311  
 Úbeda y Castelló, Gaspar de. 274  
 Josquin des Prez. 180  
 Rabassa, Pedro. 274  
 Ugena, Antonio. 28  
 Lobo de Borja, Alonso (4 vv). 53,  
 136, 272, 275  
 Lobo de Borja, Alonso (12 vv).  
 223
- Missa  
 Guerrero, Francisco (Benedictus).  
 159  
 Josquin des Prez. 303  
 Morales, Cristóbal de  
 (Benedictus). 159, 233  
 Quixada. 153  
 Tich, Enrique. 170
- Missa Ab initio, et ante saecula  
 Cardoso, Manuel. 235
- Missa Ad fugam  
 Josquin des Prez. 218
- Missa Alma redemptoris mater  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 194
- Missa Ascendo ad Patrem  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 194
- Missa Aspice Domine  
 Morales, Cristóbal de. 232
- Missa Assumpta est Maria  
 Torres y Martínez Bravo, Jose de.  
 169
- Missa Ave Maria  
 Morales, Cristóbal de. 233
- Missa Ave maris stella  
 Josquin des Prez. 218
- Missa Ave virgo sanctissima  
 Esquivel de Barahona, Juan. 168  
 Ghersem, Géry de. 187
- Missa Beata mater  
 Guerrero, Francisco. 128
- Missa Benedicta es coelorum  
 regina  
 Hèle, George de la. 187  
 Morales, Cristóbal de. 66-67,  
 159, 233
- Missa Brevis  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 39, 51, 63
- Missa Cantate Domino  
 Nebra, José de. 28
- Missa Congratulamini mihi  
 Guerrero, Francisco. 132
- Missa D'unq aultre mer  
 Josquin des Prez. 218
- Missa Da pacem  
 Bauldeweyn, Noel. 218
- Missa de Beata Virgine  
 Brumel, Antoine. 64, 96, 181  
 Escobar, Pedro. 64, 93, 96

- Fernández de Castilleja, Pedro.  
64-65, 89-90, 93, 96, 177, 308
- Guerrero, Francisco (1566). 93,  
128, 308
- Guerrero, Francisco (1582). 133
- Josquin des Prez. 64, 96, 177,  
181, 216, 218
- Peñalosa, Francisco. 64, 93, 96,  
177
- Tich, Enrique. 169, 171
- Missa Della batalla escoutez  
Guerrero, Francisco. 63, 68, 117
- Missa Descendit angelus Domini  
Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
194
- Missa Di dadi = N'auray je jamais  
Josquin des Prez. 218
- Missa Dicebat Jesus  
Lobo, Duarte. 309
- Missa Domini est terra  
Sermisy, Claudin. 182, 308
- Missa Dormendo un giorno  
Guerrero, Francisco. 101, 133
- Missa Ductus est Iesus  
Esquivel de Barahona, Juan. 168
- Missa Dum complerentur  
Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
194
- Missa Dum esset summus pontifex  
Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
194
- Missa Ecce sacerdos magnus  
Guerrero, Francisco. 133
- Missa Emmendemus  
Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
39, 51, 63, 312
- Missa Entre vous filles  
Lassus, Orlande de. 311
- Missa Exsurgens Maria  
Torres y Martínez Bravo, Jose de.  
169
- Missa Fa, re, ut, fa, sol, la (= Missa  
Cortilla)  
Morales, Cristóbal de. 157, 182,  
233
- Missa Faysant regretz  
Josquin des Prez. 173, 181, 218
- Missa Felix puericia  
Anónima. 170
- Missa Ferial  
García, Francisco Javier. 228  
Lobo de Borja, Alonso. 53, 236,  
275
- Missa Fortuna desperata  
Josquin des Prez. 218  
Periquin. 184  
Rue, Pierre de la. 186
- Missa Gaude Barbara  
Morales, Cristóbal de. 65, 232
- Missa Gaudeamus  
Josquin des Prez. 218
- Missa Gloriosae Virginis Mariae  
Torres y Martínez Bravo, Jose de.  
169
- Missa Glorioso confessor Domini  
Esquivel de Barahona, Juan. 168
- Missa Hercules dux Ferrariae  
Josquin des Prez. 173, 218
- Missa In coena Domini  
Nebra, José de. 28
- Missa In te Domine speravi  
Guerrero, Francisco. 132
- Missa Inter vestibulum  
Guerrero, Francisco. 128, 133
- Missa Iste confessor  
Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
312
- Missa Iste sanctus  
Guerrero, Francisco. 133, 235
- Missa L'ami Baudichon  
Josquin des Prez. 218
- Missa L'homme armé  
Morales, Cristóbal de. 233
- Missa L'homme armé. Sexti toni  
Josquin des Prez. 218, 220
- Missa L'homme armé. Super voces  
musicales  
Josquin des Prez. 218

- Missa La, sol, fa, re, mi  
 Josquin des Prez. 218
- Missa Laudate Dominum de terra  
 Nebra, José de. 28
- Missa Laudate eus in sono tube  
 Nebra, José de. 28
- Missa Laudate nomen Domini  
 Nebra, José de. 28
- Missa Malheur me bat  
 Josquin des Prez. 218
- Missa Maria Magdalena  
 Lobo de Borja, Alonso. 134
- Missa Mater patris  
 Josquin des Prez. 218
- Missa Memor esto  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 194
- Missa Mille regretz  
 Morales, Cristóbal de. 233
- Missa Missus est Gabriel  
 Torres y Martínez Bravo, José de.  
 169
- Missa Nunc dimittis  
 Torres y Martínez Bravo, José de.  
 169
- Missa O magnum misterium  
 Victoria, Tomás Luis de. 166
- Missa O Rex gloriae  
 Lobo de Borja, Alonso. 134  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 194
- Missa Octavi toni  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 194
- Missa Pange lingua  
 Josquin des Prez. 218
- Missa Petre, ego pro te rogavi  
 Lobo de Borja, Alonso. 134
- Missa Pinguis est panis  
 Nebra, José de. 28
- Missa Praeter rerum seriem  
 Hèle, George de la. 187
- Missa Prudentes virgines  
 Lobo de Borja, Alonso. 138
- Missa Puer qui natus est  
 Guerrero, Francisco. 133
- Missa Qual'è il più grande amor  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 194
- Missa Quando lieta sperai  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 194
- Missa Quem dicunt homines  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 194
- Missa Regina coeli  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da  
 (4 vv). 194
- Missa Regina coeli  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da  
 (5 vv). 194
- Missa Repleatur os meum  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 195
- Missa Sacerdotes Domini  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 194
- Missa Saeculorum amen  
 Guerrero, Francisco. 128, 133
- Missa Sancta et immaculata  
 Guerrero, Francisco. 67, 132, 159
- Missa Scala aretina  
 Valls, Francisco. 166
- Missa Sexti toni (opera dubia)  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 51, 312
- Missa Si bona suscepimus  
 Morales, Cristóbal de. 233
- Missa Simile est regnum coelorum  
 Guerrero, Francisco. 133  
 Lobo de Borja, Alonso. 135
- Missa Sine nomine  
 Josquin des Prez. 173, 181, 218  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 195
- Missa Spem in alium  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 195
- Missa Super flumina Babylonis

- Guerrero, Francisco. 132
- Missa Surge propera  
Guerrero, Francisco. 133
- Missa Tu es Petrus  
Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
194
- Missa Tu vas electionis  
Morales, Cristóbal de. 66-67, 233
- Missa Une musque de Biscaye  
Josquin des Prez. 218
- Missa Ut, re, mi, fa, sol, la (=  
Missa Hexacordal)  
Morales, Cristóbal de. 157, 182,  
233
- Missa Valde honorandus est  
Lobo, Duarte. 309
- Missa Viri Galilei  
Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
194
- Missa Vulnerasti cor meum  
Morales, Cristóbal de. 232
- Missus est Gabriel  
Mouton, Jean. 180, 183
- Nace a estrella da alba  
Lobo de Borja, Alonso. 223
- Nativitas tuas  
Fernández de Castilleja, Pedro.  
89
- Ne recorderis  
Rabassa, Pedro. 288, 290  
Salazar, Diego José de. 288, 290  
Torre, Francisco de la. 82, 153,  
280
- Nigra sum sed formosa  
Crecquillon, Thomas. 183
- Non ha tanti animali  
Anónimo. 197  
Juan Antonio. 197  
Magiello, Dominico. 197  
Montagnana, Rinaldo de. 197  
Roussel, François. 197
- Nunc dimittis  
Anónimo. 127  
Guerrero, Francisco. 119, 133,  
259, 299
- Lobo de Borja, Alonso. 107
- Urreda, Juan de. 171
- Nunca se vio contento entero  
Rogier, Philippe. 188
- O admirabile commercium  
Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
194
- O altitudo divitiarum  
Guerrero, Francisco. 127, 133
- O beata Maria  
Guerrero, Pedro. 140
- O clemens o pia  
Guerrero, Francisco. 60, 127,  
133, 223
- O gloriosa Dei genitrix  
Gombert, Nicolas. 303
- O gloriosa domina  
Fernández de Castilleja, Pedro.  
89-90  
Guerrero, Francisco. 127, 133
- O Jesu mi dulcissime  
Correa del Campo, Manuel. 190,  
226-227
- O lux beata Trinitas  
Ceballos, Rodrigo de. 44, 112,  
114  
Guerrero, Francisco. 112  
Navarro, Juan. 163
- O Maria mater Christi  
Isaac, Heinrich. 180
- O nata lux de lumine  
Guerrero, Francisco. 132
- O Roma felix  
Anónimo. 50
- O virgo prudentissima  
Josquin des Prez. 180
- Ochos talle flori  
Anónimo. 196
- Ojos claros  
Guerrero, Francisco. 110
- Optime pastor  
Isaac, Heinrich. 180, 183
- Pange lingua

