

**UN MANUSCRITO PARA  
UN CONVENTO**

EL *LIBRO DE MÚSICA* DEDICADO A SOR LUISA  
EN 1633. ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA

**FUNDACIÓN EDADES DEL HOMBRE.  
COORDINACIÓN ACTIVIDADES MUSICALES:**

MARÍA ANTONIA VIRGILI BLANQUET  
Catedrática de H.<sup>a</sup> de la Música de la  
Universidad de Valladolid

Fotografía portada: Portada del *Libro de Música*.  
Convento de St.<sup>a</sup> Clara de Carrión de los Condes  
(Palencia). Fotografía de Carlos Martín Jiménez.  
Maquetación: Juan Aguirre Rincón.

Fotografías de CarriSC s.s: María Ana Baldani.

La parte musical de esta edición ha sido realiza-  
da con el programa Finale a cargo de Sergio  
Pedrera –partes monódicas– y Soterraña  
Aguirre con la colaboración de Fernando Guaza  
–partes polifónicas–.

Edita: © Las Edades del Hombre

Imprime: Gráf. Andrés Martín, S. A.  
Paraíso, 8. Valladolid

I.S.B.N.: 84-88265-95-6  
Depósito legal: VA. 638.-1998

---

No está permitida la reproducción total o par-  
cial de este libro, ni su tratamiento informático,  
ni la transmisión de ninguna forma o por cual-  
quier medio, ya sea electrónico, mecánico o por  
fotocopia, por registro u otros métodos, sin el  
permiso previo y por escrito de los titulares del  
copyright.

LAS EDADES DEL HOMBRE

# UN MANUSCRITO PARA UN CONVENTO

EL *LIBRO DE MÚSICA* DEDICADO A SOR LUISA  
EN 1633. ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA

CONVENTO DE SANTA CLARA DE CARRIÓN DE LOS CONDES

SOTERRAÑA AGUIRRE RINCÓN

Valladolid, 1998

# ÍNDICE

ABREVIATURAS.....	13
PRÓLOGO.....	15
INTRODUCCIÓN.....	21

## PRIMERA PARTE

### Descripción y contenido del manuscrito polifónico de Santa Clara de Carrión de los Condes.

Capítulo I. DESCRIPCIÓN, ESTRUCTURA Y REPERTORIO DE CARRISC S.S. ....	31
I. 1. Presentación del manuscrito polifónico de Santa Clara de Carrión de los Condes.....	31
I. 2. CarriSC s.s./A.....	38
I. 2-1. Descripción y estudio de su papel	
I. 2-2. El trabajo del copista	
I. 3. CarriSC s.s./B.....	49
I. 3-1. Relaciones con CarriSC s.s./A	
I. 3-2. Características codicológicas de CarriSC s.s./B	
I. 3-3. El copista B	
I. 4. El <i>Libro de música</i> .....	56
I. 4-1. Contenido y estructuración	
I. 4-2. El problema de las autorías	
I. 4-3. Relaciones del repertorio con otras fuentes	
I. 5. CarriSC s.s./C y otros añadidos al manuscrito .....	65
I. 6. Inventario.....	69
I. 7. Su restauración .....	71

## SEGUNDA PARTE

### Estudio del *Libro de música* en su contexto

Capítulo II. EL <i>LIBRO DE MÚSICA</i> COMO UN ACTO DE COMUNICACIÓN .....	75
II. 1. Presentación del estudio.....	75
II. 2. Los creadores del manuscrito .....	76
II. 2-1. Los creadores activos: Melchor de Torres y Carrillo y Martín de Galdámez	

II. 2-2. Las receptoras: Sor Luisa y su comunidad	
II. 3. Un repertorio seleccionado para un convento .....	90
Capítulo III. <b>EL LIBRO DE MÚSICA DENTRO DE LA PRÁCTICA MUSICAL CONVENTUAL</b>	99
III. 1. Breve panorama sobre la música en los conventos españoles de la primera mitad del siglo XVII .....	99
III. 2. La música en la comunidad de Sor Luisa .....	110
Capítulo IV. <b>EL LIBRO DE MÚSICA COMO REPERTORIO ADAPTADO. LA CONCEPCIÓN MUSICAL DE GALDÁMEZ</b> .....	119
IV. 1. La transformación del repertorio para una capilla musical conventual .....	119
IV. 2. El proceso inverso: la «reconstrucción» del repertorio original .....	132
Capítulo V. <b>APUNTES ESTILÍSTICOS ACERCA DEL LIBRO DE MÚSICA</b> .....	149
V. 1. Un elemento para su análisis: el canto llano.....	149
V. 2. Ciertos rasgos estilísticos del repertorio .....	152
V. 2-1. Salmos	
V. 2-2. Himnos	
V. 2-3. Magnificats	
V. 2-4. Salves	
V. 2-5. Misas de Gloria	
V. 2-6. Oficio de Difuntos	
V. 2-7. Lamentaciones	
V. 2-8. Miscelánea	
V. 3. Anotaciones sobre la percepción estética del repertorio.....	170

### TERCERA PARTE

#### Edición y criterios para una interpretación

Capítulo VI. <b>DISCUSIÓN ACERCA DE LA EDICIÓN E INTERPRETACIÓN DEL LIBRO DE MÚSICA</b> .....	177
VI. 1. Criterios para una interpretación «histórica» .....	178
VI. 2. Criterios de la edición .....	184
VI. 3. El uso del <i>Libro de música</i> a través de un ejemplo práctico .....	198
<b>EDICIÓN</b> .....	201
Ficha modelo .....	201
1. «Sicut lilium».....	203
2. <i>Pange lingua</i> .....	205
3. <i>Deus in adjutorium</i> .....	207
4. <i>Dixit Dominus</i> .....	211
5. <i>Beatus vir</i> .....	219
6. <i>Laudate pueri</i> .....	227
7. <i>Laudate Dominum</i> .....	235
8. <i>Laetatus sum</i> .....	241
9. <i>Credidi</i> .....	251

10. <i>Nisi Dominus</i> .....	259
11. <i>Lauda Jerusalem</i> .....	265
12. <i>Beati omnes</i> .....	273
13. <i>Pange lingua</i> .....	279
14. <i>Sacris solemniis</i> .....	287
15. <i>Verbum supernum</i> .....	291
16. <i>Benedicamus Dom.</i> .....	295
17. <i>Pange lingua</i> .....	297
18. <i>O Gloriosa Domin.</i> .....	301
19. <i>Ave maris stella</i> .....	305
20. <i>Ave maris ste. a 5</i> .....	311
21. <i>Hostis Herodes</i> .....	315
22. <i>Exsultet coelum</i> .....	319
23. <i>Christe Redemp.</i> .....	325
24. <i>Concinant plebs</i> .....	331
25. <i>Proles de caelo</i> .....	337
26. <i>Engratulamur</i> .....	343
27. <i>Veni creator spir.</i> .....	349
28. <i>Ut queant laxis</i> .....	355
29. <i>Jesu nostra redemp.</i> .....	361
30. <i>Iste confessor</i> .....	367
31. <i>Jesu dulcis memoria</i> .....	373
32. <i>Magnificat del 8.º t.</i> .....	377
33. <i>Magnificat del 8.º t.</i> .....	391
34. <i>Magnificat del 3.º t.</i> .....	401
35. <i>Magnificat del 6.º t.</i> .....	413
36. <i>Magnificat del 7.º t.</i> .....	425
37. <i>Salve Regina del 1.º</i> .....	437
38. <i>Salve Regina del 5.º</i> .....	445
39. <i>Salve Regina del 1.º</i> .....	453
40. <i>Missa Quinto tono</i> .....	465
41. <i>Missa de la Concepc.</i> .....	497
42. <i>Missa de Requiem</i> .....	525
43. <i>Regem cui omnia</i> .....	559
44. <i>Venite exsultemus</i> .....	565
45. <i>Taedet animan</i> .....	567
46. <i>Ne recorderis</i> .....	577
47. <i>Memento mei</i> .....	583
48. <i>Requiescant in pace</i> .....	589
49. <i>Lamen. II de la Feria V</i> .....	593
50. <i>Lamen. I de la Feria VI</i> .....	607
51. <i>Lamen. I de Sáb. Santo</i> .....	621
52. <i>Lamen. III de Sáb. Santo</i> .....	639
53. <i>Passio Domini</i> .....	649
54. <i>Veni Sponsa Christe</i> .....	665
55. <i>Miserere mei</i> .....	673
56. <i>Nunc dimittis</i> .....	683
57. <i>Te lucis ante terminum</i> .....	685

## APENDICE

<b>CATÁLOGO</b> .....	691
<b>FUENTES</b> .....	707
A. Fuentes Históricas .....	707
B. Fuentes Teórico-Musicales .....	709
C. Fuentes Litúrgico-Musicales .....	710
D. Fuentes Polifónicas manuscritas .....	711
E. Fuentes Polifónicas impresas .....	713
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	715

## AGRADECIMIENTOS

*El estudio que se presenta a continuación constituye básicamente el contenido de mi tesis doctoral defendida en la Universidad de Valladolid en septiembre de 1997. Mi primer y muy especial agradecimiento debe ir por ello dedicado a la que fue su directora, la Dra. M.<sup>a</sup> Antonia Virgili, quien con sus continuos consejos y su incondicional apoyo no sólo me ayudó a abordar este trabajo sino, lo que es más importante, a lo largo de estos años me ha permitido apreciar el valor de su generosidad y entrega. Deseo también dar las gracias muy especialmente al Dr. John Griffiths por sus sugerencias y, sobre todo, por su directa implicación con el resultado de esta investigación. Junto con él quisiera recordar aquí a los restantes Profesores que conformaron el tribunal que valoró mi tesis, quienes a través de sus consejos han contribuido a que estas páginas se hayan visto enriquecidas: el Dr. Emilio Casares –uno de mis primeros maestros–, el Dr. Antonio Cabeza y a mis compañeras y amigas las Dras. Águeda Pedrero-Encabo y María Nagore.*

*Debo mencionar igualmente los apoyos económicos recibidos. En primer lugar del Ministerio de Educación y Ciencia como becaria de Formación del Personal Investigador y posteriormente, como Profesora Ayudante de la Universidad de Valladolid. Las ayudas financieras de dichas Instituciones me permitieron además realizar diversas estancias de investigación en las Universidades de Glasgow, Chicago, Berkeley, Austin y Melbourne, para trabajar en ellas con destacados especialistas de cuyas enseñanzas estas páginas son deudoras. En este sentido deseo recordar con especial interés a los profesores Howard Mayer Brown, por su continua actitud crítica y su bondad, y Robert Snow, quien con su profundo conocimiento de la música española del período que nos ocupa me supo trasladar su inquietud por ella.*

*No podría obviar tampoco un recuerdo a D. José Velicia, Comisario General de Las Edades del Hombre, que posibilitó mi conocimiento del manuscrito objeto de estudio y quien, con su entusiasmo, tanto me enseñó sobre la función de la música dentro del mundo religioso y la diversidad de posturas, ambientes y vivencias en*



*él inmersos. De forma semejante son acreedoras de una mención particular las actuales religiosas del convento de Santa Clara de Carrión de los Condes, tanto por las facilidades que me han proporcionado para la consulta de documentación como, sobre todo, por el cariño y entusiasmo que han puesto para que este trabajo llegara a buen término. También me gustaría agradecer las ayudas que me han proporcionado numerosos archiveros y bibliotecarios, cuya importante misión ha sido de inestimable valor para la presente investigación. A este respecto quisiera citar particularmente a M. A. González Marías.*

*Mi reconocimiento de gratitud debe dirigirse a una larga serie de personas que por méritos propios se hallan en la intrahistoria de este trabajo. Merece así ser recordada la inestimable ayuda de mi compañero y amigo Ion P. Arregui, así como la de Jesús, Sergio, Amanda, Fernando y los restantes colegas del Aula de Música de la Universidad de Valladolid.*

*En lo estrictamente personal tengo que referirme a los amigos y familiares que han tenido la paciencia suficiente para soportar mis ausencias. Quisiera citar aquí a mis padres, a mi hermano, a Clara y muy especialmente a Julio, quien con su comprensión e incondicional apoyo ha hecho que la conclusión de este libro fuera un objetivo compartido.*

*Por último he de reseñar que la publicación que tienen en sus manos no hubiera sido posible sin la financiación aportada por la Fundación Las Edades del Hombre, gracias a la subvención concedida por la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Educación y Cultura.*

## ABREVIATURAS

A	Alto
Ac	Ávila. Archivo Catedralicio
<i>AcM</i>	<i>Acta Musicológica</i>
AGP	Archivo General de Palacio
AHN	Archivo Histórico Nacional
<i>AIM</i>	<i>American Institute of Musicology</i>
ALBac	Albarracín. Colegiata de Santa María. Archivo
<i>AM</i>	<i>Anuario Musical</i>
Asa	Ávila. Convento de Santa Ana
B	Bajo
<i>BAMS</i>	<i>Bulletin of the American Musicological Society</i>
Bc	Barcelona. Biblioteca de Catalunya
BN	Biblioteca Nacional
BUac	Burgos. Catedral. Archivo Musical
CALac	Calahorra. Archivo Catedralicio
CC am	Carrión de los Condes. Archivo Municipal
CC sc	Carrión de los Condes. Convento de Santa Clara
<i>CM</i>	<i>Current Musicology</i>
<i>CMM</i>	<i>Corpus Mensurabilis Musicae</i>
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique
CSIC	Centro Superior de Investigaciones Científicas
CUac	Cuenca. Archivo Catedralicio
CZac	Cádiz. Catedral. Archivo Musical
Eam	El Escorial. Real Monasterio de San Lorenzo. Biblioteca y Archivo de música
<i>EF</i>	<i>Estudios Franciscanos</i>
<i>EM</i>	<i>Early Music</i>
<i>EMH</i>	<i>Early Music History</i>
<i>FAM</i>	<i>Fontis Artis Musicae</i>
GRac	Granada. Catedral. Archivo de Música
GRcr	Granada. Capilla Real. Archivo de Música
GU	Guadalupe. Monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe. Archivo