- Anónimo. 29  
 Rogier, Philippe. 188  
 Urreda, Juan de. 171, 245, 304-306  
 Guerrero, Francisco (3 vv). 132  
 Guerrero, Francisco (4 vv). 107, 119, 132, 248-254, 256-257
- Para est justa fue  
 Anónimo. 99
- Parce mihi, Domine  
 Morales, Cristóbal de. 281, 290  
 Rabassa, Pedro. 288, 290  
 Sanz, Juan. 287-288, 290
- Pasiones  
 Anónimas. 125  
 Durón, Sebastián. 256  
 Guerrero, Francisco. 39, 48, 63, 124-125, 133, 166, 264-266, 268  
 Lobo de Borja, Alonso. 53, 136, 266, 268
- Passer mio solitario  
 Anónimo. 197  
 Monte, Philippe de. 197  
 Rore, Cipriano. 197  
 Verdelot, Philippe. 197  
 Wert, Giaches de. 197
- Pastores loquebantur  
 Guerrero, Francisco. 165
- Pater de coelis Deus  
 Rue, Pierre de la. 180
- Pater noster  
 Guerrero, Francisco (4 vv). 110, 132  
 Jacquet de Mantua. 184
- Per signum crucis  
 Guerrero, Francisco. 127, 133, 294
- Posuerunt super caput  
 Ceballos, Rodrigo de. 113
- Praeter rerum seriem  
 Josquin des Prez. 175, 180
- Prophetarum maxime  
 Isaac, Heinrich. 180
- Que haya llegado el bien  
 Rogier, Philippe. 188
- Quem vidistis pastores  
 Victoria, Tomás Luis de. 296
- Qui habitat  
 Anónimo. 127
- Qui Lazarum resucitasti  
 Anónimo. 281, 290
- Quicumque Christum  
 Guerrero, Francisco. 121  
 Navarro, Juan. 44, 161-162
- Quodcumque vincis  
 Navarro, Juan. 44, 161
- Regem cui omnia  
 Fernández de Castilleja, Pedro. 89, 281  
 Rabassa, Pedro. 288, 290  
 Salazar, Diego José. 288, 290  
 Sanz, Juan. 287, 290
- Regina coeli  
 Santiago, fray Francisco de. 225  
 Guerrero, Francisco (4 vv). 127, 132, 295  
 Guerrero, Francisco (8 vv). 126, 133, 295
- Regis indigne  
 Úbeda y Castello, Gaspar de. 54  
 Lobo de Borja, Alonso. 54-56, 137
- Sacris solemnibus  
 Ceballos, Rodrigo. 112  
 Guerrero, Francisco. 132
- Salvate clarae  
 Lobo de Borja Alonso. 54, 137
- Salve crux arbor vitae  
 Obrecht, Jacob. 180
- Salve regina  
 Anónimo. 14-15  
 Ceballos, Rodrigo de. 113, 174  
 Fernández de Castilleja, Pedro. 89, 174  
 Gombert, Nicolas. 174  
 Josquin des Prez. 174, 179  
 Morales, Cristóbal de. 159, 174

- Pérez de Medina, Fernán. 139,  
 210  
 Guerrero, Francisco (1555). 132,  
 157, 174, 256-257, 297  
 Guerrero, Francisco (perdida). 40,  
 111, 174  
 Guerrero, Francisco (SSSA). 111,  
 174  
 Salve sancta parens  
 Senfl, Ludwig. 179-180  
 Sancta et immaculata virginitas  
 Morales, Cristóbal de. 159  
 Sancta Maria, succurre miseri  
 Guerrero, Francisco. 294, 297  
 Victoria, Tomás Luis de. 164  
 Sancta mater, istud agad  
 Peñalosa, Francisco de. 91  
 Sancte Pater divunque decus  
 Senfl, Ludwig. 180, 183  
 Sicut cervus  
 Xuárez, Alonso. 288  
 Sicut lilium inter spinas  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 192  
 Simile est regnum coelorum (6 vv)  
 Guerrero, Francisco. 125, 133  
 Spoliavit me gloria mea  
 Salazar, Diego José de. 288  
 Stabat mater  
 Josquin des Prez. 180  
 Villareal, Gabriel de. 59  
 Super vicoli  
 Guerrero, Francisco. 107  
 Surge, propera amica mea  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
 192  
 Te deum laudamus  
 Arquimbau, Domingo. 257  
 Guerrero, Francisco. 254-257,  
 297  
 Rabassa, Pedro. 257  
 Ripa, Antonio. 257  
 Te lucis ante terminum  
 Anónimo. 127  
 Jalón, Luis Bernardo. 228  
 Lobo de Borja, Alonso. 107  
 Navarro, Juan. 260  
 Te splendor  
 Anónimo. 60  
 Todo el mundo en general  
 Lobo de Borja, Alonso. 223  
 Torna Mingo a enamorarme  
 Guerrero, Francisco. 110  
 Tota pulchra es  
 Guerrero, Francisco. 132, 294,  
 297  
 Santiago, fray Francisco de. 225  
 Vargas, Luis de. 140  
 Tristes erant apostoli  
 Guerrero, Francisco. 120  
 Urbs beata Jerusalem  
 Guerrero, Francisco. 119-120  
 Morales, Cristóbal de. 120  
 Usquequo Domine  
 Senfl, Ludwig. 180  
 Ut queant laxis  
 Guerrero, Francisco. 132  
 Veni creator spiritus  
 Guerrero, Francisco. 129, 132,  
 257, 261  
 Pérez de Alba, Alonso. 83  
 Venite exsultemus  
 Morales, Cristóbal de. 281, 290  
 Versa est in luctum  
 Lobo de Borja, Alonso. 293  
 Versus est in luctum chorus noster  
 Xuárez, Alonso. 288  
 Vexilla regis  
 Anónimo. 77-78  
 Guerrero, Francisco. 45, 120, 159  
 Jalón, Luis Bernardo. 137, 246-  
 247  
 Morales, Cristóbal de. 159  
 Navarro, Juan. 160  
 Pérez de Alba, Alonso. 78  
 Úbeda y Castelló, Gaspar. 54-55  
 Victimae paschali laudes

- Guerrero, Francisco. 117, 123,  
132
- Lobo de Borja, Alonso. 137
- Vidi aquam
- Lobo, Duarte. 61
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da.  
51, 311
- Vidi io
- Ruffo, Vincenzo. 196
- Vidi speciosam
- Victoria, Tomás Luis de. 103,  
164
- Virgo perpetua templum
- Jalón, Luis Bernardo. 299
- Virgo prudentissima
- Guerrero, Francisco. 111, 132
- Isaac, Heinrich. 180, 183
- Vive leda si podrás
- Anónimo. 170
- Y repican al sol de los aires
- Lobo de Borja, Alonso. 223



## ÍNDICE DE COMPOSICIONES POLIFÓNICAS (AUTOR)

- Acuña  
Magnificats. 140, 155, 244
- Agricola, Alexander  
Magnificats. 219
- Aguilera de Heredia, Sebastián  
Magnificats. 39, 50, 62, 168, 243-244, 258
- Álamo, Lázaro del  
Domine, ne in furore. 281, 290
- Alexandro  
Lasso ch'io ardo. 196
- Allegrì, Gregorio  
Miserere. 311
- Anchieta, Juan de  
Libera me Domine. 153, 280  
Magnificats. 153
- Anónimo  
Amor de una zagala. 188  
Anima mea liquefacta est (5 vv). 180, 183  
Anima mea liquefacta est (6 vv). 180, 183  
Aquí se vio. 188  
Ave maris stella. 18  
Cum invocarem. 127  
Deus in adiutorium deum. 180, 183  
Ecce Maria venit. 91-92, 213  
Gentil caballero. 99  
Gloria laus. 75-77, 262-263  
Il giorno felice. 196  
Iudit audater prelians. 73-74  
La luz pura. 188  
Lectio actuum apostolorum. 180, 183
- Merçed, merçed le pidamos. 99
- Missà Felix puericia. 170
- Non ha tanti animali. 197
- Nunc dimittis. 127
- O Roma felix. 50
- Ochos talle flori. 196
- Pange lingua. 29
- Para est justa fue. 99
- Pasiones. 125
- Passer mio solitario. 197
- Qui habitat. 127
- Qui Lazarum resucitaste. 281, 290
- Salve regina. 14-15
- Te lucis ante terminum. 127
- Te splendor. 60
- Vexilla regis. 77-78
- Vive leda si podrás. 170
- Arquimbau, Domingo  
Magnificats. 239  
Te deum laudamus. 257
- Bauldeweyn, Noel  
Missà Da pacem. 218
- Úbeda y Castello, Gaspar de  
Regis indigne. 54  
Defensor alme Hispaniae. 55  
Vexilla regis. 54-55  
Lamentaciones. 273  
Magnificats. 244  
Miserere. 274
- Brumel, Antoine  
Mater patris. 182  
Missà de Beata Virgine. 64, 96,