<i>HOR</i>	<i>Himni Officii Romani</i>
HUac	Huesca. Archivo Catedralicio
<i>IAMR</i>	<i>Inter American Music Review</i>
JAac	Jaén. Archivo Catedralicio
<i>JAMIS</i>	<i>Journal of the American Musical Instrument Society</i>
<i>JAMS</i>	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
<i>JMT</i>	<i>Journal of Music Theory</i>
<i>JofM</i>	<i>Journal of Musicology</i>
LU	<i>Liber Usualis</i>
<i>M&amp;L</i>	<i>Music and Letters</i>
<i>MA</i>	<i>Music Analysis</i>
MALac	Málaga. Catedral. Archivo musical
<i>MD</i>	<i>Musica Disciplina</i>
<i>MME</i>	<i>Monumentos de la Música Española</i>
<i>MMF</i>	<i>Monuments de la Musique Française</i>
MONac	Mondoñedo. Archivo Catedralicio
<i>MQ</i>	<i>Musical Quaterly</i>
<i>MSD</i>	<i>Musicological Studies of Documents</i>
Pac	Palencia. Archivo Catedralicio
PLac	Plasencia. Catedral. Archivo Musical
<i>PV</i>	<i>Príncipe de Viana</i>
<i>RIPM</i>	<i>Repertoire International des Prints Musicales</i>
<i>RISM</i>	<i>Repertoire International des Sources Musicales</i>
<i>RM</i>	<i>Revista de Musicología</i>
RO	Roncesvalles. Archivo de la Real Colegiata
s.e.	sin editorial
s.f.	sin fecha
SAac	Salamanca. Catedral. Archivo de Música
sc	sin catalogar
SDCac	Santo Domingo de la Calzada. Catedral. Archivo Musical
SEac	Sevilla. Catedral. Archivo Musical
<i>SEdeM</i>	<i>Sociedad Española de Musicología</i>
SGac	Segovia. Catedral. Archivo de Música
s.s.	sin signatura
Ti	Tiple
Tc	Toledo. Catedral. Biblioteca y Archivo Capitular
TZac	Tarazona. Catedral. Archivo Musical
VAac	Valencia. Catedral Metropolitana. Archivo Musical
VIAam	Viana (Navarra). Archivo Municipal
VIAap	Viana (Navarra). Archivo Parroquial
Zac	Zaragoza. Iglesia Metropolitana del Pilar. Archivo Musical
ZAac	Zamora. Archivo Capitular

## Prólogo

A primera vista, el tema del presente libro puede parecer al margen de las corrientes principales de la polifonía religiosa española del Siglo de Oro por tratar de un manuscrito procedente de un convento de menor importancia y, quizás también, por ser copiado en fechas bastante posteriores a las que se suele asociar con el repertorio que contiene. Quisiera aprovechar el lugar privilegiado que supone el de ser invitado a prologar este libro para subrayar desde su primera página que el manuscrito aquí editado merece una reflexión más detenida de lo que puede provocar una primera reacción. Tanto el manuscrito, como el enfoque adoptado para su estudio, apelan a una visión más amplia de la tradición musical a la que pertenece. Simpatizante con esta ampliación de perspectivas, dedicaré las palabras introductorias a resaltar el contexto del manuscrito del convento de Carrión de los Condes y la orientación de la autora del estudio crítico, exhortando al lector a acercarse a ello con la misma actitud fresca y renovadora.

Sin lugar a dudas, el entorno que más amparo ofrecía a la música en España desde comienzos del siglo XVI fue el de la catedral, que representa la sede por antonomasia y la fuerza motriz de las innovaciones musicales de la época. El legado musical de estos centros es prodigioso, y de ello da fe no solamente el volumen de música conservada en sus archivos y el nivel de energía creativa que generaron, sino también la magnitud del empeño musicológico que ha supuesto y sigue suponiendo su recuperación. La continuada presencia de las catedrales en el paisaje urbanístico de la España contemporánea las ha dejado arraigadas en nuestra conciencia cultural como iconos de una tradición artística que galardona sobre todo la excelencia artística, la innovación y lo monumental. Es inevitable que la musicología hubiera reflejado estos mismos valores a través de la orientación de sus investigadores. De hecho, nuestro conocimiento de la tradición catedralicia, sus maestros y sus obras maestras se ha multiplicado tanto durante el último medio siglo que ahora disponemos de una gran parte de su repertorio, y disfrutamos igualmente de un movimiento moderno de interpretación que ha puesto esta música al alcance público por medio de conciertos y grabaciones. En términos historiográficos, nuestra tradición moderna ha predispuesto a la musicología hacia la búsqueda de obras maestras, compositores maestros, e innovaciones estilísticas para ser interpretadas dentro de teorías matrices del desarrollo de la música en Occidente.

Quizás uno de los elementos que separa la modernidad de lo que algunos llaman la posmodernidad se ve reflejado en los cambios de enfoque que han penetrado en la musicología de los últimos tiempos. Sea el caso o no, influye también el maravilloso lujo de ser dueños de un antiguo repertorio monumental que ha permitido a los musicólogos de hoy buscar nuevas interpretaciones de su pasado y empezar a investigar aspectos distintos a los de generaciones anteriores. Se ha hecho prioritario entender las varias dimensiones contextuales que rodean las obras maestras y valorarlas por sí mismas. Para lograr este planteamiento la musicología ha adoptado premisas que han surgido en otras áreas de las humanidades tales como, por ejemplo, la sociología, que examina las diversas capas de la sociedad sin imponer una jerarquía de valores preestablecidos, o la arqueología, disciplina en la que se juntan todas las reliquias hasta formar un conjunto, elevando el valor de los fragmentos más insospechados para permitir una reconstrucción de las sociedades antiguas.

Teniendo en cuenta lo sobredicho, el presente estudio del *Libro de música* preparado en 1633 para las monjas del convento de Santa Clara de Carrión de los Condes, se ubica dentro de la vanguardia de la musicología española actual. Sin romper con la tradición, es un estudio que reconoce tácitamente su punto de partida y el conocimiento acumulado del mundo musical catedralicio, el entorno de los Morales, Guerrero y Victoria, y los otros muchos compositores que pisaban sus suelos. Todo aquello representa el fondo cultural para un estudio específico de un fenómeno algo distanciado, el cual refleja otra parte de la realidad musical de su tiempo. Entre sus novedades, en primer lugar y por situarse en un ambiente conventual, es un traslado desde el centro a la periferia de la cultura musical. Puede que el pequeño convento castellano haya gozado de más renombre que muchos otros de su época debido a las cualidades excepcionales de Sor Luisa de la Ascensión, moradora en él y destinataria del manuscrito aquí editado, pero es de suponer que su práctica musical encontrara paralelismos en otros sitios. Esta penetración de la vida musical del convento de Carrión de los Condes que permite el manuscrito en cuestión es indudablemente una de las aportaciones de mayor trascendencia que ofrece el presente estudio, ya que el conocimiento de la música conventual en general, es una laguna considerable para el entendimiento de la música religiosa española de los siglos XVI y XVII.

Como el manuscrito es el único libro de polifonía que se conserva en Santa Clara de Carrión de los Condes, este estudio tuvo que tomar en cuenta este aspecto como punto de partida. En vez de considerarse un impedimento, este hecho ha favorecido la búsqueda de otra salida al estudio que acompaña la edición moderna y lo distingue de los trabajos centrados en la obra recopilada de un determinado compositor o centro. El estudio del manuscrito de Sor Luisa está realizado aquí con todo pormenor y ofrece un modelo del tipo de investigación codicológica que tiene relevancia para la musicología contemporánea. Facilita un acercamiento íntimo y nos permite apreciar el manuscrito como un documento cuyos propios rasgos físicos ayudan a explicar la manera en que fue recopilado, copiado e iluminado. Al mismo tiempo que enfoca nuestra mirada hacia dentro, nos lleva mucho más allá. Alejado del epicentro de la cultura musical desde su creación, el manuscrito se hace el núcleo de su propia historia, desde el cual la autora nos recrea su mundo y su tra-

yectoria, irradiando en círculos concéntricos desde sus páginas. Así vamos conociendo a Melchor de Torres y Carrillo que, por haber encargado el *Libro de música*, se convierte en uno de sus creadores, al músico y escriba Martín de Galdámez, que lo copió, y a la monja destinataria. Esta última protagonista, Sor Luisa de la Ascensión, tampoco fue una religiosa típica. No solamente fue ilustre consejera espiritual de reyes de España y Francia, así como de otros príncipes y dignatarios, sino que su vínculo con la música provenía de su linaje al ser nieta del célebre organista Antonio de Cabezón. Fue Galdámez, sobre todo, quien tuvo que afrontar la recopilación de obras que cumpliría las necesidades litúrgicas de la comunidad de Sor Luisa, y de hacerlo con el desafío musical de adaptarlas a la realidad práctica de una comunidad femenina. Por ende, uno de los aspectos importantes del manuscrito se refiere al papel del copista como arreglista. Este libro muestra, en efecto, los impulsos creativos de un músico menor, su capacidad de transformar obras pre-existentes a las necesidades de las monjas, y sus dones de compositor, ya que hay varios trabajos en la colección que parecen ser de su propia invención. Como nos explica la autora con detalle, Galdámez tuvo que efectuar cambios significativos para lograr este fin. Por consiguiente, el manuscrito plantea cuestiones trascendentes relacionadas con la transmisión de fuentes musicales y la naturaleza de la obra de arte musical como entidad fija y estática. El hecho de que el *Libro de música* se mantuviera en uso durante al menos varias décadas, indica que el recopilador acertó con respecto a los recursos musicales de la comunidad que sería su usuaria.

Debemos subrayar aquí que el manuscrito se trata de una antología preparada expresamente para su uso por mujeres, otro aspecto novedoso del estudio de Soterraña Aguirre. La autora lo convierte en un trabajo pionero sobre el papel de la mujer como consumidora de polifonía religiosa, música otrosí concebida exclusivamente por varones para un mundo masculino, y habitualmente interpretada por un grupo mixto de hombres y niños. El copista se vio obligado a convertirse en arreglista, modificando la música para su clientela, dejando la voz del bajo en su sitio para ser interpretada por un bajón –práctica claramente documentada en el convento– y suprimiendo la voz del tenor, reemplazándola con un segundo tiple derivado del tenor original. Queriendo o no, estaba manipulando la textura clásica de la polifonía renacentista de acuerdo no solamente con las necesidades de sus intérpretes femeninos, sino también con la nueva estética «barroca» de una textura acompañada por un *basso continuo* o *basso seguente*. Este hecho desafía varias nociones fundamentales del pensamiento musicológico respecto al proceso de evolución que conecta la tradición renacentista con la incipiente barroca.

Es fascinante ser testigo a través de la música aquí editada de cómo obras compuestas hasta cien años antes fueron adaptadas a una nueva estética. Se crea un contrapunto muy interesante con las teorías evolucionistas que han sido los pilares tradicionales de la historiografía musical y del estudio musicológico. Estamos acostumbrados a fijar nuestra atención en la novedad musical y las intenciones estéticas de los compositores en el momento de la creación de sus obras, sin prestar atención al uso residual de éstas. Entre los autores representados en el manuscrito se encuentra Sebastián Aguilera de Heredia, fallecido pocos años antes de su recopilación, Melchor Robledo que llevaba ya medio siglo en la tumba, Cristóbal de Morales muerto casi ochenta años antes, sin tener en cuenta a Juan de Urrede, activo a fina-

les del siglo XV. Parece que esta música antigua no adolecía de problemas estéticos para las monjas de Carrión de los Condes y que se sentían satisfechas interpretando música ingeniosamente reciclada pero, desde cierta perspectiva, pasada de moda. No hay indicaciones hasta principios del siglo XVIII de un deseo de modernizar su repertorio. Esta ausencia total de un sentido de historicidad incita a nuestra reflexión a la hora de estudiar este repertorio dentro de su marco histórico-social y al contemplar un manuscrito de la generación de Monteverdi que transmite un repertorio que se habría dado por arcaico. Es otra faceta de la reconstrucción de la vida musical de esta comunidad religiosa, presentada aquí a través de una edición musical y de un detenido estudio que marca un importantísimo primer paso para desvelar la vida musical de las monjas conventuales y hacia un conocimiento mucho más amplio y profundo de la práctica musical en España durante los siglos XVI y XVII.

*John Griffiths*  
Catedrático de Musicología  
Universidad de Melbourne  
Madrid, febrero de 1998



# Introducción

El *Libro de música* dedicado a Sor Luisa en 1633, manuscrito polifónico sobre el que versa este trabajo, posee cualidades que, por sí mismas, confieren un gran atractivo al estudioso interesado en el conocimiento de la vida musical española de principios del siglo XVII. El códice se encuadra dentro de una práctica musical casi desconocida en el ámbito hispano –un monasterio femenino– y a lo largo de sus páginas se ven reflejadas las particularidades culturales, tanto religiosas como interpretativas, que las monjas clarisas de Carrión poseían cuando el libro les fue regalado.