- 181
- Cardoso, Manuel  
Magnificats. 202-203, 244, 309  
Misa de réquiem. 283  
Missa Ab initio, et ante saecula.  
235
- Carpentras  
Magnificats. 87, 140, 158, 185,  
215, 218, 244
- Ceballos, Rodrigo de  
Ave maris stella. 44, 112, 160  
Deo dicamus gratias. 113  
Ductus est Jesús. 113  
Ego quasi vitis. 113  
Erat Jesus ejiciens. 113  
Exaltata es. 113  
Hortus conclusus. 113  
Inter vestibulum et altare. 113  
Magnificats. 111-112  
O lux beata Trinitas. 44, 112, 114  
Posuerunt super capuz. 113  
Sacris solemnnes. 112  
Salve regina. 113, 174
- Clemens non papa  
Entre vous filles. 311
- Compère, Loyset  
Ave Maria. 182-183
- Correa del Campo, Manuel  
O Jesu mi dulcissime. 190, 226-  
227
- Crecquillon, Thomas  
Nigra sum sed formosa. 183
- Dufay, Guillaume  
Le serviteur hault guerdonné. 170
- Durán de la Cueva, Jerónimo  
Christe redemptor omnium. 160
- Durón, Sebastián  
Pasiones. 256
- Escobar, Pedro  
Clamabat autem mulier chananea.  
87, 149  
Jesus Nazareus *vid.* Memorare  
piisima  
Memorare *vid.* Memorare piisima
- Memorare piisima. 40  
Misa de réquiem. 38, 88, 281,  
283  
Missa de Beata Virgine. 64, 93,  
96
- Esquivel de Barahona, Juan  
Misa de réquiem. 284  
Missa Ave virgo sanctissima. 168  
Missa Ductus est Iesus. 168  
Missa Gloriose confessor  
Domini. 168
- Fernández de Castilleja, Pedro  
Circumdederunt me. 89, 281  
Deo dicamus gratias. 89  
Dispersit dedit pauperimus. 89  
Hei mihi Domine. 89, 284  
Magnificats. 87, 140, 244  
Missa de Beata Virgine. 64-65,  
89-90, 93, 96, 177, 308  
Nativitas tuas. 89  
O gloriosa domina. 89-90  
Regem cui omnia. 89, 281  
Salve regina. 89, 174
- Fernández de Madrid, Juan  
Domine non secundum. 153  
Gloria. 153
- Festa, Constanzo  
Magnificats. 158
- García de Basurto, Pedro  
Magnificats. 158
- García, Francisco Javier  
Missa Ferial. 228
- Gálvez, Gabriel  
Emmendemus in melius. 296
- Gero, Johan  
Lasso ch'io ardo. 196
- Ghersem, Géry  
Missa Ave virgo sanctissima. 187
- Gombert, Nicolas  
O gloriosa Dei genitrix. 303  
Salve regina. 174
- Gombert, Nicolas / Cabezón,  
Hernando  
Aimé qui voudra. 303

- Guerrero, Fancisco  
 Ad coenam agni providi. 47  
 Aurea luce. 129, 133  
 Ave Maria (4 vv). 132  
 Ave maris stella. 112, 119, 160, 254-255, 257  
 Ave virgo sanctissima. 157, 297  
 Beata Dei genitrix Maria. 127, 133, 165  
 Beata nobis gaudia. 119  
 Beatus est (4 vv). 297, 299  
 Beatus est (5 vv). 297  
 Beatus Ioannes locutus est. 125, 133  
 Benedictio et claritas. 127, 133  
 Celsi confessoris. 132  
 Christe redemptor omnium. 160  
 Coelestis urbs Jerusalem *vid.*  
 Urbs beata Jerusalem  
 Con regocijo. 107  
 Conditor alme siderum. 132  
 Cum audisset Ioanne. 125, 133  
 Dedisti Domine (1570). 297  
 Deo dicamus gratias. 111, 132  
 Deus tuorum militum. 48, 120-121  
 Dixit Dominus. 46, 118, 242  
 Dulcissima Maria. 132  
 Duo seraphim. 127, 133, 223  
 Ego flos campi. 126, 133  
 Ego vox, clamatis in deserto. 125, 133  
 Erunt signa in sole. 125, 133  
 Exsultet orbiis gaudiis *vid.*  
 Exsultet caelum  
 Exsultet caelum. 47, 120-121  
 Filiae Jerusalem. 127, 133  
 Glorioso confessor Domini. 297  
 Hei mihi Domine. 284, 291  
 Hostis Herodes impie. 132  
 Hymnum canamus gloriae. 132  
 In exitu Israel. 119, 264  
 In te Domine speravi. 60, 127, 133  
 Iste confessor. 120-121  
 Iste sanctus. 297-298  
 Lamentaciones. 122-123, 166, 271  
 Lauda Hierusalem (4 vv). 44, 46, 118  
 Lauda Hierusalem (6 vv). 44, 48, 129, 133  
 Laudate Dominum. 46, 118, 264  
 Laudate Dominum de caelis. 127, 133  
 Libera me Domine. 280, 289  
 Lumen ad revelationem gentium (4 vv). 118, 133, 259, 299  
 Lumen ad revelationem gentium (5 vv). 118, 133, 259  
 Magnificats. 107, 109-110, 115, 117-118, 132, 244  
 Mi ofensa es grande. 107  
 Misa de réquiem. 39, 51-52, 123-124, 132-133, 283-285, 288-292, 308  
 Missa (Benedictus). 159  
 Missa Beata mater. 128  
 Missa Congratulamini mihi. 132  
 Missa de Beata Virgine (1566). 93, 128, 308  
 Missa de Beata Virgine (1582). 133  
 Missa Della batalla escoutez. 63, 68, 117  
 Missa Dormendo un giorno. 101, 133  
 Missa Ecce sacerdos magnus. 133  
 Missa In te Domine speravi. 132  
 Missa Inter vestibulum. 128, 133  
 Missa Iste sanctus. 133, 235  
 Missa Puer qui natus est. 133  
 Missa Saeculorum amen. 128, 133  
 Missa Sancta et immaculata. 67, 132, 159  
 Missa Simile est regnum coeleroum. 133

- Missa Super flumina Babylonis. 132  
 Missa Surge propera. 133  
 Nunc dimittis. 119, 133, 259, 299  
 O altitudo divitiarum. 127, 133  
 O clemens o pia. 60, 127, 133, 223  
 O gloriosa domina. 127, 133  
 O lux beata Trinitas. 112  
 O nata lux de lumine. 132  
 Ojos claros. 110  
 Pange lingua (3 vv). 132  
 Pange lingua (4 vv). 107, 119, 248-254, 256-257  
 Pasiones. 39, 48, 63, 124-125, 133, 166, 264-266, 268  
 Pastores loquebantur. 165  
 Pater noster (4 vv). 110, 132  
 Per signum crucis. 127, 133, 294  
 Quicumque Christum. 121  
 Regina coeli (4 vv). 127, 132, 295  
 Regina coeli (8 vv). 126, 133, 295  
 Sacris solemnis (3 vv). 132  
 Salve regina (4 vv) (1555). 132, 157, 174, 256-257, 297  
 Salve regina (perdida). 40, 111, 174  
 Salve regina (SSSA). 111, 174  
 Sancta Maria, succurre miseris. 294, 297  
 Simile est regnum coelorum (6 vv). 125, 133  
 Super vicoli. 107  
 Te deum laudamus. 254-257, 297  
 Torna Mingo a enamorarme. 110  
 Tota pulchra es. 132, 294, 297  
 Tristes erant apostoli. 120  
 Urbs beata Jerusalem. 119-120  
 Ut queant laxis. 132  
 Veni creator spiritus. 129, 132, 257, 261  
 Vexilla regis. 45, 120, 159  
 Victimae paschali laudes. 117, 123, 132  
 Virgo prudentissima. 111, 132  
 Guerrero, Pedro  
 O beata Maria. 140  
 Hassler, Hans Leo  
 Lasso ch'io ardo. 196  
 Hèle, George de la  
 Missa Benedicta es coelorum regina. 187  
 Missa Praeter rerum seriem. 187  
 Isaac, Heinrich  
 Ave santissima Maria. 180  
 O Maria mater Christi. 180  
 Optime pastor. 180, 183  
 Prophetarum maxime. 180  
 Virgo prudentissima. 180, 183  
 Jacquet de Mantua  
 Audi dulcis amica mea. 183  
 Ave Maria. 184  
 Pater Noster. 184  
 Jalón, Luis Bernardo  
 Christus factus est. 53, 272, 275  
 Declaratur hodie innovatur. 299  
 Dixit Dominus. 242  
 Gloria laus. 137, 263  
 Libera me Domine. 286-287, 289-290  
 Magnificats. 242  
 Te lucis ante terminum. 228  
 Vexilla regis. 137, 246-247  
 Virgo perpetua templum. 299  
 Josquin des Prez  
 Ave festiva ferculis (opera dubia). 185  
 Ave Maria. 175  
 Benedicta es coelorum regina. 175, 178, 180  
 De profundis clamavi ad te. 180  
 Ecce tu pulchra es. 175  
 Inviolata, integra e casta. 175, 178, 180  
 Magnificats. 87, 140, 177-178, 184, 218-219, 244

- Mille regretz. 173  
 Miserere. 180  
 Missa. 303  
 Missa Ad fugam. 218  
 Missa Ave maris stella. 218  
 Missa D'ung aultre mer. 218  
 Missa de Beata Virgine. 64, 96,  
 177, 181, 216, 218  
 Missa Di dadi = N'auray je  
 jamais. 218  
 Missa Faysant regretz. 173, 181,  
 218  
 Missa Fortuna desperata. 218  
 Missa Gaudeamus. 218  
 Missa Hercules dux Ferrariae.  
 173, 218  
 Missa L'ami Baudichon. 218  
 Missa L'homme armé. Sexti toni.  
 218, 220  
 Missa L'homme armé. Super  
 voces musicales. 218  
 Missa La, sol, fa, re, mi. 218  
 Missa Malheur me bat. 218  
 Missa Mater patris. 218  
 Missa Pange lingua. 218  
 Missa Sine nomine. 173, 181, 218  
 Missa Une musque de Biscaye.  
 218  
 O virgo prudentissima. 180  
 Praeter rerum seriem. 175, 180  
 Salve regina. 174, 179  
 Stabat mater. 180  
 Juan Antonio  
 Ben riconosco in voi. 197  
 Non ha tanti animali. 197  
 Lassus, Orlande de  
 Audi dulcis amica mea. 188-189  
 Missa Entre vous filles. 311  
 Lhéritier, Jean  
 Magnificats. 158  
 Lobo de Borja, Alonso  
 Ave Maria. 105  
 Credo quod Redemptor. 293  
 Credo romano. 138, 233, 236-238  
 Defensor alme Hispaniae. 55, 57,  
 137  
 Fallacis undas saeculi. 137  
 Gentes Hispaniae. 137  
 Lamentaciones. 53, 136, 271,  
 274-275  
 Lauda Sion salvatorem. 137, 300  
 Mañana será día. 223  
 Miserere (4 vv). 53, 136, 272,  
 275  
 Miserere (12 vv). 223  
 Missa Ferial. 53, 236, 275  
 Missa Maria Magdalena. 134  
 Missa O Rex gloriae. 134  
 Missa Petre, ego pro te rogavi.  
 134  
 Missa Prudentes virgines. 138  
 Missa Simile est regnum  
 coelorum. 135  
 Nace a estrella da alba. 223  
 Nunc dimittis. 107  
 Pasiones. 53, 136, 266, 268  
 Regis indigni. 54-56, 137  
 Salvate clarae. 54, 137  
 Te lucis ante terminum. 107  
 Todo el mundo en general. 223  
 Versa est in luctum. 293  
 Victimae paschali laudes. 137  
 Y repican al sol de los aires. 223  
 Lobo, Duarte  
 Asperges me. 61  
 Magnificats. 200-203, 244, 309  
 Misa de réquiem. 283  
 Missa Dicebat Jesus. 309  
 Missa Valde honorandus est. 309  
 Vidi aquam. 61  
 Magalhães, Filipe de  
 Misa de réquiem. 284  
 Magiello, Dominico  
 Non ha tanti animali. 197  
 Marenzio, Luca  
 Lasso ch'io ardo. 196  
 Mogavero da Francavilla, Antonio  
 Lamentaciones. 198-199

- Montagnana, Rinaldo de  
 Non ha tanti animali. 197
- Monte, Philippe de  
 Passer mio solitario. 197
- Morales, Cristóbal de  
 Ave Maria. 159  
 Ave maris stella. 111  
 Christe redemptor omnium. 160  
 Circumdede runt me. 281, 290  
 Ecce virgo concipiet. 159  
 Gloria laus. 111  
 Lamentabatur Jacob. 296  
 Magníficats. 125, 158, 244  
 Misa de réquiem. 284  
 Misa (Benedictus). 159, 233  
 Misa Aspice Domine. 232  
 Misa Ave Maria. 233  
 Misa Benedicta es coelorum  
 regina. 66-67, 159, 233  
 Misa Fa, re, ut, fa, sol, la =  
 Misa Cortilla. 157, 182, 233  
 Misa Gaude Barbara. 65, 232  
 Misa L'homme armé. 233  
 Misa Mille regretz. 233  
 Misa Si bona suscepimus. 233  
 Misa Tu vas electionis. 66-67,  
 233  
 Misa Ut, re, mi, fa, sol, la =  
 Misa Hexacordal. 157, 182,  
 233  
 Misa Vulnerasti cor meum. 232  
 Parce mihi, Domine. 281, 290  
 Salve regina. 159, 174  
 Sancta et immaculata virginitas.  
 159  
 Urbs beata Jerusalem. 120  
 Venite exsultemus. 281, 290  
 Vexilla regis. 159
- Morales, Rodrigo de  
 Magníficats. 139, 244
- Mouton, Jean  
 Missus est Gabriel. 180, 183
- Navarro, Juan  
 Ad coenam agni providi. 160
- O lux beata Trinitas. 163  
 Quicumque Christum. 44, 161-  
 162  
 Quodcumque vinculis. 44, 161  
 Te lucis ante terminum. 260  
 Vexilla regis. 160
- Nebra, José de  
 Misa Cantate Domino. 28  
 Misa In coena Domini. 28  
 Misa Laudate Dominum de  
 terra. 28  
 Misa Laudate eus in sono tube.  
 28  
 Misa Laudate nomen Domini. 28  
 Misa Pinguis est panis. 28
- Obrecht, Jacob  
 Salve crux arbor vitae. 180
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da  
 Asperges me. 51, 311  
 Laetamini in domino. 294  
 Misa Alma redemptoris mater.  
 194  
 Misa Ascendo ad Patrem. 194  
 Misa Brevis. 39, 51, 63  
 Misa Descendit angelus Domini.  
 194  
 Misa Dum complerentur. 194  
 Misa Dum esset summus  
 pontifex. 194  
 Misa Emmendemus. 39, 51, 63,  
 312  
 Misa Iste confessor. 312  
 Misa Memor esto. 194  
 Misa O Rex gloriae. 194  
 Misa Octavi toni. 194  
 Misa Qual'è il più grande amor.  
 194  
 Misa Quando lieta sperai. 194  
 Misa Quem dicunt homines. 194  
 Misa Regina coeli (4 vv). 194  
 Misa Regina coeli (5 vv). 194  
 Misa Repleatur os meum. 195  
 Misa Sacerdotes Domini. 194  
 Misa Sexti toni (opera dubia).

- 51, 312  
 Missa Sine nomine. 195  
 Missa Spem in alium. 195  
 Missa Tu es Petrus. 194  
 Missa Viri Galilei. 194  
 O admirabile commercium. 194  
 Sicut lilium inter spinas. 192  
 Surge, propera amica mea. 192  
 Vidi aquam. 51, 311
- Patiño, Carlos  
 Beatus vir. 228  
 In exitu Israel. 228  
 Letanía del Santísimo Sacramento. 228  
 Magníficats. 228
- Pérez de Alba, Alonso  
 Veni creator spiritus. 83  
 Vexilla regis. 78
- Pérez de Medina, Fernán  
 Salve regina. 139, 210
- Peri, Jacopo  
 Lasso ch'io ardo. 196
- Periquin  
 Missa Fortuna desperata. 184
- Peñalosa, Francisco de  
 Gloria laus. 263  
 Lamentaciones. 122, 270-271  
 Magníficats. 87, 93, 140, 158, 244  
 Missa de Beata Virgine. 64, 93, 96, 177  
 Sancta mater, istud agad. 91
- Porto, Pedro de  
 Magníficats. 87, 140, 244
- Quixada  
 Missa. 153
- Rabassa, Pedro  
 Dies irae. 288  
 Domare cordis impetus. 59  
 Domine, ne in furore. 288, 290  
 Domine secundum. 289  
 Misa de réquiem. 288-289  
 Mentibus letis iubilemus. 59  
 Jesus dulcis memoria. 55, 58
- Miserere. 274  
 Ne recorderis. 288, 290  
 Parce mihi, Domine. 288, 290  
 Regem cui omnia. 288, 290  
 Te deum laudamus. 257
- Ripa, Antonio  
 Te deum laudamus. 257
- Rogier, Philippe  
 Nunca se vio contento entero. 188  
 Pange lingua. 188  
 Que haya llegado el bien. 188
- Romero, Mateo  
 Letanía de Nuestra Señora. 49, 226-227
- Rore, Cipriano  
 Passer mio solitario. 197
- Rosolli  
 Buio vane. 197
- Roussel, François  
 Non ha tanti animali. 197
- Rue, Pierre de la  
 Magníficats. 219  
 Missa Fortuna desperata. 186  
 Pater de coelis Deus. 180
- Ruffo, Vincenzo  
 Vidi io. 196
- Salazar, Diego José de  
 Dedit, nobis Dominus. 288  
 Deus in nomine tuo. 261  
 Dies irae. 288, 291  
 Domine, ne in furore. 288, 290  
 Lamentaciones. 273-274  
 Magníficats. 244  
 Ne recorderis. 288, 290  
 Regem cui omnia. 288, 290  
 Spoliavit me gloria mea. 288
- Sanabria  
 Cuius corpus sanctissimum. 154
- Santiago, fray Francisco de  
 Conceptio tua. 225  
 Regina coeli. 225  
 Tota pulchra es. 225  
 Lauda fidelis concio. 55
- Sanz, Juan

- Alabado. 250-252  
 Dies irae. 287, 291  
 Parce mihi, Domine. 287-288, 290  
 Regem cui omnia. 287, 290  
 Senfl, Ludwig  
   Beati omnes qui timent. 180  
   Discubuit Hiesus. 180  
   Gaude Maria virgo. 180  
   Salve sancta parens. 179-180  
   Sancte Pater divunque decus. 180, 183  
   Usquequo Domine. 180  
 Sermisy, Claudin  
   Missa Domini est terra. 182, 308  
 Soriano, Francesco  
   In illo tempore. 195  
 Tich, Enrique  
   Missa. 170  
   Missa de Beata Virgine. 169, 171  
 Torre, Francisco de la  
   Ne recorderis. 82, 153, 280  
 Torrentes, Andrés de  
   Magnificats. 158  
 Torres y Martínez Bravo, José de  
   Misa de réquiem. 284  
   Missa Assumpta est Maria. 169  
   Missa Exurgens Maria. 169  
   Missa Gloriosae Virginis Mariae. 169  
   Missa Missus est Gabriel. 169  
   Missa Nunc dimittis. 169  
 Ugena, Antonio  
   Miserere. 28  
 Urreda, Juan de  
   Magnificats. 171  
   Nunc dimittis. 171  
   Pange lingua. 171, 245, 304-306  
 Valls, Francisco  
   Missa Scala aretina. 166  
 Vargas, Luis de  
   Tota pulchra es. 140  
 Verdelot, Philippe  
   Passer mio solitario. 197  
 Victoria, Tomás Luis de  
   Missa O magnum misterium. 166  
   Quem vidistis pastores. 296  
   Sancta Maria, succurre miseris. 164  
   Vidi speciosam. 103, 164  
 Villalar, Andrés de  
   Ista est speciosa. 167  
 Villarreal, Gabriel de  
   Stabat mater. 59  
 Wert, Giaches de  
   Passer mio solitario. 197  
 Willaert, Adriaen  
   Lasso ch'io ardo. 196  
 Xuárez, Alonso  
   Assumpsit Iesus. 229  
   Inter vestibulum et altare. 229  
   Lauda Sion salvatorem. 300  
   Memento mei Deus. 287, 291  
   Sicut cervus. 288  
   Versus est in luctum chorus noster. 288