El manuscrito permanece aún hoy en el mismo lugar para el que se gestó, el Convento de Santa Clara de Carrión de los Condes (Palencia)<sup>1</sup> y sus dedicatorias (ff. [i] y [i']<sup>2</sup>) relatan que fue un encargo que Melchor de Torres y Carrillo –clérigo de la Iglesia de Santa María de Viana (Navarra)– realizó a Martín de Galdámez –copista y recopilador de las obras, además de músico bajón–. Con él se quería obsequiar a Sor Luisa de la Ascensión, también llamada Madre Luisa, monja profesora del convento carrionense, cuya fama de mujer sanadora de cuerpos y almas había sobrepasado ampliamente el ámbito estrictamente local.

La historia ha ido dejando sus huellas sobre el primitivo códice: perdió algunos folios y vio añadidos otros, así como cinco composiciones y ciertas anotaciones que facilitaban su interpretación. A la totalidad del manuscrito, tal y como ahora se conserva, lo he denominado CarriSC s.s., sirviéndome de la normativa utilizada por *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Poliphonic Music 1400-1550* [Charles Hamm y Herbert Kellman (eds.), 1979-1988]<sup>2</sup>. Debo no obstante aclarar que el presente estudio se centra en la investigación del *Libro de música* dedicado a Sor Luisa,

---

<sup>1</sup> Gracias a Las Edades del Hombre, una de las iniciativas culturales de mayor envergadura que ha tenido lugar en Castilla y León durante los últimos años, tuve conocimiento de la existencia de este manuscrito. Para su exposición dedicada a la música, que se materializó en la Catedral de León en 1992, realicé la catalogación del *Libro de música* y una breve ficha, que se encuentra publicada en *Las Edades del Hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León. Catálogo de la Exposición*, León: Las Edades del Hombre, 1991, p. 275. Junto con una somera reseña que Antonio Baciero presentó en el *Homenaje a Santiago Kastner. Palencia y la Música en el siglo XVI. Resonancias y Memoria*, Palencia: Consejería de Cultura y Bienestar Social, Junta de Castilla y León, 1991, pp. 126-127, constituían las únicas referencias editadas acerca del este códice.

<sup>2</sup> «Carri» por Carrión de los Condes; «SC» por Santa Clara y «s.s.» debido a que se conserva sin signatura dentro del convento.

es decir, en la comprensión de las páginas integradas actualmente por las secciones que he definido como CarriSC s.s./A y CarriSC s.s./B, que abarcan más del 91% de las obras.

Esta selección vino condicionada por mi visión de la musicología como disciplina interesada en el estudio de la Cultura Musical<sup>3</sup>, lo que determinó la necesidad de utilizar nuevos enfoques a la hora de abordar temas tan clásicos como el que nos ocupa. El punto de partida consistió en acercarme al manuscrito polifónico entendiéndolo como fruto de un intercambio cultural y, en ese sentido, susceptible de ser examinado como un material lleno de significados que nos traían resonancias de éste. Era entonces necesario comprender el contexto que rodeaba al códice para así poder leer entre sus folios la historia religiosa, social y musical en la que surgió y vivió. Dicha necesidad me obligó a concentrarme en el período más interesante de su existencia, el momento de su creación, el año de 1633, puesto que resolverlo a lo largo de cada uno de los momentos en los que fue utilizado, y a veces modificado, hubiera resultado inabarcable.

Vislumbrar las posibilidades que ofrecía la opción elegida condicionó la metodología a utilizar. Me he servido de la empleada por la Teoría Literaria, que observa cualquier obra como un «texto»<sup>4</sup> sobre el que desentrañar sus distintos contenidos. Consideré al *Libro de música* como tal con el objeto de poder encontrar respuesta a ciertos interrogantes, centrados principalmente en torno a la cuestión de si su o sus receptoras condicionaron la «creación» del manuscrito. De esta manera, el objetivo se cifraba en determinar si podría considerarse realmente *un repertorio para un convento* –el de Santa Clara de Carrión– que nos informase sobre el tipo de música que las religiosas ejecutaban en aquella época.

Dicha metodología pone también de relieve la necesidad de considerar que, en numerosas ocasiones, el mensaje buscado no es el enviado por el primer creador –en este caso representado por los compositores de las obras– sino que aquél es configurado por otro/s intermediario/s, quienes, al hacerlo, transforman y añaden contenido al original. Ello me indujo a contemplar la selección de las obras, su organización y exposición –y todo lo que estos procesos pueden traer consigo–, como actos específicos de intercambio cultural, que nos aportan nuevas informaciones más allá de cada creación individualizada. Ciertamente, los diversos autores de las composiciones que integran el códice –Morales, Victoria, Aguilera de Heredia, por ejemplo– aportaron un contenido esencial al mensaje, pero lo que me interesaba

---

<sup>3</sup> El concepto «Cultura» está a menudo presente dentro de los discursos que versan sobre sociedad y arte. Los antropólogos, que fueron los pioneros en su utilización y lo convirtieron en el fundamento sobre el que articular su disciplina, nos han ofrecido infinidad de definiciones al respecto. Intentando resumirlas, y siendo conscientes del reduccionismo que ello implica podemos entender que el concepto *Cultura* alude a patrones de creencias y valores, reflejados en artificios, objetos e instituciones, que se traspasan de generación en generación. La Sociología y otras ciencias sociales han participado de estas definiciones y las han aplicado en función de sus distintas necesidades. En concreto, en el ámbito de la Musicología podríamos referirnos a Claude V. Palisca, quien al examinar el Renacimiento musical considera esta «Cultura» como «a complex of social conditions, intellectual states of mind, attitudes, aspirations, habits of performers, artistic support systems, intracultural communication, and many other such ingredients, which add up to a thriving matrix of musical energy» [*Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven and New York: Yale University Press, 1985, pp. 5-6].

<sup>4</sup> Para las Teorías Literarias el término «texto» es extensible a cualquier trabajo de arte sobre el que «leer» una información. Es, por lo tanto, un término genérico que sirve para definir «objetos» concretos como, por ejemplo, una novela, un palacio o una película que nos «hablan» sobre la época, cultura o sociedad en las que se gestaron.

conocer y desentrañar era el específico acto de comunicación que dio como fruto el *Libro de música* y que tuvo como protagonistas, por un lado y como emisores, a Melchor Torres y Carrillo –cuya participación es al menos «de desbello propio y voluntad interior»– y a Martín de Galdámez –autodenominado recopilador– y, por otro, a sus receptoras las monjas de Carrión.

Quise ir un poco más lejos y, apoyándome en las ideas desarrolladas por Bakhtin sobre el influjo que los receptores ejercen en el proceso creativo<sup>5</sup>, busqué otras lecturas al manuscrito relacionadas con el papel que Sor Luisa y su comunidad pudieron representar en este concreto intercambio cultural. Desde esta perspectiva, el *Libro de música* adquiere una nueva proyección hasta convertirse en un material sobre el que trabajar con el objeto de conocer algo más acerca de cuáles eran las pretensiones de los responsables de su génesis y, consecuentemente, sobre la música en Santa Clara de Carrión en torno al año de 1633.

Teniendo en cuenta estas consideraciones convertí al manuscrito polifónico en el centro de la investigación<sup>6</sup> y comprendí que para llevarla a cabo se requería en primer lugar conocer adecuadamente las características codicológicas de CarriSC s.s. Ello me obligó a acometer un estudio minucioso de sus rasgos externos: calidad y tipo de papel, filigranas, grafías, etc.<sup>7</sup> que me condujo a extraer conclusiones sobre el proceso de copia de las obras y, por tanto, a definir qué partes de él integraban el *Libro de música*. Este trabajo abarca la Parte Primera del libro y asienta las bases de las páginas posteriores, puesto que, mediante el estudio de las concordancias, se evidencian también las «autorías» de algunas de las composiciones recopiladas. Pude así constatar que el repertorio había sufrido un proceso de adaptación que dotaba al conjunto de una singularidad específica.

La Parte Segunda se centra exclusivamente en el *Libro de música* y es en ella donde se comienza a poner en práctica la metodología a la que he aludido anteriormente. Pretendo de esta forma demostrar desde un principio la validez de la premisa fundamental sobre la que se asienta el estudio: que el libro polifónico fue concebido con el fin de servir a la comunidad de religiosas de Carrión. Para lograrlo era necesario conocer a los personajes de esta historia, de forma que poseyéramos un marco propicio sobre el que discutir la hipótesis. Tras ello me permití poner en duda las palabras del propio copista cuando enuncia que el manuscrito «contiene todo lo necesario para el oficio divino de missa y visperas» hasta comprobar su veracidad mediante la asociación del repertorio presente en el manuscrito con el calendario de

---

<sup>5</sup> M. M. Bakhtin en *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press, 1981, expuso la necesidad de considerar que cualquier acto de comunicación se ve influenciado por la persona o personas a las que va destinado, así como por la respuesta que se espera obtener, bien sea real o imaginaria. Afirma este autor que siempre que hablamos, escribimos, o emprendemos una comunicación tenemos en la mente a una audiencia de la que tratamos de obtener una respuesta y para ello nos valemos de las ideas y pensamientos que se nos han comunicado en el pasado. Así pues, el proceso creativo se ve influenciado por un pasado que impacta sobre nuestras ideas y en lo creado, y por un futuro ligado a las respuestas que anticipadamente esperamos recibir de nuestra audiencia. Este concepto de Diálogo que le atribuye a toda comunicación nos ofrece nuevas perspectivas respecto al entendimiento del papel que juegan los receptores, además de poner de manifiesto lo importante que es el contexto cultural para los creadores, puesto que están profundamente afectados por el medio social y cultural en el que se desenvuelven.

<sup>6</sup> Este códice polifónico es el único de tal naturaleza que posee el convento de Carrión.

<sup>7</sup> Debo reconocer a este respecto mi deuda con el profesor Emilio Ros-Fábregas. Su excelente estudio sobre el manuscrito de la Biblioteca de Catalunya M. 454 ha inspirado muchas de las ideas que se expresan en estos primeros folios. [Vid. Ros-Fábregas, 1992].

festividades que las clarisas de Carrión podría haber solemnizado. A tal objeto no sólo habría de tener en cuenta su pertenencia a la orden franciscana, sino también sus peculiaridades culturales, marcadas en esta época de forma dominante por la emblemática figura de Sor Luisa de la Ascensión. De esta manera, a la vez que se ubicaban las composiciones dentro de su concreto contexto litúrgico, se iban perfilando ciertos rasgos distintivos de la comunidad a la que buscaba servir.

Una vez constatada la validez del planteamiento, el libro se va adentrando poco a poco hacia el conocimiento íntimo de las particularidades de la música en él contenida. Habla de la vivencia musical de los monasterios de monjas, tanto buscando dar un contexto general, del que se desconoce casi todo, como intentando entenderlo desde dentro de su ámbito inmediato: la práctica musical en Santa Clara de Carrión. Conocido el entorno musical en el que participaba, el trabajo se centra en el estudio del repertorio, en principio como conjunto de obras adaptadas. Es aquí donde se descubre la concepción que los «creadores» del manuscrito pudieron tener con respecto a la práctica interpretativa de estas mujeres. Las páginas del *Libro de música* dejaron traslucir en este sentido no sólo unas pretensiones individuales, sino también una forma compartida de entender la música en los conventos de religiosas. Se pudo comprobar igualmente lo interesante que resulta observar cómo ciertas obras creadas décadas antes, incluso un siglo antes, seguían vigentes en 1633, si bien bajo una nueva comprensión. Los gustos musicales habían cambiado y el copista nos los refleja en estas viejas composiciones. Ello pone a la vez en discusión la pretendida división entre la nueva y la vieja práctica del siglo XVII, ejemplificando la convivencia y entendimiento entre ambas.

Seguidamente se analizan otra serie de características estilísticas presentes en este conjunto de obras teniendo en cuenta su versatilidad en tanto poseen rasgos de sus creadores originales como de su «arreglista», amén de otras que pudieron irse introduciendo a lo largo de su uso. Dicho trabajo presta un especial interés a los cantos llanos presentes en dichas composiciones puesto que además de aportarnos datos con respecto a la cronología de las obras matrices aún sin «autoría», nos ayudará a precisar el material monódico que las acompañaba, cuyo conocimiento es esencial para llevar a cabo una interpretación «histórica» de esta música.

Finalizado el estudio del *Libro de música*, nos adentramos en la Parte Tercera de la investigación, dedicada a la edición del manuscrito así como a la plasmación de ciertos criterios referentes a su interpretación. Ambas cuestiones han sido tratadas conjuntamente, puesto que las entiendo como proyecciones íntimamente relacionadas: la edición buscada condiciona e impulsa una determinada interpretación y viceversa. He pretendido por tanto que ambas se asienten sobre un conocimiento de las obras, de sus estilos y de su contexto histórico. De hecho, los estudios presentes en estas páginas son, en gran medida, fruto de esta determinación y, por supuesto, comparten con la edición el mismo planteamiento metodológico: el considerar la fuente musical como un documento semiótico cuyos significados dependen del contexto y de las convenciones con las que se examinen.