## ÍNDICE ONOMÁSTICO Y TOPONÍMICO

- Acuña. 87, 140, 155  
Adami, Andrea. 296  
Afflito Matteo. 212  
Agricola, Alexander. 215, 217, 219  
Aguilera de Heredia, Sebastián. 39, 50, 62, 168, 243-244, 258, 303  
Alaire. 217  
Álamo, Lázaro del. 281  
Alba, Alonso de, capellán de la reina Isabel. 37, 83  
Albertis, Gaspar de. 217  
Alcalá de Henares. 86, 148, 212, 265, 302-303  
Alemania. 301, 313  
Alexander Trallianus. 212  
Alfaro (La Rioja). 201  
Alfonso, cardenal de Portugal. 87  
Alfonso, Juan. 77  
Alfonso X. 6, 73, 143, 213  
Allegrí, Gregorio. 311  
Alonso. 103  
Alva, Alonso de *vid.* Pérez de Alba, Alonso  
Álvarez Almorox, Juan. 153  
Amberes. 61, 144, 186, 203-204  
Anchieta, Juan de. 84, 149, 152-154, 211, 280  
Antequera (Málaga), Colegiata de Santa María la Mayor. 215  
Antico, Andrea. 86, 173, 179, 181-182  
Antúnez, Héctor. 200  
Aragón. 143, 192  
Aranda de Torres, Pedro. 49  
Aranda, Luis de. 131, 199  
Arias y Porres, Manuel. 231  
Arbolí y Faraudo, Servando. 210  
Aristóteles. 212  
Arnao, Antonio. 302-303  
Arquimbau, Domingo. 28-29, 51, 229, 239, 247, 257, 293  
Arriola, Pedro de. 66  
Attaignant, Pierre de. 182  
Augsburgo. 179  
Ávila, Catedral. 161, 163, 167-168  
Aviñón. 185, 215, 220  
Bacilerius, Tiberius. 212  
Badajoz, Catedral. 91, 147, 151-152  
Baena, Alonso de. 146  
Baena, Diego. 146  
Baena, Francisco. 146  
Baena, Gonzalo. 146  
Balza, 187  
Barbosa Machado, Diogo. 87  
Barcelona. 145, 212, 215, 268, 277, 314  
Catedral. 166, 199  
Barros, João. 87  
Basa, Domenico. 44, 164-166  
Basiron, Philippe. 217  
Bauldeweyn, Noel. 216, 218  
Bautista, Juan. 32, 102  
Úbeda y Castelló, Gaspar. 12, 26, 39, 229, 239, 244, 261, 273-274  
Beja. 87  
Belén. 130  
Berchem, Jacquet de. 216  
Berlanga del Duero (Soria),

- Colegiata de Santa María del Mercado. 223  
 Berlín, Staatsbibliothek. 144  
 Bermudo, Juan. 93  
 Bermúdez, Ceán. 10  
 Bermúdez, Pedro. 123, 135, 157  
 Bernal, Cristóbal. 96  
 Bertout, Isaac. 131  
 Billon, Jhan. 217  
 Binchois, Gilles. 170  
 Blado, Antonio. 289  
 Blas, Juan Francisco de. 231  
 Bolonia, Colegio de San Clemente de los Españoles. 147  
 Borja y Velasco, Gaspar de. 255  
 Bosque, Pedro. 31-32  
 Bottazzo, Luigi. 30  
 Brazo de Hierro, Nicolás. 79, 154, 191, 279  
 Breuwe, Constans. 170  
 Brocar, Juan de. 148  
 Brujas. 170-171  
 Brumel, Antoine. 64, 96, 181-182, 217, 307  
 Brunellus, Johannes. 212  
 Brunfels, Otto. 212  
 Buitrago, Francisco de. 156  
 Burgos. 145  
   Catedral. 107, 151-152, 168, 182, 187, 215  
 Busnoys, Antoine. 170  
 Caballero, Diego. 10  
 Cabarte, Pedro. 50, 168  
 Cabezas, Gonzalo. 16, 31  
 Cabezón, Hernando de. 303  
 Cabrera, Andreas. 116  
 Cádiz, Catedral. 257, 288  
 Calahorra (La Rioja), Catedral. 302  
 Camacho, Andrés. 43, 49-50, 55, 59, 190, 225  
 Cano Albánchez, Francisco. 32, 102  
 Canuntiis, Petrus de. 210  
 Capitán *vid.* Romero, Mateo  
 Cardoso, Fernão. 85-86  
 Cardoso, Manuel. 9, 202-204, 235, 242, 244, 283, 309  
 Carlos II. 287-288  
 Carlos V. 86, 280  
 Carlos Lorenzo, infante. 281  
 Carmona (Sevilla). 31, 92, 138, 237, 260, 304  
   Iglesia prioral de Santa María. 91  
 Carmona, Diego de. 206  
 Carmona, Juan de. 31  
 Carpentras. 84, 87, 140, 158, 185, 215-217, 220, 245  
 Carrasco, Juan. 167  
 Castilla. 5, 73, 77, 143, 174, 192, 215, 275, 277  
 Castillo, Fernando del. 279  
 Castrillo Hernández, Gonzalo. 314  
 Castro, Bartolomé de. 145  
 Castro Palacios, Bernardo Luis de. 10, 231, 249, 275  
 Castro, Rodrigo de. 134  
 Cataño, Fernán. 190  
 Cataño, Manuel. 190  
 Cárdenas, Gutierre de. 16  
 Ceballos, Rodrigo de. 2, 35, 38-40, 109, 111-114, 118-119, 124, 155, 157, 174, 246  
 Cervantes, Juan de. 7, 20, 143  
 Cervantes de Salazar, Francisco. 281  
 Champier, Symphoriam. 212  
 Champion, Nicolaus. 183, 216  
 Channay, Jean de. 185, 215-216, 218  
 Chinchilla. 181  
 Cid, Miguel. 223  
 Ciro. 212  
 Ciudad Rodrigo (Salamanca), Catedral. 168  
 Clemencín, Diego. 147  
 Clemens non papa. 311

- Clemente VII. 18  
 Clemente VIII. 11-12, 47, 55, 248  
 Clenard, Nicolás. 212  
 Coattino, Francesco. 294  
 Cocci, Georgii. 98  
 Coimbra, Juan de. 145  
 Colin, Pierre. 216  
 Colón, Cristóbal. 151, 204  
 Colón, Hernando. 9, 94, 98, 143, 178, 204-209, 213  
 Colón, Luis. 205  
 Comitre, Pedro. 95  
 Company, Francisco. 23-24  
 Compère, Loyset. 182, 217  
 Contreras y Chaves, Francisco. 306  
 Corbet, Luis. 275  
 Corbet, Roberto. 275  
 Córdoba. 111  
   Catedral. 111, 151, 187, 200  
 Corral, Antonio del. 145, 148, 152  
 Corral, Juan Fernández. 32  
 Correa de Araujo, Francisco. 138, 193, 302-303  
 Correa del Campo, Manuel. 24, 39, 190, 202-203, 226  
 Corselli, Francisco. 28, 30  
 Costas, Bartolomé. 29  
 Cotes, Ambrosio de. 23, 134  
 Craesbeeck, Lourenço. 203-204  
 Craesbeeck, Pedro. 201-204  
 Crecquillon, Thomas. 183-184  
 Cromberger, Jacobo. 283  
 Cuellar, Juan de. 279  
 Cuenca, Catedral. 187  
 Cuenca, Bernal de. 78  
 Cuesta, Manuel de. 26-27  
 Cuzco, Catedral. 135  
 Dalva, Alonso *vid.* Pérez de Alba, Alonso  
 Díaz. 153  
 Díaz de Escobar, Diego. 231  
 Díaz de Toledo y Ovalle, Pedro de. 14-15, 147, 151, 264-265  
 Díaz, Diego. 145  
 Díaz, Vasco. 202  
 Degui, Pere. 212  
 Delgadillo, Pedro. 96  
 Delgado Venegas, Francisco Javier. 28, 30  
 Deza, Diego de. 14, 92, 152-153  
 Diego. 279  
 Divitis, Antonius. 217  
 Donangeli, Ascanio. 166  
 Dorico, Ludovico. 158, 194-195  
 Dorico, Valerio. 158, 175, 194-195, 217  
 Dorta, Diego. 41-43, 45, 48, 50, 66, 68, 118, 122-124  
 Dorta, Jerónimo. 42-43  
 Du Moulin, Jean. 217  
 Dufay, Guillaume. 170, 279  
 Dunstable, John. 170  
 Durán de la Cueva, fray Pedro. 111  
 Durán de la Cueva, Jerónimo. 160  
 Durón, Sebastián. 256, 311  
 Elossu, Adrián de. 231, 243, 247, 260, 285, 287, 289, 310  
 Elústiza Ganchequi, Juan Bautista. 1, 25, 103, 108, 314  
 Encinas, Fernando. 212  
 Enrique, maestro. 259  
 Enríquez, Alfonso. 213  
 Enríquez, Teresa. 16  
 Enríquez de Ribera, Fadrique. 139  
 Erasmo de Rotterdam. 148  
 Escobar, Pedro. 37-40, 64, 82, 84-88, 96-97, 149, 154, 199, 211, 213, 236, 245, 281  
 Eslava, Hilarión. 1, 29, 89, 229, 240, 268, 284, 313  
 España. 39, 54, 63, 94, 96, 108-109, 144, 147, 173, 175, 181-182, 202, 215, 280, 313  
 Españolito, El *vid.* García, Francisco Javier  
 Esper, Arnaldo. 20

- Espinosa, Agustín de. 248  
 Esquivel de Barahona, Juan. 168, 234, 284  
 Estevan, Fernando. 8, 16  
 Estremoz, Fernando de. 145, 152  
 Eusebio de Castro, Juan Santiago. 256  
 Évora. 85  
 Faugues, Guillaume. 170  
 Févin, Antoine de. 182, 184, 217  
 Févin, Robert de. 217  
 Felipe II. 131, 186, 197, 199, 280-281, 285  
 Felipe III. 186  
 Felipe IV. 107, 281  
 Felipe V. 288  
 Fernando II de Aragón. 81-82, 145-146, 172  
 Fernando III. 254  
 Fernández, Catalina. 145  
 Fernández, Gaspar. 123  
 Fernández de Castilleja, Pedro. 39, 64, 84-85, 87-90, 96-97, 109, 140, 174, 236, 245, 270, 281, 284, 307-308  
 Fernández de Córdoba, Diego. 304  
 Fernández de Madrid, Juan. 153  
 Festa, Constanzo. 84, 158, 191, 245  
 Finé, Bronce. 212  
 Flacommio, Giovanni Pietro. 198, 224  
 Flandes. 186, 294  
 Flandes, Juan de. 23, 166, 187  
 Fonseca, Alonso de. 154  
 Francia. 73, 215, 294  
 Franco, Enrique. 20  
 Franco, Hernando. 123  
 Fuenllana, Miguel de. 46, 110, 132, 147, 156, 160, 178, 219  
 Garcés, Enrique. 197  
 García, Bernardo. 131, 188  
 García, Francisco Javier. 228  
 García de Basurto, Juan. 85, 93, 158  
 García Torres, Evaristo. 1, 314  
 Gardano. 144, 184  
 Gardano, Alessandro. 165-166, 192, 195  
 Gardano, Angelo. 164, 166, 193, 195, 198  
 Gardano, Antonio. 163, 166, 184, 188, 196, 215-217  
 Garro, Francisco. 201-202, 204  
 Gascongne, Mathieu de. 158, 217  
 Gascó, Andrés. 147-148  
 Gascó, Antonio. 148  
 Gascón, Martín. 109, 155  
 Gast, Matías. 266  
 Gálvez, Diego Alejandro. 209-210  
 Gálvez, Gabriel. 296  
 Genet, Elzéar *vid.* Carpentras  
 Gentil, Antonio. 190  
 Gentil, Bernardino. 190  
 Gentil, Hilario. 190  
 Gero, Johan. 196  
 Gestoso y Pérez, José. 11  
 Ghersem, Géry. 187  
 Ghiselin, Johannes. 217  
 Gibraleón, García de. 21  
 Giunta, Giovanni di Filippo *vid.* Junta, Juan de  
 Giunta, Jacopo. 175, 217  
 Glareanus, Henricus. 181  
 Godham, Adam. 212  
 Gombert, Nicolas. 39, 156, 174, 184, 303  
 González, Nuño. 279  
 González de Mendoza, Pedro. 15  
 Grados, Diego de. 223  
 Granada. 111  
   Biblioteca Manuel de Falla. 44, 104, 159, 310  
   Capilla Real. 113, 134-135, 157, 182, 184  
   Catedral. 131, 151, 168, 174, 181, 187, 199  
   Colegiata del Salvador. 182, 215  
 Grapheus, Johannes. 218

- Gregorio XIII. 193  
 Gregorio XV. 243  
 Grimaldo, Polo. 190  
 Grimm, Sigmund. 179  
 Guarceres, Caterina. 85-86  
 Guarceres, Isabel. 85-86  
 Guardiola, Joan. 145, 215  
 Guatemala, Catedral. 44, 116-117, 122-123, 157  
 Gudiel, Jerónimo. 86  
 Guerrero, Francisco. 2, 3, 22-23, 35, 39, 42, 44, 46-49, 51-52, 54, 60-61, 67-68, 87-89, 99-105, 108, 110-113, 115-135, 138-141, 147, 156-161, 163-167, 174-175, 179, 186, 191-193, 199, 216, 221, 223, 228, 237, 242, 244-245, 247, 251-257, 259-261, 264-266, 268, 271, 280, 283-285, 287-294, 297-303, 307-308, 314  
 Guerrero, Pedro. 140  
 Guillaume de Palerne. 212  
 Guillém de Brocar, Arnao. 265  
 Guillermo V de Babiera. 311  
 Gómez, Cebrián. 126  
 Gómez, Juan. 77  
 Gómez, Martín. 65  
 Gómez Barroso, Pedro. 6, 143  
 Gutiérrez, Andrés. 96  
 Gutiérrez, Juan. 147, 262  
 Guzmán, Félix de. 199  
 Guzmán, Gaspar Juan de. 287  
 Guzmán, Juan Alonso de. 77  
 Guzmán, Juan de. 146  
 Haller, Michael. 30  
 Harrise, Henry. 1  
 Hassler, Hans Leo. 196  
 Hèle, George de la. 125, 186, 309  
 Heras, Juan de las. 145, 279  
 Hernández, Pedro *vid.* Fernández de Castilleja, Pedro  
 Hesdin. 217  
 Huesca, Catedral. 168  
 Hurtado, Ana. 200  
 Hurtado, Juan. 65  
 Illario. 153  
 Imperial, Antonio. 190  
 Indias. 151  
 Íñiguez de Lequerica, Juan. 86  
 Isaac, Heinrich. 180, 183, 217  
 Isabel de Borbón. 281  
 Isabel de Portugal. 280  
 Isabel de Valois. 281  
 Isabel I de Castilla. 17, 37, 82, 139, 145-147, 151-152, 172, 204  
 Italia. 94, 197  
 Jacomar, Andrés de. 135  
 Jacquet de Mantua. 39, 182-184, 217  
 Jaén, Catedral. 99, 109-110, 115, 124, 132, 151, 161, 168, 181-182, 198, 200  
 Jalón, Luis Bernardo. 24, 39, 53, 104, 228-229, 236-237, 242-243, 246, 256, 263, 272, 286, 289-290, 299-300  
 Janequin, Clement. 215, 217  
 Jerez. 256, 278  
 Jerusalén. 129  
 Jesús, fray Juan de. 43, 50  
 João IV. 202, 223-226  
 Josquin des Prez. 23, 39, 64, 81, 87, 96, 140, 156-157, 172-185, 187, 192, 214-220, 301-303, 306-307  
 Juan Antonio. 196-197  
 Juan II de Aragón. 277  
 Juan II de Castilla. 172.  
 Juan, príncipe don. 152, 204  
 Juana I de Castilla. 152, 281  
 Julio II. 17, 146  
 Junta, Juan de. 145, 212  
 Jurado, Manuel. 257  
 Kreitmaier, Josef. 30  
 Las Palmas, Catedral. 105, 137  
 Lassus, Orlande de. 39, 144, 188-190  
 Layolle, Francesco de. 215, 217

- Le Cirier, Jean. 213  
 Le Heurteur, Guillaume. 217  
 Leardo, Franco. 18  
 León. 130  
     Catedral. 186  
 León, Diego de. 279  
 León, Jerónimo. 16  
 León, Juan de. 93  
 León X. 18, 81  
 Lerma (Burgos), Colegiata de San Pedro. 138, 186, 188, 198, 310  
 Lhéritier, Jean. 158  
 Lima. 197  
 Lincht y Barrera, Luis. 26  
 Lisboa. 202-203  
     Catedral. 61, 200-204  
 Livio, Tito. 212  
 Loaysa, Juan de. 209-210, 220, 287, 307  
 Lobo (capellán). 158  
 Lobo, Duarte. 39, 61, 103, 118, 200-204, 236, 244, 283, 303, 309  
 Lobo de Borja, Alonso. 3, 23-24, 39, 53-57, 60-61, 66, 69, 105-106, 128, 134-138, 158, 193, 200-201, 223-224, 233, 236-237, 247, 257, 259-260, 263, 266, 268, 271-272, 274-275, 293, 300, 302-303  
 Loe, Jan van der. 144  
 Loer, Dierick. 213  
 Lopez-Chavarri Marco, Eduardo. 314  
 Loreto, Biblioteca de la Santa Casa. 124  
 Lovaina. 116  
 Lucca, Catedral. 169  
 López, Andrés. 17  
 López, Diego. 102, 107  
 López Bejarano, Juan. 206  
 López de Cortegana, Diego. 148  
 López de Palacios Rubio, Juan. 212  
 López Navarro, Casiano. 51, 195, 311-312  
 Lupus. 215, 217  
 Luque Fajardo, Francisco. 224  
 Lyon. 158, 212-215  
 Macer Floridus. 213  
 Madrid. 51, 64, 107-108, 166, 168, 187, 198, 212, 268, 303, 313  
     Biblioteca Nacional. 187, 198  
     Biblioteca Real. 187  
     Capilla Real. 51, 108, 131, 190, 198, 220, 226, 311  
     Conservatorio Superior de Música. 198  
     Convento del Carmen Calzado. 201, 224  
 Magalhães, Filipe de. 203-204, 284  
 Magiello, Dominico. 197  
 Málaga, Catedral. 14, 110-111, 132, 147, 161, 187, 264-266  
 Manoel I de Portugal. 87  
 Manrique, Jerónimo. 147-148  
 María de Portugal. 280, 285  
 María Luisa de Orleans. 288  
 María Luisa Gabriela de Saboya. 288  
 Marchena (Sevilla). 161  
 Marenzio, Luca. 196  
 Marleth, Antonio. 85-86, 153  
 Martín, Diego. 50  
 Martín, Salvador. 50  
 Martín Arroyo, Francisco. 96, 102  
 Martínez, Andrés. 224  
 Martínez, Joaquín. 166  
 Martínez, Lope. 145  
 Martínez, Lucas. 55  
 Martínez de la Caridad, Pedro. 111  
 Martínez de Utrera, Alfonso. 14  
 Martínez de Zamora, Fernando. 213  
 Martínez Estabillo, Pedro. 92  
 Martini, Johannes. 170  
 Maximiliano I. 182  
 Medina, Jerónimo de. 102  
 Medrano, Luis. 102