Siempre he estado interesada y convencida de que el musicólogo debía ayudar al intérprete a revivir estas «viejas» músicas guardadas desde hace años en baúles o amontonadas y llenas de polvo en los archivos. Por esta razón mi edición del

manuscrito no podía perder de vista su vertiente práctica, es por ello que he buscado ofrecer un trabajo que fuera de fácil manejo para el intérprete. No obstante, para cubrir las expectativas de aquellos especialistas que gustan conocer lo más directamente posible el repertorio, presento de cada obra una reproducción fotográfica, la cual precede a cada transcripción. Introduciendo ambas plasmaciones musicales aparece una Ficha, donde se ofrece un breve resumen explicativo de ciertas características que atañen a cada composición y que buscan ayudar a su ejecución aportando observaciones relativas, por ejemplo, a un particular uso de la *semitonia subintellecta*, al transporte de las voces, a la selección de los cantos llanos que pueden acompañar a la polifonía, etc.

Sólo resta en este momento expresar mi deseo de que el lector encuentre en las páginas que siguen el interés y la motivación suficientes para aproximarse a este tipo de repertorios, representativos de experiencias musicales tantas veces olvidadas.

PRIMERA PARTE

Descripción y contenido del manuscrito  
polifónico de Santa Clara  
de Carrión de los Condes

# I. DESCRIPCIÓN, ESTRUCTURA Y REPERTORIO DE CarriSC s.s.

## I. 1. Presentación del manuscrito polifónico de Santa Clara de Carrión de los Condes

En el Monasterio de Santa Clara de Carrión de los Condes (Palencia)<sup>1</sup> se conserva un manuscrito polifónico dedicado a la música sacra que, desde el momento de su elaboración, ha pertenecido al convento. Este libro de música, al que me referiré con las siglas CarriSC s.s., contiene en sus 179 folios de papel 57 composiciones copiadas en notación mensural blanca. Fue encuadernado en pergamino con tapas sencillas y flexibles en tono sepia, que poseían motivos geométricos hoy casi imperceptibles. Sus medidas son: 44,5 cm. de largo por 30 cm. de ancho y 4,5 cm. de grosor. Posee también dos broches de badana que sirven de cierres<sup>2</sup>.

El manuscrito fue concebido como un libro homogéneo, pero el paso de la historia le ha ido imprimiendo sus inevitables huellas. Fue originalmente copiado por Martín de Galdámez en el año 1633 satisfaciendo un encargo del clérigo Melchor de Torres y Carrillo. Ambos residían en Viana (Navarra) y desempeñaban sus oficios en la Iglesia de Santa María de la citada localidad. Las dedicatorias contenidas en la portada del códice, que a continuación recojo literalmente, apunta estos detalles<sup>3</sup>:

LIBRO DE/ musica en el qual se contiene todo lo necesario para/ el oficio divino de missa y visperas compuesto de/ muchos autores y recopilado por martin de gal-

---

<sup>1</sup> Este monasterio, creado en el año 1303 por D.<sup>a</sup> Mencía López de Haro, reina de Portugal, fue llamado originariamente del Sancti Spiritus. Una de sus más fervientes protectoras, ya en el siglo XV, fue la Condesa de Castañeda, esposa del Comendador Mayor de Castilla, D. Gabriel Manrique. Sus hijas también estuvieron vinculadas a esta comunidad: una de ellas fue abadesa y la otra, D.<sup>a</sup> Aldonza, promotora de un mausoleo que se erigió en la capilla mayor de la iglesia y que todavía hoy se puede admirar tras haber sido ubicado en el presbiterio.

<sup>2</sup> Se conserva en el monasterio de Santa Clara un manuscrito monódico numerado como 7 que posee cubiertas semejantes a CarriSC s.s., única característica que tienen en común. Posiblemente ambos se encuadernaron por decisión la/s monjas/s responsables del convento en la misma época.

<sup>3</sup> Deseo señalar que las citas textuales presentes en este trabajo han sido realizadas conservando la grafía de las fuentes originales aunque me he permitido colocar mayúsculas en los nombres propios, acentuar las palabras así como desarrollar las abreviaturas que muchas de ellas contienen, todo con el objetivo de compaginar su presentación primitiva con una más fácil lectura. Tan sólo en este caso y puesto que estamos examinando lo que es a la vez el título del manuscrito he reproducido literalmente todos sus rasgos sin ninguna normalización.



damez/ musico dela Santa yglesia de la ciudad De Viana/ cabeça deprincipado del Reyno de navarra.

DIRIGIDO A nuestra/ madre Soror Luissa de la ascension Religiosa del con/bento desanta clara la Real decarrion delos condes/Año de 1633.

(f. [i])

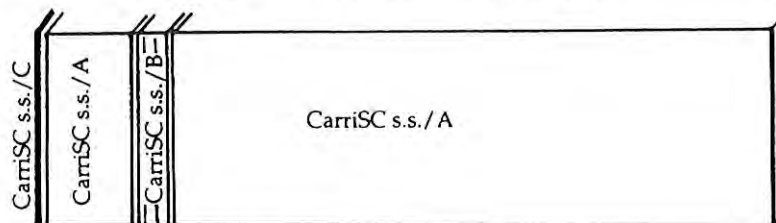
A mi madre Soror Luisa dela ascensión monja profesa en Santa/ clara la Real decarrion delos condes ./(......)/ Don melchor de torres y carrillo.

(f. [i'])

Posteriormente, algunos de sus folios fueron renovados por otra mano que se limitó a reproducir, con poca fortuna, las composiciones originalmente contenidas en ellos. Esta sección ocupa los folios [26] a [35] e integra el repertorio que poseía el manuscrito en un principio, por lo que conforman junto con los folios originales lo que he denominado *Libro de música* dedicado a Sor Luisa. En el transcurso de los años otras personas intervinieron en él, introduciendo de forma puntual alguna composición en espacios libres, añadiendo barras de compás, completando algunos textos, etc.

Delante de la portada original (f. [i]) se insertaron igualmente un grupo de obras polifónicas sueltas, actualmente incompletas, las cuales muy poco tienen que ver desde el punto de vista codicológico con las que formaban el manuscrito regalado a la «Madre Luisa» (ff. [a] y [b]). En la Figura 1 se puede observar la disposición de cada una de estas secciones, así como su foliación. He respetado la numeración primitiva allí donde existía, e introducido una nueva y distinta para los folios iniciales con la intención de mantener la individualidad que éstos poseen (Fig. 1).

Figura 1. Secciones de CarriSC s.s.



CarriSC s.s./C: ff. [a] y [b]

CarriSC s.s./A: ff. [i] –portada–, [ii] –índice– y del [0] al 25

CarriSC s.s./B: ff. [26] al [35]

CarriSC s.s./A: ff. 36 al 205

CarriSC s.s./A y CarriSC s.s./B conforman el *Libro de música* dedicado a Sor Luisa

En las siguientes páginas se examinará el contenido, la estructura y las características codicológicas de CarriSC s.s. Con el objetivo de facilitar la comprensión de su estructura he denominado CarriSC s.s./A al primitivo manuscrito, CarriSC s.s./B a los 10 folios reemplazados y CarriSC s.s./C al cuadernillo inicial añadido. Siguiendo este mismo orden cronológico será tratada cada una de sus partes en la exposición. No obstante, las estrechas relaciones existentes entre las secciones A y

B, que a fin de cuentas conforman *El libro de música*, aconsejan llevar a cabo un análisis conjunto de su contenido.

Como colofón de este primer capítulo presentaré el trabajo de restauración que la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León patrocinó y realizó sobre el manuscrito con el objeto de que pudiera ser exhibido en la exposición «Las Edades del Hombre: La Música en la Iglesia de Castilla y León», celebrada en la Catedral de León desde octubre de 1991 hasta julio de 1992. Entonces se le añadieron tres folios al inicio y al final como hojas de respeto y se le colocaron nuevas guardas. Su estructura en fascículos antes y después de la restauración aparece recogida en la Figura 2 así como otras cuestiones referentes a sus secciones, número de cuadernillos, el títulos de las obras y sus copistas, etc.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> De izquierda a derecha encontraremos en la Figura 2 la siguiente información: secciones que conforman CarriSC s.s.; el número de cuadernillos que lo integraban antes de la restauración; la composición de los cuadernillos en bifolios, terniones, cuaterniones, quiniones, folios pegados, etc.; su foliación; la estructura actual de sus fascículos; las obras o contenidos que recogen estos folios y, finalmente, los copistas responsables de su realización. El diseño de esta Figura está en gran medida basado en el realizado por Emilio Ros Fábregas [Vid. Ros-Fábregas, 1992].

FASCÍCULOS (Fig. 2)

Secciones de CarriSC s.s. n° cuadernillo	Estructura en cuadernillos previa a la restauración	ff.	Estructura actual y n° de cuadernillos	Composiciones	Copistas
			Guarda		
CarriSC/C	[a]			<i>Sicut liliū</i>	C (a)
	[b]			<i>Pange lingua</i>	C (b)
	(i)			<i>Portada</i>	Galdámez
CarriSC/A	(ii)			I Índice	
	(0)			<i>Deus in adiutorium</i>	
	1			<i>Dixit Dominus</i>	
	2			↓	
	3			<i>Beatus vir</i>	
	4			↓	
III	5			<i>Laudate pueri</i>	
	6			↓	
	7			<i>Laudate Dominum</i>	
	8			↓	
	9			<i>Laetatus sum</i>	
	10			↓	
	11			<i>Credidi</i>	
IV	12			↓	
	13			<i>Nisi Dominus</i>	
	14			↓	
	15			<i>Lauda Jerusalem</i>	Galdámez y B
	16			↓	
	17			<i>Beati omnes</i>	
	18			↓	
	19			<i>Pange lingua</i>	
	20			↓	
V	21			<i>Sacris solemnibus</i>	B y Galdámez
	22			<i>Verbum supernum</i>	C (b)
	23			<i>Benedicamus Domino</i>	Galdámez
	24			<i>Pange lingua</i>	
	25			↓	
CarriSC/B	(26)			<i>O Gloriosa Domina</i>	
	(27)			<i>Ave maris stella</i>	
	(28)			↓	
VI	(29)			<i>Ave maris stella a 5</i>	
	(30)			<i>Hostis Herodes</i>	D
	(31)			↓	Galdámez
	(32)				
	(33)				
	(34)				
	(35)				
CarriSC/A	36				
	37				
	38				
VII	39				
	40				
	41				

CarriSC/A

viii

ix

x

xi

xii

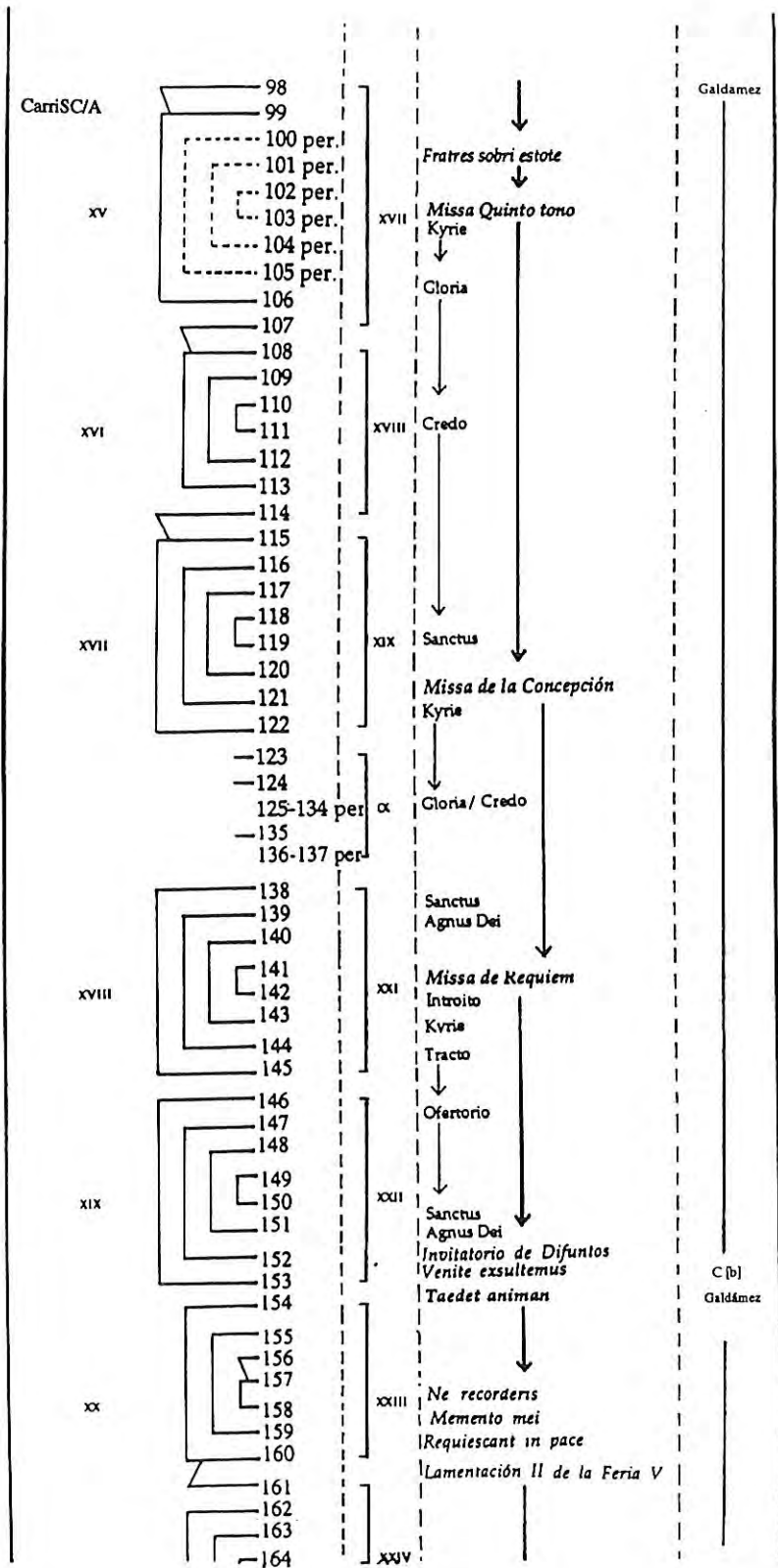
xiii

xiv

- 42
- 43
- 44
- 45
- 46
- 47
- 48
- 49
- 50
- 51
- 52
- 53
- 54
- 55
- 56
- 57
- 58
- 59
- 60
- 61
- 62
- 63
- 64
- 65
- 66
- 67
- 68
- 69
- 70
- 71
- 72
- 73
- 74
- 75
- 76
- 77
- 78
- 79
- 80
- 81
- 82
- 83
- 84
- 85
- 86
- 87
- 88
- 89
- 90
- 91
- 92
- 93
- 94
- 95
- 96
- 97

Exsultet coelum  
↓  
Christe Redemptor  
↓  
IX Concinant plebs  
↓  
Prole de caelo  
↓  
x En gratulamur  
↓  
Veni creator spiritus  
↓  
Ut queant laxis  
↓  
xi Jesu nostra redemptio  
Iste confessor  
↓  
Jesu dulcis memoria  
Magnificat 8° tono  
↓  
xii Magnificat 8° tono  
↓  
xiii Magnificat 3° tono  
↓  
xiv Magnificat 6° tono  
↓  
Magnificat 7° tono  
↓  
xv Salve Regina  
↓  
Salve Regina  
↓  
xvi Salve Regina  
↓

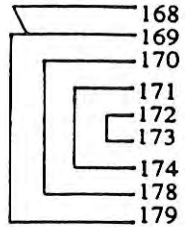
Galdámez



CarriSC/A

165 per.  
166 per.  
167 per.

xxii



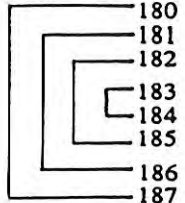
xxv

Lamentation I de la Feria VI

Galdámez

Lamentación I Sabado Santo

xxiii

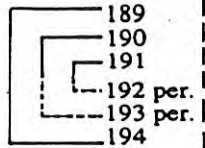


xxvi

Lamentación III Sabado Santo

Passio Domini

xxiv



xxvii

Veni Sponsa Christe

195

196

197

198

199

200

xxviii

Miserere mei

201-204 per.

205

xxix

Jan lucis orto/ Nunc dimittis  
Te lucis ante terminum



## I. 2. CarriSC s.s./A

Se puede afirmar sin temor a equivocarse que el código polifónico de Carrión de los Condes debe su incuestionable valor prioritariamente a la sección que he denominado CarriSC s.s./A. Ésta no es sólo la más extensa del manuscrito –167 de los 179 folios que lo integran– sino que, ante todo, es la esencia del mismo puesto que, con la salvedad de los dos folios iniciales, los restantes añadidos se subordinan a ella tanto en contenido como en organización.

### I. 2-1. Descripción y estudio de su papel

Comenzaré la descripción de CarriSC s.s./A con las medidas de sus folios: 43,3 cm. de largo por 29,5 cm. de ancho, abarcando cada página 10 pautados musicales. Los pentagramas presentan una anchura de 2 cm. y guardan una distancia entre sí de algo menos de 2 cm. La caja de escritura tiene por consecuencia unas dimensiones de entre 38,5 y 39 de largo por 21 cm. de ancho. En ella se copió la música con notación mensural blanca.

En el índice (f. [ii]) puede observarse que el manuscrito original se extendía, al menos, hasta el folio 207, a ellas habría que sumar la portada (f. [i]) y el propio índice (f. [ii]), así como el primer folio que contiene música en su vuelto (f. [0]). A partir de este último citado comienza la numeración árabe, realizada por el propio copista Galdámez y localizada en el margen superior izquierdo de cada recto.

Esta foliación corre continua a lo largo de CarriSC s.s./A salvando las excepciones que se detallan a continuación<sup>5</sup>. El escriba omitió los números 175, 176 y 177, saltando del 174 al 178 sin que por ello exista discontinuidad en su contenido. Además, se han perdido del 100 al 105, del 125 al 134, el 136, el 137, del 165 al 167, el 188, del 192 al 193, del 201 al 204 y del 206 hasta el final. También se debe señalar que el deterioro que sufrió este manuscrito se manifiesta de manera patente en su parte final, lo que ha originado que de los folios comprendidos entre el 199 y el 205 se conserven tan sólo partes<sup>6</sup>.

Antes de la restauración CarriSC s.s./A contaba con 22 cuadernillos (del I al V y del VII al XXIV)<sup>7</sup>, más una serie de folios sueltos fruto de la pérdida de sus complementarios. Son los numerados como 123, 124, 135, 195, 196, 197, 198, 199, 200 y 205 (Vid. Fig. 2). En él primaba la composición en terniones y cuaterniones, aunque también nos encontramos con biniones, bifolios y quiniones. Ocasionalmente se cosían a ellos folios individuales. Una vez restaurado, esta distribución ha sido modificada. Ciertamente el criterio seguido a la hora de realizar dicha labor consistió en mantener los cuadernillos que se conservaban íntegros, así como indicar qué folios estaban sueltos o pegados mediante el uso de la costura postrera. Sin embargo, se ha unido

<sup>5</sup> No considero los folios que se extienden entre el [26] y el [35], ambos inclusive, puesto que fueron sustituidos e integran hoy la sección definida como CarriSC s.s./B.

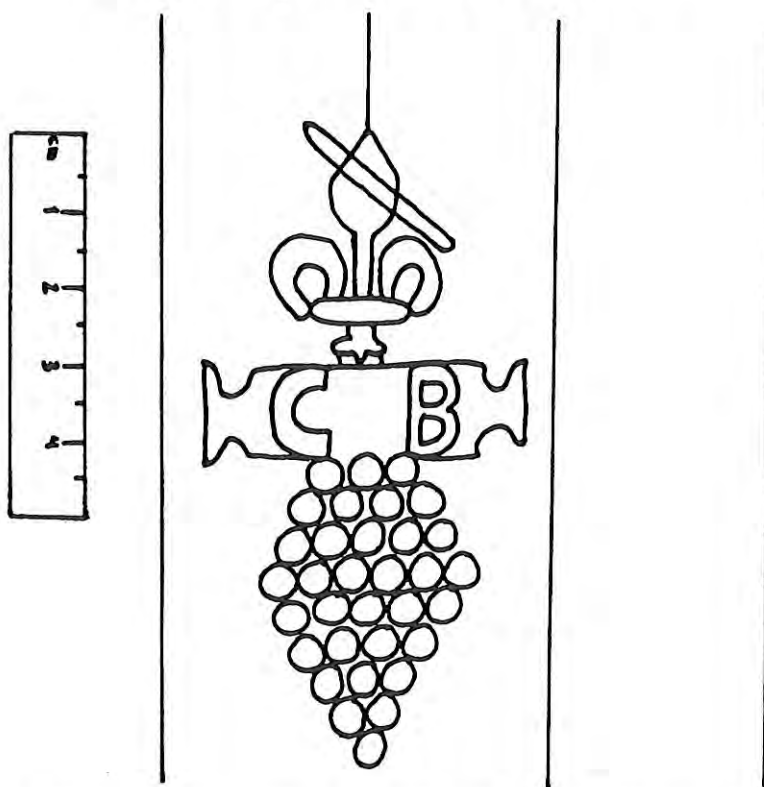
<sup>6</sup> En la reciente restauración del libro se ha reconstruido con pasta de papel las partes de estas hojas, pero, evidentemente, no se ha podido reproducir la música que éstas contenían.

<sup>7</sup> El numerado como VI en la Figura 2 contenía los folios de la sección B.

CarriSC s.s./C al primer cuadernillo de CarriSC s.s./A, formando ahora un único fascículo y, a veces, se distribuyó de una nueva manera los folios que antes de la restauración se encontraban sueltos o cosidos a cuadernillos, de tal forma que actualmente CarriSC s.s./A cuenta con 26 cuadernillos más uno (I) compartido con CarriSC s.s./C.

El examen del soporte de CarriSC s.s./A nos muestra que se trata de papel verjurado con filigrana de pasta de trapos. El análisis realizado por la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León nos informa que está compuesto aproximadamente por un 90% de lino y un 10% de algodón, además de algunas fibras de ramio en proporción mínima [Reg. 159/91. exp.: Pa-3]. Su filigrana, bien diseñada y compleja, está compuesta por una Flor de Lis con una barra cruzada a la que va unida, mediante una especie de yunque con las iniciales C B en su interior, una forma de piña realizada a base de pequeños círculos. El conjunto mide 8,5 cm. de largo y 4,5 de ancho. La forma de piña mide 4,3 cm. de largo y 4,2 el resto (Vid. Fig. 3). Esta marca de agua está localizada en la parte central del folio y se encuentra atravesada, al igual que el resto del folio, por unos corondeles que distan 2,7 cm. unos de otros, de manera que rayan verticalmente la hoja. Aunque la filigrana no aparece en cada uno de los folios, sí se encuentran en todos los corondeles que nos indican una procedencia común.

Figura 3. Filigrana de CarriSC s.s./A (f. 24)

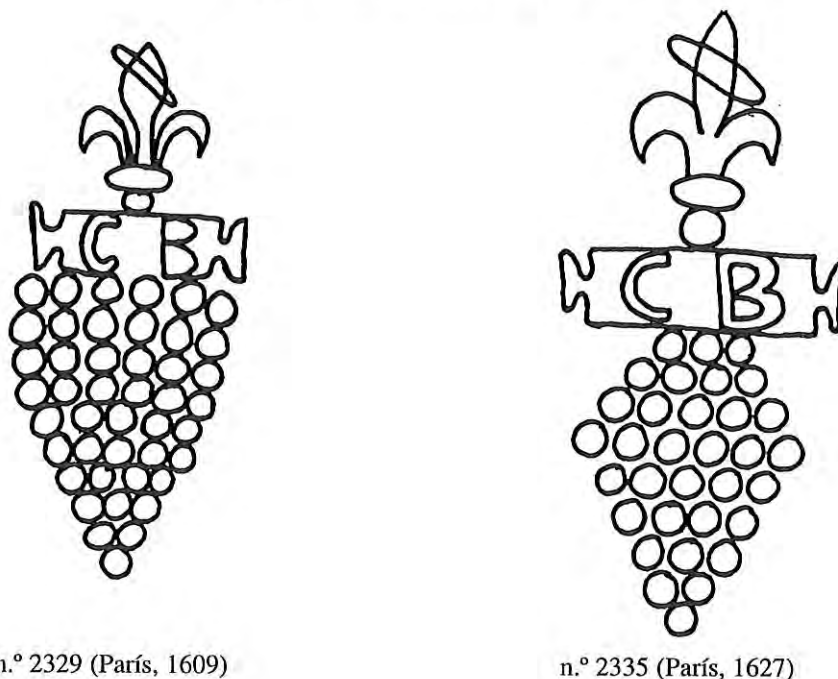


Ninguna marca de agua similar a la expuesta se localiza en la renombrada colección de Briquet [Briquet, 1923] y tan sólo dos ejemplos parecidos se hallan en



los XV volúmenes de *Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, precisamente ambos en el vol. I [Heawood, 1950]. Este libro, titulado *Watermarks. Mainly of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, recoge con el n.º 2329 la primera filigrana similar a la de CarriSC s.s./A, aunque difiera un poco tanto en sus proporciones y medidas como en la piña, que en este caso se asemeja más a las denominadas «racimos». La marca de agua que lleva el número 2335 sí que posee, en cambio, un gran parecido con la del papel usado por Galdámez (Vid. Fig. 4).

Figura 4. [Heawood, 1950]



n.º 2329 (París, 1609)

n.º 2335 (París, 1627)

Como se puede observar, los dos diseños recogidos por Heawood proceden de París y están fechados en 1609 y 1627 respectivamente<sup>8</sup>. Ante su parecido con la filigrana de CarriSC s.s./A cabe considerar la posibilidad que el papel de éste comparta su origen y cronología. No obstante, hay que ser cuidadosos a este respecto. El Dr. C.M. Briquet señala que

(...) para poder precisar la fecha de fabricación de una hoja de papel, no es suficiente con que tenga una filigrana análoga a la de otro papel de fecha conocida; es necesario que las dos filigranas sean idénticas, localizadas en el mismo lugar del folio; es necesario que el formato, los corondeles y los puntizones de los papeles comparados sean los mismos. Entonces conviene recordar que en la fabricación de papel, se servían siempre simultáneamente de dos moldes y que, aunque eran contemporáneos, estos dos moldes ofrecen siempre algunas diferencias<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Las iniciales CB aparecen en otras marcas de agua del mismo libro, tal es el caso de las numeradas como 473, 595, 1301, 1304, 1310, 1545, 1954, 2137, 2148, 2169 y 2364 [Heawood, 1950]. Sin embargo, el estudioso no aporta ninguna información que las ligue a un fabricante o molino específico.