- Méjico, Catedral. 116, 123, 134  
 Iglesia de San José. 280-281  
 Melgar, Francisco. 287  
 Melgarejo, Luis. 187  
 Mena, Gonzalo de (arzobispo de Sevilla). 129  
 Mena, Gonzalo de (cantor). 145  
 Mendoza, Rodrigo de. 181  
 Mercadante de Bretaña, Lorenzo. 20  
 Mesa, Cristóbal. 148  
 Mitterer, Ignatius. 30  
 Moderne, Jaques. 158, 184, 214  
 Mogavero da Francavilla, Antonio. 198  
 Molina. 268  
 Monardes, Niculoso. 94  
 Monreal, marqués de. 28  
 Monrroi, Juan Antonio. 256  
 Montagnana, Rinaldo de. 197  
 Monte, Philippe de. 197  
 Montesdoca, Martín de. 110, 141  
 Montiel, Rodrigo de. 31  
 Montoya. 102  
 Morales, Ana de. 43  
 Morales, Cristóbal de (cantor). 146  
 Morales, Cristóbal de (compositor). 39, 65-76, 85-87, 99, 108-111, 120, 139-140, 155-161, 167, 174, 179, 191, 232-233, 244, 281, 284, 296, 301, 302, 308, 314  
 Morales, Cristóbal de (mozo de coro). 155  
 Morales, Fernando de. 95-96  
 Morales, Francisco de. 148  
 Morales, Rodrigo de. 139-140  
 Morel, Bartolomé. 271  
 Moretus, Baltasar. 61, 203-204  
 Mosquera de Figueroa, Cristóbal. 131  
 Moulu, Pierre. 215, 217  
 Mouton, Jean. 85-86, 180, 182-184, 215-217  
 Mudarra, Alonso de. 109, 148  
 Munich. 186  
 Muñoz de Montserrat, José. 25-26, 40, 44-45, 55, 64, 84, 124, 140, 192, 196, 200, 228, 233, 236-237, 241, 244, 266, 289, 295, 297, 299, 303, 307-310, 312  
 Muyoz de Jaén, Francisco. 145  
 Muzzi, Niccolò. 195  
 Nápoles. 187  
 Narváez, Luis de. 173  
 Navarro, Juan. 2, 35, 39, 119, 160-163, 245-246, 260  
 Navarro, Martín. 148  
 Navarro Salazar, Fernando. 163  
 Nebra, José de. 20, 28  
 Nebrija, Antonio de. 146  
 Negrón, Luciano. 165  
 Neri, San Felipe. 193  
 Niebla (Huelva). 18, 192, 260  
 Núremberg. 218  
 Núñez de Sepúlveda, Gonzalo. 306  
 Núñez Delgado, Pedro. 146  
 Obrecht, Jacob. 180, 183, 215, 217  
 Ocampo, Gonzalo de. 260  
 Ocampo, Juan de. 123  
 Ockeghem, Johannes. 170, 215  
 Oporto. 87  
 Ordóñez, Luis. 17  
 Ortíz de Zúñiga, Diego. 154  
 Orto, Mabriano de. 217  
 Osorio, Claudio. 20  
 Osorio, Juan. 53, 226, 274-275  
 Ostia. 7  
 Osuna (Sevilla). 93  
 Colegiata, Capilla del Santo Sepulcro. 85-86  
 Pablo, Alfonso. 201-202  
 Países Bajos. 15  
 Palencia, Catedral. 151-152, 163, 166, 186, 193, 302  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da. 26, 39, 51, 122, 138, 192-195, 294, 302-303, 311-312, 315  
 París. 1, 182

- Biblioteca Nacional. 79  
 Passoti, Giovanni Giacomo. 175, 217  
 Pastrana, Pedro de. 85  
 Patiño, Carlos. 223, 226-227, 303  
 Pérez, Francisco. 224  
 Pérez, Juan. 207  
 Pérez, Martín. 156  
 Pérez Calderón, Juan. 60, 125-128  
 Pérez de Alba, Alonso. 37, 78-79, 81-84, 93, 154, 245  
 Pérez de Guzmán, Alfonso. 139  
 Pérez de Medina, Fernán. 139, 145, 153, 210  
 Pío V. 119, 148, 246, 269  
 Pío X. 313-314  
 Pedrell, Felipe. 268  
 Península Ibérica. 143, 173, 188, 192, 197, 264  
 Península Italiana. 191  
 Peñalosa, Francisco de. 37, 64, 81, 85, 87, 90-93, 96, 98, 109, 140, 145, 148-149, 152, 177, 186, 206, 211, 307  
 Peñalosa, Luis de. 206  
 Peraza I, Francisco. 123  
 Peri, Jacopo. 196  
 Peronneus, Claudius. 212  
 Petrarca, Francesco. 196-197  
 Petrucci, Octaviano. 144, 184, 218-219  
 Peutinger, Conrad. 179  
 Phalèse, Pierre. 144  
 Phinot, Dominique. 182, 184, 217  
 Piéton, Loyset. 217  
 Pinedo, Antonio. 111, 115, 117, 306  
 Pinelo, Jerónimo. 20, 147, 190  
 Pinelo, Pedro. 190  
 Pipelare, Matthaeus. 217  
 Plantin, Christophe. 144, 186  
 Plasencia (Cáceres), Catedral. 168, 182, 187, 198, 223  
 Platón. 210  
 Plaza, Juan de la. 75  
 Ponce, Juan. 153  
 Ponce de León, Luis Cristóbal. 86, 161  
 Porras y Morales, Pedro de. 107  
 Porto, Pedro de. 37, 85-87, 140, 153  
 Portugal. 24, 59, 84, 199-202  
 Prévost, Guillaume. 215, 217  
 Puebla, Catedral. 46, 104, 116, 123, 135, 310  
 Puente Verástegui, Francisco de la. 225  
 Pullois, Jehan. 170  
 Quesada, Antonio de. 29, 51, 312  
 Quesada, Fernando de. 260-261  
 Quesada, Martín de. 153  
 Quixada. 153  
 Rabaneda. 158  
 Rabassa, Pedro. 26, 29, 39, 229, 239, 257, 274, 288-290  
 Raimundo, arzobispo de Sevilla. 278  
 Raimundo Lulio, beato. 213  
 Ramírez, Cristóbal. 31  
 Ramírez, Juan. 96  
 Río, Baltasar del. 18-19, 147, 192  
 Reyes, Francisco de los. 225  
 Ribera, Antonio. 153-154  
 Ribera, San Juan de. 91  
 Richafort, Jean. 215  
 Rico. 268  
 Ripa, Antonio. 27-29, 229, 257  
 Ripa, Johannes Franciscus. 212  
 Ripollés, Vicente. 1, 314  
 Riquelme, Melchor. 43, 55, 66  
 Rivaflecha, Martín de. 152, 211  
 Rodríguez de Fonseca, Juan. 147, 150-152  
 Rodríguez del Padrón, Juan. 170  
 Rogier, Philippe. 118, 186-188, 302, 308  
 Rojas, Cristóbal de. 102  
 Roma. 17-18, 37, 44, 49, 90, 108,

- 115, 124, 132, 158, 163-166,  
175, 181, 192-195, 246, 270,  
289, 294, 296
- Basilica de San Pedro, Capella  
Pontificia. 296
- Capilla Julia. 192
- Capilla Sixtina. 191
- Collegium Germanicum. 195
- Romero, Mateo. 49, 190, 226.
- Roncesvalles (Navarra), Colegiata.  
289
- Rore, Cipriano da. 197
- Rosmarin, Matthieu *vid.* Romero,  
Mateo
- Rosoli. 196-197
- Rosselli, Francesco *vid.* Roussel,  
François
- Rossi, Antonio de. 296
- Roussel, François. 197, 217
- Rubio, Guillermo de. 212
- Rue, Pierre de la. 180, 183, 185-  
186, 217, 219
- Ruffo, Vincenzo. 196
- Ruiz, Hernán. 280
- Rusius, Laurentius. 212
- S'Hertogenbosch. 15
- Sahagún, Alfonso de. 145, 148
- Sahagún, Juan de. 148
- Salamanca. 167-168, 212, 265-266  
Catedral. 167-168
- Salazar, Diego José de. 25-26, 39,  
229, 239, 244, 273-274, 288, 290-  
291, 300, 303
- Salazar, Manuel de. 161
- Salinas, Francisco. 175
- San Vicente, Francisco de. 279
- Sanabria, Juan de. 153-154
- Sanabria, Pedro. 154
- Santaella, Rodrigo de. 78, 146-147
- Santiago, fray Francisco de. 3, 23,  
39, 54-55, 58-59, 187, 199, 201-  
202, 224-226, 228, 274
- Santini, Fortunato. 289
- Santisso Bermúdez, Gregorio. 166,  
168, 195, 244, 302-303, 307, 309
- Santo Domingo de Silos (Burgos),  
Monasterio. 157
- Sanz, Juan. 25, 251-252, 287-288,  
290-291
- Sarmiento, Manuel. 201
- Sarton, Johannes. 215, 217
- Scotus, Johannes. 212
- Scotto, Girolamo. 144, 184, 194
- Sánchez, Alfonso. 77
- Sánchez, Blas. 105, 123, 129
- Sánchez, Diego. 113
- Sánchez, Francisco (cantor). 77
- Sánchez, Francisco (impresor).  
303
- Sánchez, Juan. 78, 279
- Sánchez de Córdoba, Gonzalo. 278
- Sánchez de Guzmán, Fernando. 93,  
152
- Sánchez de Santo Domingo, Pedro.  
79, 154, 191
- Sánchez Gordillo, Alonso. 129
- Sebastiansen, Nicolás. 15
- Segovia, Catedral. 124, 138, 167,  
187, 193
- Segovia, Juan de. 153
- Senfl, Ludwig. 179-180, 183
- Sermisy, Claudin. 182, 217, 308
- Serna, Estacio de la. 117
- Serrano, Manuel. 262
- Sevilla. Alcázar. 152
- Calle Placentines. 152
- Casa de Contratación. 147
- Catedral. Altar de la “Gamba”  
*vid.* Altar de la “Generación  
de Cristo”
- Altar de la “Generación  
de Cristo”. 33, 140
- Altar de la Virgen de los  
Remedios *vid.* Trascoro
- Altar mayor. 246-247,  
250, 254
- Capilla de la Anunciación *vid.*  
Capilla de las Doncellas