<sup>9</sup> «Pour pouvoir préciser la date de fabrication d'une feuille de papier, il ne suffit donc pas qu'elle porte un filigrane analogue à celui d'un papier d'une date connue; il faut que les deux filigranes soient identiques, placés au même endroit

Desafortunadamente, Heawood aporta sólo el dibujo de las filigranas, obviando el resto de características, ante lo que se hace necesario servirse de otros datos para poder llegar a conclusiones más sólidas con respecto al origen del papel. Las fechas arriba apuntadas son ciertamente acordes con el año de creación del manuscrito, especialmente la correspondiente a la marca de agua que más semejanzas comparte con CarriSC s.s./A.

Se debe tener aquí en cuenta que una de las filigranas más comunes del papel exportado desde Francia en los siglos XVII y XVIII fue la del tipo de «Flor-de-Lis coronada con un escudo, (...), con el nombre o iniciales del fabricante»<sup>10</sup>. El propio Heawood, al analizar la historia del papel en España, señala que existía una gran dependencia de los procedentes de Italia y del Suroeste francés<sup>11</sup>. Puede entonces entenderse muy probable que fueran molinos franceses los fabricantes del papel originario del *Libro de música* dedicado a Sor Luisa. Existe, sin embargo, una remota posibilidad de que éste procediera de nuestro territorio, ya que los fabricantes imitaban las filigranas extranjeras para asegurarse un mercado que consideraba de superior calidad aquel papel.

Independientemente de su lugar de origen, parece bastante probable que la compra del papel se realizara en Pamplona o, más probablemente, en Logroño, ciudades donde se abastecía el cabildo de Santa María de Viana, para el que trabajaban Melchor de Torres y Carrillo y Martín de Galdámez<sup>12</sup>. De hecho, el copista, que ejerció como tal para la citada iglesia, se ocupó en determinadas ocasiones de adquirir papel para ella. Conocía pues a sus distribuidores, lo que me lleva a considerar la posibilidad de que acudiera a ellos también en esta ocasión.

Teniendo en cuenta los estudios publicados sobre el papel y sus filigranas –muy reducidos para España– debo resaltar que marcas de agua similares a las de CarriSC s.s./A son realmente escasas. La complejidad de su dibujo, su cuidada reproducción y la presencia de las iniciales del fabricante dan garantía de su calidad<sup>13</sup>. He podido constatar su particularidad a través del estudio de los fondos conservados en los archivos consultados, muy especialmente en los ubicados en Viana (VIAap y VIAam) y Carrión (CCsc), en ninguno de cuyos papeles he localizado un diseño similar. El hecho de que no exista en el Archivo Parroquial de Viana puede sugerir que el papel se comprara *ex profeso* para la copia del manuscrito, con el propósito de realizar un regalo valioso a Sor Luisa. Un papel de esta calidad no era empleado

---

de la forme, il faut que le format, la vergeure et les pontuseaux des papiers comparés soient les mêmes. Il convient encore de rappeler que, dans la fabrication du papier, on se sert toujours simultanément de deux formes et que, bien qu'exactement contemporaines, ces deux formes offrent toujours quelques dissemblance» [Briquet, 1955, p. 235]. Conviene recordar que este volumen IV de la colección *Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, recoge los trabajos del Dr. C. M. Briquet excluyendo su obra magna *Les filigranes*. En concreto la opinión plasmada en esta página está extraída del artículo «De la valeur des filigranes du papier comme moyen de déterminer l'âge et la provenance de documents non datés», pp. 235-241.

<sup>10</sup> Haciendo referencia al papel francés de los siglos XVII y XVIII, Heawood nos indica que: «The marks most used, on paper exported, were the Arms of Amsterdam (in a well-designed form), the Foolscape with seven points, and the Fleur-de-Lis on a crowned shield (...), with maker's name or initials below» [Heawood, 1950, p. 24].

<sup>11</sup> «The long dependence of Spain (after the quite early period) on Italy and, in part, South-West France for her paper (...)» [Heawood, 1950, p. 27].

<sup>12</sup> Son abundantes los testimonios recogidos en los Libros de Cuentas de Santa María que hablan sobre la compra de papel, pergamino o libros en Logroño y Pamplona. Volvemos a acercarnos a este aspecto en el capítulo III.

<sup>13</sup> Briquet resalta que cuando la filigrana está completa y con iniciales, el papel suele ser bueno, puesto que el fabricante compromete su nombre en el trabajo [Briquet, 1923, vol. II, p. 12].

frecuentemente y, si alguna vez se llegó a utilizar en la Colegiata, debió de serlo para casos excepcionales, como por ejemplo para sus libros de polifonía, actualmente desaparecidos. Tampoco aparece esta marca de agua en el Archivo del Monasterio de Santa Clara, ni siquiera en algunos fragmentos musicales sueltos que, *a priori*, pudieran parecer restos de las hojas sustituidas<sup>14</sup>.

Merece la pena detenerse ahora brevemente en el análisis de los llamados «elementos sustentados»: las tintas y los pigmentos de color utilizados en CarriSC s.s./A. La tinta negra, que sirvió para plasmar tanto la música como el texto, está compuesta con negro carbón y tinta ferrogálica creada a base de sulfato ferroso y ácido gálico derivado de los taninos. Con ella se elaboraron también todas las ornamentaciones a través del arte del dibujo –iniciales caligráficas, decoración de la portada, enmarques, etc.–. Algunos de éstos se encuentran iluminados con los colores azul –azul ultramar–, amarillo, rojo, verde –verde de cobre–, oro y sepia. Un elenco de variados pigmentos que enriquecen el originariamente sencillo dibujo del *Libro de música dedicado a Sor Luisa*.

### I. 2-2. *El trabajo del copista*

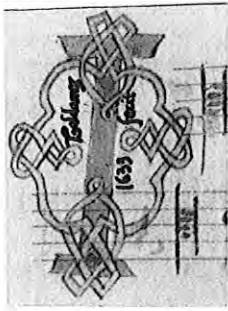
Fue el propio Galdámez quien realizó la decoración del manuscrito, circunstancia que no resulta excepcional puesto que se conocen numerosos casos en los que el copista es el responsable de la elaboración íntegra del códice<sup>15</sup>. En este caso la prueba es evidente, ya que Galdámez escribió su propio nombre en una capital, dentro del diseño de la **I** del alto en el himno *Iste Confessor*: «Galdamez/1633 fecit» (Foto 1). En otras iniciales aparecen inscripciones donde su letra es reconocible: en la **I** del tiple 1 (f. 56') («delos confesores/año de 1633»), en el folio 65' en la capital del tiple 1 («tiple/1633») y en la del alto («alto/1633»). Similares trazados decoran también la portada del libro de polifonía.

<sup>14</sup> Son nueve fragmentos con música que antes de la restauración de CarriSC s.s. se encontraban entre sus páginas. Cinco de ellos pertenecen a una Misa polifónica (dos secciones de un Kyrie en las voces de tiple y alto, otras dos de un Gloria para las voces de alto y tenor y parte del Agnus Dei del alto). Los otros son secciones de un *Magnificat*; de la antífona *Regina coeli* y de los himnos *Ave maris stella* y *Sacris solemnis*.

Los dos últimos poseen unas características marcadamente diferentes a las de los restantes fragmentos así como a las del papel empleado en CarriSC s.s./A. Sin embargo, parte de una filigrana encontrada en la sección del Gloria para el alto se asemeja a la del originario *Libro de música*. Ambas tienen una forma de piña en su marca de agua pero las distancias que separan sus corondeles, aunque parecidas, no son iguales. Por el contrario, estas distancias son exactamente idénticas a las que posee el papel del *Regina coeli* y del *Magnificat*, lo que podría indicar una procedencia común. Además, el *Magnificat* recoge otro fragmento de filigrana, un trébol, que parece complementar a la piña antes señalada. El hecho de que todos estos fragmentos estén copiados por una misma mano, distinta a la de Galdámez, confirma una relación estrecha entre ellos, pero independiente de CarriSC s.s./A.

<sup>15</sup> Encontramos ejemplos similares en los estudios realizados por Rifkin [Rifkin, 1973], Baker [Baker, 1978] o Murata [Murata, 1993].

Foto 1.



f. 56' alto



f. 56' tiple 1

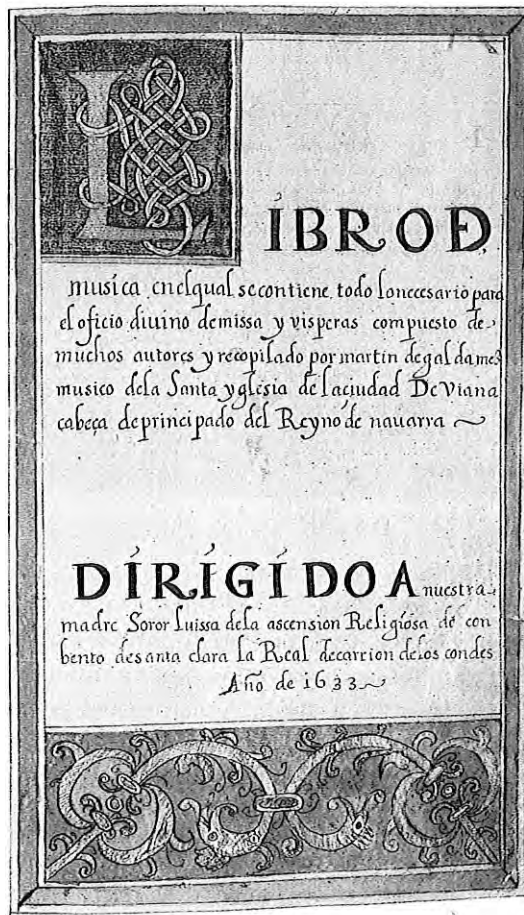


f. 65' tiple 1



f. 65' alto

Foto 2. Portada de CarriSC s.s./A reducida (f. [i])



No podría decirse que se muestre muy prolífico en la iluminación. Los elementos decorativos aparecen en la portada (f. [i]), en el índice (f. [ii]) y en los caracteres iniciales. La primera hoja del *Libro de música* (f. [i]) es el folio más decorado de todo el manuscrito. Está enmarcada en verde y oro y posee, además de la capital ornamentada e iluminada, una franja en la parte inferior con motivos vegetales que finalizan en cabezas de animales imaginarios tipo serpientes, iluminados también en oro y verde. A través de ella podemos apreciar que la labor de Galdámez se corresponde en este aspecto más con la de un artesano que con la de un artista (Foto 2).

Foto 3. Índice de CarriSC s.s./A reducido (f. [ii])

<b>Salmes</b>		Sanctus ordo 209	
Dixit dominus 1	Beatus virgini 5	Deus ante 206	
Laudate pueri 9	Laudate dominum 13	<b>Magnificas</b>	
Letatus sum 14	Credidit 19	Animas 65	
Nisi dominus 23	Lauda Hierem 26	Et exultavit 66	
Beati Omnes 30	Nandi mitis 32	Et exultavit 72	
<b>Himnos</b>		Et exultavit 78	
Pange lingua 33	Sacris solemnis 35	Et exultavit 84	
Verbum super 36	Pange lingua 37	<b>Salmes</b>	
O gloriosa domi 38	Ave maristella 39	Vita dulcib 90	
Ubi magi quam 41	Exultent celum 42	Salve regina 93	
In lumen tu splen 44	Concinant plebs 46	Vita dulceda 96	
Proles de celo 48	In gratiamur 50	Erates sobrietate 101	
Veni creator 52	Ut queant laxis 54	<b>Misas a quatro</b>	
Deu nostra 56	Te con fesor domini 57	Misa quinta tena 103	
Deu dñi memoria 59		Misa de la anoyra 104	
		Misa de Re galen 107	
		Regem cui omnia 113	
		Delet animan 117	
		De reor dera 117	
		Ormento no 119	
		<b>Lamentaciones</b>	
		Veria quinta Mis 161	
		Veria sexta delaman 162	
		Sobalsonillo delaman 173	
		Oratio Hieremie 174	
		Passio domini 174	
		Veni sponsa 191	
		Veros del mitero 193	
		Deo pueri 193	

En el índice (f. [ii]) destacan los diferentes enmarques que separan los grupos de composiciones. Llama la atención la combinación de colores que presenta al mezclar azules, rojos, oros y verdes (Foto 3), pero su principal característica no estriba en la decoración sino en su contenido. En él se muestra una minuciosa catalogación de las obras que componían el originario *Libro de música* dedicado a Sor Luisa, la cual se distribuye atendiendo a la forma litúrgica de aquéllas. Puesto que nos da reseña del primer folio recto en el que se iniciaba cada composición podemos concluir que fue realizado una vez que éstas ya hubieran sido copiadas.

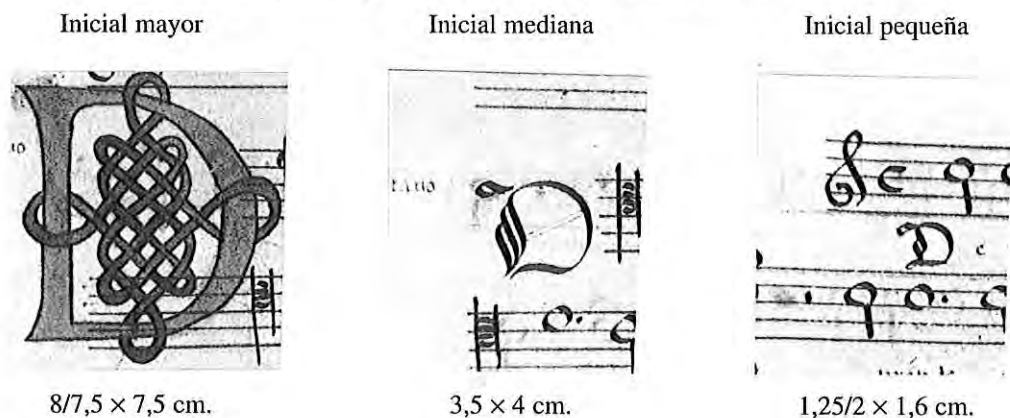
Para finalizar con la decoración de CarriSC s.s./A debo ocuparme de sus mayúsculas, distinguiendo a este respecto entre tres tipos diversos. Unas, las únicas

coloreadas y de mayor tamaño, son las que, dentro de la sencillez, aparecen más ricamente ornamentadas (Foto 4). Primero fueron trazadas en negro, dibujo consistente en una serie de lazos que se cruzan con la letra para formar diferentes trenzados, reminiscencias del laceado mudéjar. Su rasgo más atrayente vuelve a ser su colorido. Cada capital utiliza varias combinaciones, siempre en colores planos, de tal forma que mientras el dibujo suele ser semejante en las cuatro iniciales de una obra, los pigmentos las diferencian<sup>16</sup>. En CarriSC s.s./A se encuentran mayúsculas laceadas en 20 lugares, de las cuales, la primera está en el título del libro y el resto encabezan ciertas composiciones (Vid. Tabla 1).

El segundo grupo de iniciales son de menor tamaño que las citadas, están sin colorear y presentan un diseño rápido caracterizado por trazos ondulantes (Foto 4). Este tipo de letra posee una larga tradición ya desde el siglo XVI. Parece que han sufrido un proceso de simplificación desde las utilizadas, por ejemplo, en el *Cancionero de Segovia* a principios del XVI (SegC s.s.), a las que recoge ToleBC 25 en el último tercio del citado siglo, hasta las de CarriSC s.s./A fechadas en 1633. En el originario *Libro de música* aparecen principalmente al inicio de ciertos salmos, así como en las secciones que integran las misas y el Oficio de Difuntos (Vid. Tabla 1).

Por último he de referirme al grupo de mayúsculas más pequeñas, que a veces se diferencian de las precedentes únicamente en su tamaño, aunque otras carezcan incluso de rasgos ondulantes. Son las más abundantes en el manuscrito y se localizan tanto en el inicio de ciertas obras, como en cada una de las secciones que poseen los salmos, magnificats, parte de las misas, etc.

Foto 4. Tipos de iniciales en CarriSC s.s./A



En la Tabla 1, donde aparecen clasificadas las iniciales de cada composición, se puede observar que no existe un orden premeditado en su distribución dentro del código, salvada la excepción de utilizar una capital laceada para la primera obra de cada grupo de composiciones pertenecientes a una misma forma litúrgica o celebración, aunque no se puede afirmar fehacientemente porque algunos de estos folios se han perdido.

<sup>16</sup> Este tipo de capitales son recurrentes en los libros musicales del siglo XVII y principios del XVIII. Como muestra podemos citar algunos folios de los Cantorales polifónicos numerados como 1 y 2 del Archivo Catedralicio de Zamora (ZamoC 1, ff. 35'-36 ó 50'-51 y ZamoC 2, ff. 50'-51).

Tabla 1: Tipos de iniciales y su distribución en CarriSC s.s./A \*

Composición	Inicial mayor	Inicial media	Inicial pequeña
<i>Deus in adiutorium</i>	versículo (vers.) 1.º		
<i>Dixit Dominus</i>		vers. 2.º	vers. 5.º y 8.º
<i>Beatus vir</i>		vers. 2.º	vers. 5.º, 8.º y 11.º
<i>Laudate pueri</i>		vers. 2.º	vers. 5.º y 8.º
<i>Laudate Dominum</i>		vers. 2.º	vers. 4.º
<i>Laetatus sum</i>		vers. 2.º sólo bajo	resto vers. 2.º, 4.º, 6.º, 8.º y 10.º
<i>Credidi</i>			vers. 2.º, 5.º, 8.º y 9.º
<i>Nisi Dominus</i>			vers. 1.º, 5.º y 8.º
<i>Lauda Jerusalem</i>			vers. 2.º
CarriSC s.s./B ff.[26]-[35]			
<i>Verbum supernum</i>			estrofa 1.ª
<i>Pange lingua</i>			estrofa 1.ª
<i>O Gloriosa Domina</i>	estrofa 1.ª		
<i>Ave maris stella</i>			estrofa 1.ª
<i>Hostis Herodes</i>			estrofa 2.ª
<i>Exsultet coelum</i>			estrofa 1.ª
<i>Christe Redemptor</i>	estrofa 2.ª		
<i>Concinant plebs</i>	estrofa 1.ª		
<i>Protes de caelo</i>			estrofa 1.ª
<i>Engratulamur</i>			estrofa 1.ª
<i>Veni creator spiritus</i>	estrofa 1.ª		
<i>Ut queant laxis</i>			estrofa 1.ª
<i>Jesu nostra redemptio</i>			estrofa 1.ª
<i>Iste confessor</i>	estrofa 1.ª		
<i>Jesu dulcis memoria</i>		estrofa 1.ª	
<i>Magnificat 8.º tono</i>	vers. 1.º		vers. 3.º, 5.º, 7.º, 9.º y 11.º
<i>Magnificat 8.º tono</i>	vers. 2.º		vers. 4.º, 6.º, 8.º, 10.º y 12.º
<i>Magnificat 3.º tono</i>			vers. 2.º, 4.º, 6.º, 8.º, 10.º y 12.º
<i>Magnificat 6.º tono</i>	vers. 2.º		vers. 4.º, 6.º, 8.º, 10.º y 11.º
<i>Magnificat 7.º tono</i>	vers. 2.º		vers. 4.º, 6.º, 8.º, 10.º y 12.º
<i>Salve Regina del 1.º tono</i>	vers. 2.º		vers. 4.º y 6.º
<i>Salve Regina del 5.º tono</i>	vers. 1.º		
<i>Salve Regina del 1.º tono</i>	vers. 2.º		vers. 4.º, 6.º y 7.º
<i>Missa Quinto tono</i>		Gloria..... Credo..... Sanctus	Qui tollis peccata Et incarnatus
<i>Missa de la Concepción</i>	Kyrie.....	Christe..... Sanctus Agnus Dei	Kyrie
<i>Missa de Requiem</i>	Introito.....	.....  Tracto Ofertorio Sanctus.....	Et ibi Exaudi ora Kyrie  Qui venit Agnus Dei
<i>Regem cui omnia</i>			Regem
<i>Taedet animan</i>		Taedet animan	
<i>Ne recorderis</i>		Ne recorderis	
<i>Memento mei</i>			Memento mei
<i>Requiescant in pace</i>			Requiescant
<i>Lamentación II de la Feria V</i>	Vau Vau		vers. intermedios y alefato
<i>Lamentación I de la Feria VI</i>	De lamentatione		vers. intermedios y alefato
<i>Lamentación I Sábado Santo</i>		De lamentatione	vers. intermedios y alefato
<i>Lamentación III Sábado Santo</i>	Incipit Oratio		vers. intermedios y alefato
<i>Passio Domini</i>	Passio Domini		vers. intermedios
<i>Veni Sponsa Christe</i>	Veni Sponsa		
<i>Miserere mei</i>		vers. 3.º	vers. 5.º, 11.º y 15.º
<i>Nunc dimittis</i>			
<i>Te lucis ante terminum</i>			

\* La Tabla 1 recoge el nombre de las composiciones así como las partes de las mismas que llevan iniciales. Para los salmos y magnificats se han indicado cada uno de sus versículos; en los himnos sus estrofas; en las misas y el Oficio de Difuntos cada una de sus secciones o subsecciones; y en el resto de las composiciones el inicio del texto que lleva la inicial con la excepción de las lamentaciones donde se señala detenidamente la primera inicial mientras que el resto van indicadas en conjunto para evitar excesos textuales.

En el resto de los casos parece que Galdámez fue introduciendo uno u otro tipo a medida que elaboraba el códice y en función de criterios aleatorios. Éstos atenderían al tiempo del que dispusiera para realizarlo, a la valoración que diera a cada obra o a otra serie de consideraciones que exceden los límites de este análisis. Lo que parece evidente es que en un principio el copista pensó adornar todas las composiciones mediante una capital de gran tamaño, como lo demuestra el hecho de que los pentagramas se copiaran dejando el espacio libre para realizar dicha labor.

Aunque el trabajo de Galdámez como dibujante se pueda calificar como de aficionado, algo muy distinto debe decirse al valorar su resultado como copista musical. Aquí se revela como un verdadero y cualificado profesional. De hecho, el *Libro de música* dedicado a Sor Luisa no fue el único manuscrito que realizó, aunque desafortunadamente parece no conservarse ningún otro salido de su mano.

Caracteriza su caligrafía textual, igual que sucede con la musical, el diseño redondeado de los signos, que se encuadra dentro del tipo llamado «humanista». Posee además un estilo peculiar en la realización de los trazados verticales de las letras l, d, f, y recurre muy poco a las abreviaciones. Estos folios reflejan que el copista era un hombre formado, conocedor del latín común del momento y hábil escriba del castellano.

Al observar con detenimiento CarriSC s.s./A puede reconstruirse el proceso de creación del libro. Galdámez delineó primero los pentagramas de varias hojas, cinco para cada voz, remetiéndolo primero de ellos para dejar sitio a la capital. Seguidamente, pasó a copiar cada una de las obras, dibujando primero, en los casos en que existe una inicial laceada, el trazado de ésta. A esta conclusión se puede llegar atendiendo al hecho de que la música se amolda al dibujo aunque el tamaño de las grandes capitales sobrepase el espacio libre dejado por el primer pentagrama y ocupe parte del segundo e incluso, en ocasiones, del tercero. Es entonces cuando escribió las notas con su texto y una serie de anotaciones que acompañan a cada composición (Vid. Tabla 2).



Tabla 2: Anotaciones y correcciones realizadas por Galdámez en E-CCs.c./A\*

ff. y Composiciones	Título de las obras o localización litúrgica	Coros que intervienen	Tono	Nombres de voces	Correcciones**	Otras anotaciones
[0]-1 Deus in adiutorium		f.1: A tres Choros Organo y canto llano	f.1: otavo	f.[1]: tiple f.[0]: alto		
1'-4 Dixit Dominus			f.2: otavo			
4'-8 Beatus vir	f.5: Beatus vir	f.5: atres choros	f.5: Sexto tono			
8'-11 Laudate pueri	f.9: Laudate pueri	f.9: atres choros	f.9: Tercero tono			
11'-13 Laudate Dominum	f.12: Laudate dominum	f.12: a dos choros	f.12: quinto tono			
13'-18 Laetatus sum	f.14: Laetatus	f.14: A dos choros	f.14: quinxesto tono			
18'-22 Credidi	f.18': Credidi	f.18': a tres choros	f.18': Primo tono			
22'-25 Nisi Dominus	f.22': Nissi dominus	f.22': a tres choros	f.22': sexto tono			
25' <i>Lauda Jerusalem</i>						
CarriSC s.s./B, ff. 26-35'						
36 <i>Verbum supernum</i>			f.36: sexto			
36'-37 <i>Pange lingua</i>			f.37: sexto			
37'-38 <i>O Gloriosa Domina</i>			f.38: sexto			
38'-40 <i>Ave maris stella</i>			f.39: primero			
40'-41 <i>Hostis Herodes</i>	f.41: Himno de los Reyes		f.41: quinto			
41'-43 <i>Exsultet coelum</i>	f.41': himno de los apóstoles		f.42: otavo			
43'-45 <i>Christe Redemptor</i>	f.44: Himno de la navidad		f.44: otavo			
45'-47 <i>Concinant plebs</i>	f.45': Desanta clara		f.45': otavo	f.45': tiple 1º		
47'-49 <i>Prole de caelo</i>	f.48: De San francisco		f.48: otavo	f.47': tiple 1º		
49'-51 <i>Engratulamur</i>	f.50: Desan antonio		f.50: otavo			
51'-53 <i>Veni creator spiritus</i>	f.51': Del Spíritu Sancto		f.52: otavo			
53'-55 <i>Ut queant laxis</i>	f.54: Desan Juan		f.54: primero			
55'-56 <i>Jesu nostra redemptio</i>	f.55': Dela ascension		f.56: otavo	f.55': alto		
56'-58 <i>Iste confessor</i>	f.56': de los confesores		f.57: otavo	f.57': alto		f.56': año 1633 Galdámez/ 1633 fecit
58'-59 <i>Jesu dulcis memoria</i>	f.58': Del nombre del Iesus		f.59: sexto			
59'-65 <i>Magnificat 8º tono</i>			f.60: otavo tono	f.61: Alto calla	f.60: tiple 2º	
65'-71 <i>Magnificat 8º tono</i>			f.66: otavo tono	f.65': tiple f.65': alto		f.65': 1633 f.65': 1633
f.65': 1633						
71'-77 <i>Magnificat 3º tono</i>			f.72: Tercero tono			
77'-83 <i>Magnificat 6º tono</i>			f.78: sexto tono			
83'-89 <i>Magnificat 7º tono</i>			f.83': setimo tono			
89'-92 <i>Salve Regina</i>			f.90: primero			
92'-95 <i>Salve Regina</i>			f.93: quinto tono			
95'-99' <i>Salve Regina</i>			f.96: primero			
106'-120 <i>Missa Quinto tono</i>						
120'-141 <i>Missa de la Concepción</i>	f.121: Dela concepción con la letania		f.121: otavo		f.121': alto	
141'-152 <i>Missa de Requiem</i>	f.141: Oficio de difuntos		f.142: sexto f.145: otavo f.147: segundo f.151: segundo			f.145: tracto
152'-153 <i>Regem cui omnia</i>	f.152': Invitatorio		f.153: sexto			
153'-157 <i>Taedet animan</i>	f.154: Motete i letion		f.154: primº			
157'-158 <i>Ne recorderis</i>			f.158: sexto tono			
158'-159 <i>Memento mei</i>			f.159: segundo tono			
159'-160 <i>Requiescant in pace</i>			f.160: sexto tono		f.160: bajo	
160'-164' <i>Lamentación II de la Feria V</i>	f.160': letio secunda f.161: feria quinta in cena domin Letio secunda		f.161: cuarto tono			
168-173 <i>Lamentación I de la Feria VI</i>	f.168: Feria sexta letio prima		f.168: primero tono			
173'-183 <i>Lamentación I Sábado Santo</i>	f.174: Sabbato santo letio prima		f.174: cuarto tono			
183'-187 <i>Lamentación III Sábado Santo</i>			f.184: segundo tono			
187'-194 <i>Passio Domini</i>	f.187: In Ramis palmarum					
194'-198 <i>Veni Sponsa Christe</i>			f.195: primeº tono			
198'-200' <i>Miserere mei</i>			f.199: quinto tono			
205 <i>Nunc dimittis</i>						
205' <i>Tu lucis ante terminum</i>						