- Capilla de la Concepción. 33, 252
- Capilla de la Cieguita *vid.*  
Capilla de la Concepción
- Capilla de la Encarnación. 33, 252
- Capilla de la Granada. 13, 33, 59, 232, 306-307
- Capilla de la Virgen de la Antigua. 10, 13-19, 23, 31, 33, 40, 49, 83, 91-92, 97-98, 102, 104, 107-108, 111, 139, 151-152, 159, 174, 190, 213, 226-227, 235, 252, 279, 294, 303, 309
- Capilla de la Virgen del Pilar. 20, 33
- Capilla de las Doncellas. 20-21, 33
- Capilla de los Cataños. 8, 32-33
- Capilla de los Pinelo *vid.*  
Capilla de la Virgen del Pilar
- Capilla de Nuestra Señora de la Consolación y de los Doce Apóstoles *vid.* Capilla Scalas
- Capilla de Nuestra Señora de la Estrella. 33, 252
- Capilla de San Antonio de Padua *vid.* Capilla de los Cataños
- Capilla de San Clemente. 8, 16, 32-33
- Capilla de San Cristóbal *vid.*  
Capilla de la Granada
- Capilla de San Gregorio. 33, 252
- Capilla de San Hermenegildo *vid.* Capilla del cardenal Cervantes
- Capilla de San Isidoro. 10, 33
- Capilla de San José. 11, 33
- Capilla de San Laureano. 12-13, 33
- Capilla de Santa Ana. 11, 33
- Capilla de Santo Tomás. 9, 33
- Capilla de Scalas (Escalas). 17-20, 23, 30-31, 33, 174, 231, 299, 315
- Capilla del cardenal Cervantes. 12, 20, 33
- Capilla del Mariscal. 10, 33
- Capilla de Maracaibo *vid.*  
Capilla de Santa Ana
- Capilla Mayor. 21, 33, 251-252, 267
- Capilla Real. 5, 8, 33, 139, 254
- Contaduría. 206
- Coro. 8, 9, 13-14, 21, 33, 42, 60-62, 89, 101, 104, 118, 203, 233-234, 236-237, 239, 241-244, 250, 252, 254, 256, 259, 267, 270, 273, 278, 299, 308, 310
- Corral de los Olmos. 263
- Diputación de Negocios *vid.*  
Sala de las Columnas
- Entrecoros. 33, 280
- Giralda. 5, 33
- Nave de la Granada. *vid.* Nave del Lagarto
- Nave de los Caballeros. 8-9, 33, 307
- Nave de San Cristóbal. *vid.*  
Nave del Lagarto
- Nave de San Pablo. 10, 33
- Nave del Lagarto. 9, 16, 33, 206, 307
- Patio de los Naranjos. 8-9, 16, 33, 139
- Puerta de la Campanilla *vid.*  
Puerta de la Entrada de Cristo en Jerusalén
- Puerta de Entrada de Cristo en Jerusalén. 33, 263
- Puerta de los Palos *vid.* Puerta del Nacimiento
- Puerta de San Cristóbal. 13, 33

- Puerta del Cabildo *vid.* Puerta de la Entrada de Cristo en Jerusalén  
 Puerta del Lagarto. 33, 307  
 Puerta del Nacimiento. 33, 262  
 Sacristía. 206, 267, 276  
 Sagrario, El. 8, 10, 14, 16-17, 23-24, 32-33, 139, 217, 244-245, 250, 307  
 Sala de las Columnas. 10, 33  
 Taquillas. 13, 33  
 Trascoro. 33, 207  
 Colación de San Lorenzo, Calle Clara. 207  
 Colación de San Miguel. 146  
 Calle de las Armas. 207  
 Colación de San Vicente, Calle del Naranjuelo. 145  
 Colegiata del Salvador. 250  
 Colegio de San Isidoro. 59  
 Colegio de San Miguel. 89, 206  
 Colegio de Santa María de Jesús. 146  
 Convento de las Santas Justa y Rufina. 59, 287  
 Convento de San Agustín. 248  
 Convento de San Francisco. 243  
 Convento de San José del Carmen. 200  
 Convento de San Pablo. 205-206, 248  
 Estudio de San Miguel *vid.* Colegio de San Miguel  
 Hospital del Rey. 16  
 Iglesia de San Lorenzo. 17  
 Iglesia de San Marcos. 236  
 Iglesia de San Martín. 246  
 Monasterio de Santa María de las Cuevas. 129  
 Palacio Arzobispal. 248, 251  
 Puerta de Córdoba. 287  
 Puerta de los Goles. 205, 207, 214  
 Sicilia. 147  
 Sigüenza (Guadalajara), Catedral. 198  
 Singenberger, John Baptist. 30  
 Sohier, Mathieu. 217  
 Soler, Francisco. 26-27  
 Soriano, Francesco. 195  
 Soto, José de. 59  
 Soto de Langa, Francisco. 163, 193  
 Stigliola, Felice. 187  
 Striggio, Alessandro. 196  
 Suárez, Alonso *vid.* Xuárez, Alonso  
 Susato, Tielman. 144  
 Sylva, Andreas de. 217  
 Taberniel, Artus. 167-168  
 Tarazona (Zaragoza), Catedral. 36, 86, 182, 184, 198  
 Téllez Girón, Juan. 85-86  
 Tejeira. 103  
 Tello, Miguel. 261  
 Teodoreto. 212  
 Therache, Pierrequin de. 185  
 Tich, Enrique. 79, 169-171  
 Tik, Henricus *vid.* Tich, Enrique  
 Toledo. 73, 75, 99, 109, 111-112, 120, 125, 135, 160, 179, 265  
 Catedral. 107, 109-111, 115-116, 128, 136, 156-158, 168, 174, 184, 186-187, 191, 198-199, 216, 218, 278  
 Toledo, María de. 205  
 Toledo, Pedro *vid.* Díaz de Toledo y Ovalle, Pedro  
 Tordesillas. 153  
 Tornieri, Giacomo. 163  
 Toro (Zamora). 172  
 Torquemada, Cristóbal de. 78  
 Torre, Francisco de la. 79, 81-82, 84, 145, 152-153, 191, 279-280  
 Torrentes, Andrés de. 158  
 Torres, Eduardo. 1, 30, 314  
 Torres, Francisco de. 40, 111  
 Torres, fray Tomás de. 50

- Torres y Martínez Bravo, José de. 64, 168, 284
- Torrijos (Toledo). 17
- Toulman, Botée de. 186
- Triana, Juan de. 79-81, 99, 169, 191, 213, 279
- Tudela, Martín *vid.* Brazo de Hierro, Nicolás
- Uclés, Monasterio. 198
- Ugena, Antonio. 28
- Urbano VIII. 121, 160
- Urreda, Juan de. 84, 154, 170, 245, 304-306
- Useda, Francisco de. 145, 279
- Utrera, Martín de. 279
- Vaca, Juan. 19, 23
- Valencia, Catedral. 91, 134, 186-187, 289.  
Colegio del Corpus Christi (Patriarca). 24, 91
- Valera, Juan. 84, 245
- Valladolid. 98, 173, 213  
Catedral. 184, 187, 198, 200  
Parroquia de Santiago. 113
- Valls, Francisco. 166, 195, 244, 302-303, 307-309
- Vargas. 93
- Vargas, Juan de. 17
- Vargas, Luis de. 141
- Vázquez, Alfonso. 10
- Vázquez, Juan. 141, 147
- Vázquez de Leca, Mateo. 138, 237, 260, 304, 306
- Venecia. 126, 128, 163-164, 166, 184, 188, 193-196, 198, 218-219
- Verdelot, Philippe. 182, 184, 197, 216-217
- Vergara, Juan de. 93
- Vespucio, Américo. 190
- Viardot, Johannes. 183
- Vicente, Diego. 50
- Vicentio, Alessandro. 198
- Victoria, Tomás Luis de. 101-103, 124, 163-167, 193, 195, 233-234, 242, 296, 302-303, 314-315
- Viena. 186, 310
- Vila Viçosa, Palacio Ducal. 112
- Villa. 153
- Villa, Carlos Antonio. 27
- Villada, Pedro. 16
- Villafañe, Alonso de. 246
- Villalar, Andrés. 167
- Villalón, Cristóbal de. 81
- Villarreal, Gabriel de. 39, 55, 59
- Villegas, Sebastián Vicente de. 11, 49, 59, 231, 234, 240, 243, 249, 259, 267, 270-272, 286
- Virdung, Johann. 212
- Virgilio Marón, Publio. 212
- Vivanco, Sebastián de. 167-168
- Vizcaino, Pedro. 96
- Weckerlin, Jean-Baptiste. 186
- Weerbeke, Gaspar van. 217
- Wert, Gaches de. 197
- Willaert, Adriaen. 182, 184, 196, 217
- Wreede, Johannes de *vid.* Urreda, Juan de
- Wyrnung, Marx. 179
- Xerez, Pedro de. 279
- Ximénez, Mateo. 79, 145, 279
- Xuárez, Alonso. 25, 229, 287-288, 291, 300
- Zafra (Badajoz). 87
- Zamora, Catedral. 93, 131, 185, 188, 215, 302
- Zamora, Álvaro de. 279
- Zapata Cisneros, Antonio. 286
- Zaragoza. 50, 62, 98, 168  
Catedral. 182, 302