\* Esta tabla contiene además de todas las anotaciones introducidas por el copista en la sección CarriSC s.s./A., las correcciones que introduce en sus páginas.  
 \*\* El nombre de la voz indica la parte de la composición que presenta la corrección realizada por el copista.

Estas aclaraciones, realmente valiosas para el investigador, a veces se limitan a reseñar el título de la obra, mientras que en otros casos nos hablan sobre la percepción que Galdámez tenía de la modalidad, señalan el número de coros que participaban en las piezas, nos ubican litúrgicamente el repertorio o definen las voces que lo integran. Este proceso de creación confirma el dato de que fuera el propio Galdámez quien elaborara íntegramente el originario *Libro de música*, en tanto supone una perfecta sincronización entre el diseño de las capitales y el repertorio musical recogido. Además, una vez terminada la labor de copia del manuscrito, fue cuando realizó el índice y, quizá entonces, escribiera también las dedicatorias de la portada que tanta información aportan sobre este libro polifónico (f. [i] y [i']). Ambas aparecen escritas con su letra, aunque la segunda esté adjudicada a Melchor de Torres y Carrillo, el promotor del manuscrito (f. [i'])<sup>17</sup>. Como breve conclusión se debe señalar que Galdámez ofreció un trabajo minucioso, claramente presentado y, a veces, incluso corregido<sup>18</sup>.

### I. 3. CarriSC s.s./B

Nos centraremos ahora en el estudio de las características codicológicas de CarriSC s.s./B haciendo especial hincapié en las relaciones que lo vinculan con la sección CarriSC s.s./A, así como en el estudio de su papel con el fin de obtener alguna referencia que ayude a establecer su datación.

#### I. 3-1. Relaciones con CarriSC s.s./A

Se ha señalado ya que CarriSC s.s./B fue copiado imitando los folios desaparecidos del original *Libro de música* dedicado a Sor Luisa, lo cual se evidencia tras examinar una serie de características que a continuación repasaremos.

Los 10 folios que integran CarriSC s.s./B están flanqueados por el 25 y el 36 de CarriSC s.s./A. Aunque los primeros aparecen sin numerar, les correspondería llevar la foliación comprendida entre el 26 y el 35, ambos inclusive. A su perfecto ensamblaje dentro de la sección A del manuscrito, habría que sumar otros hechos que confirman la conclusión arriba expresada, como por ejemplo los datos que nos aporta el índice realizado, como sabemos, por el propio Galdámez (f. [ii]). Observándolo se comprueba que las primitivas obras de los folios 26 al 35 poseían títulos semejantes a los de las actuales composiciones: *Lauda Jerusalem*, *Beati omnes*, *Pange lingua*, *Sacris solemniis* y *Verbum supernum*.

Otra prueba que relaciona CarriSC s.s./B y A se encuentra en las hojas que serían como guardas antes de la restauración del manuscrito. Éstas formaban parte del

---

<sup>17</sup> En el Archivo Parroquial de Viana se conservan varios documentos que contienen la firma de Melchor de Torres. Aparece, por ejemplo, en el f. 18 del *Libro de la Cofradía de las Santas Angústias* o en el *Libro Segundo de Cuentas*, f. 500'. Ninguna de las rúbricas se asemeja a la que aparece en el *Libro de música* dedicado a Sor Luisa que está realizada con letra de Galdámez.

<sup>18</sup> Por ejemplo, en algunas secciones se comprueba que olvidó introducir alguna nota que después insertó. Tal es el caso de la voz de alto del f. 121' o en el bajo del f. 160. Estas correcciones también aparecen reseñadas en la Tabla 2.

originario libro musical regalado a Sor Luisa por Torres y Carrillo e iban numerados como 31 y 32. Al compararlos con los actuales [31], [31'], [32] y [32'] se aprecia que presentan el mismo contenido –con ciertos errores en la reproducción– e, incluso, que imitan su capital laceada (Foto 5).

Por otro lado, los folios [26] y [35'], primero y último de CarriSC s.s./B, complementan las composiciones *Lauda Jerusalem* y *Verbum supernum* iniciada y terminada respectivamente en CarriSC s.s./A. Frente a estas evidencias es fácil concluir que el copista de la sección B del manuscrito buscaba reproducir el contenido de los originales. Pero aún existe otra característica a destacar: la relación estilística que une a ambos repertorios.

Si bien todas las composiciones del manuscrito se encuentran sin atribución, he podido localizar la «autoría» de algunas de ellas, especialmente la correspondiente a los salmos, que pertenecen en su mayoría al maestro Melchor Robledo. Esta procedencia es compartida tanto por los salmos de la sección A como por los de la B, por lo que resulta obvio que el copista de CarriSC s.s./B reescribió los folios originales del *Libro de música*.

Foto 5:

Antiguas guardas de CarriSC s.s. reducidas

f. 31

f. 32'



Actuales folios [31] y [32'] reducidos

f. [31]



f. [32']



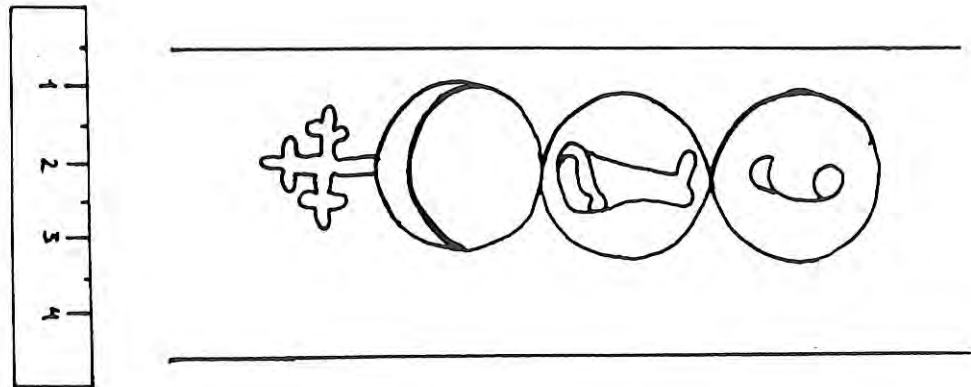
I. 3-2. *Características codicológicas de CarriSC s.s./B*

Los folios que conforman CarriSC s.s./B son hojas sueltas que antes de su restauración se encontraban pegadas las unas junto a las otras, creando un único fascículo. Actualmente se dividen en dos de cinco folios ligados por medio de la costura postrema. Las medidas de estas hojas son similares a las de CarriSC s.s./A, aunque parece vislumbrarse unas menores dimensiones en su origen, corregidas en la restauración.

También el soporte de CarriSC s.s./B es papel verjurado con filigrana de pasta de trapos. Está compuesto principalmente por lino y algodón, a semejanza del anteriormente comentado, aunque éste contenga más fibra de ramio, lo que le confiere una textura ligeramente distinta y algo más satinada.

Su filigrana se encuadra en la tipología denominada como Tres Círculos, Tres Lunas, Tres Mundos o Tres Oes, que define aquellas marcas de agua creadas a base de tres círculos consecutivos alineados, los cuales se hallan en este caso coronados por una cruz. Generalmente cada «mundo» posee en su interior un dibujo distintivo, que aquí es una media luna, una especie de bota y algo parecido a dos seises unidos. El conjunto se localiza horizontalmente en el tercio superior o inferior del folio, en función de la disposición que éste adquiera dentro del manuscrito, y mide 8,3 cm. de largo por 2 de alto. Los corondeles, que atraviesan el folio horizontalmente, distan unos de otros 4 cm. (Fig. 5).

Figura 5. Filigrana de CarriSC s.s./B, f. [26]



Los estudiosos del papel se muestran de acuerdo en que la filigrana de los Tres Círculos tiene su origen en la ciudad de Génova<sup>19</sup>, pero pronto fue imitada por otros molinos de regiones italianas, francesas y españolas, convirtiéndose en un diseño muy difundido y utilizado desde el siglo XIV hasta finales del XVIII. A pesar de su amplia expansión y cronología, la variedad de dibujos que presenta cada círculo ayuda a estrechar el margen para su datación, aportando noticias sobre el posible momento de copia de CarriSC s.s./B.

Las marcas de agua que comparten un mayor número de características con la que nos ocupa pertenecen en su totalidad al siglo XVIII (Fig. 6)<sup>20</sup>. Incluso el dibujo de su tercer círculo no lo he localizado hasta el siglo XVII, pero en este caso de forma aislada y también procedente de Génova<sup>21</sup>.

Debido a que ninguno de los ejemplos hallados es idéntico al de CarriSC s.s./B resulta imposible ofrecer una datación exacta, pero los más semejantes (n<sup>os</sup> 1393 [Valls i Subirà, 1970] y 273 [Heawood, 1950]) sugieren una cronología aproximada. Fechados éstos en 1737 y 1749, proceden de documentos catalanes y madrileños. Otros que comparten ciertos rasgos pero que se manifiestan más disímiles son anteriores (n.º 290 [Heawood, 1950]; n.º 67 y 68 [Eineder, 1960]) o se ubican fuera de España. Ello me induce a considerar que, probablemente, el papel utilizado en

<sup>19</sup> Briquet, refiriéndose a esta marca de agua, señala que «Les papiers ainsi filigranés étaient d'abord génois, mais les papetiers de Provence ne tardèrent pas à imiter...» [Briquet, 1923, vol. III, p. 28]. También, en el volumen V de *Monumenta Chartae Papyraceae* se recoge la misma idea: «This types originates forms Genoa, possibly a simplified form of the arms of that city. The circles maybe blank, filled with one or more initials, or with a cross in the uppermost circle or above the three circles; frequently with a crown above, the cross and crown being both 'bottonny'» [Nostitz, 1956, p. 101].

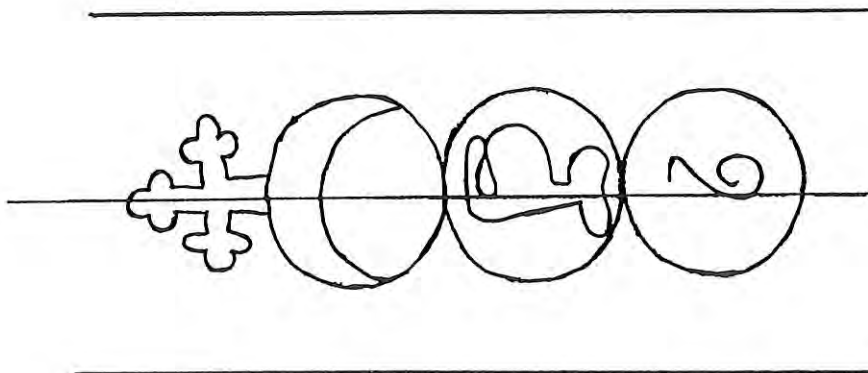
<sup>20</sup> En *Les Filigranes* de Briquet, donde aparecen ejemplos fechados hasta 1600, se presentan gran variedad de marcas de agua con tres círculos, aunque ninguna de ellas posea dibujos semejantes a los comprendidos en los tres círculos de estos 10 folios [Briquet, 1923, vol. II]. Tampoco se hallan diseños parecidos a esta filigrana completa en los volúmenes II, III, V, VI, VII, IX, X, XI, XIII, XIV y XV de *Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrata*, pero dichos libros están dedicados bien a producciones anteriores a 1600 o bien a marcas de agua procedentes de países europeos excluyendo Italia y España.

<sup>21</sup> Números 232 y 233 de *Briquet's Opuscula*, datado entre 1603 y 1608 el primero y de 1612 a 1618 el segundo [Briquet, 1955, perteneciente en origen al artículo «Papiers et Filigranes des archives de Gênes. 1154 à 1700», Gênev, 1888].

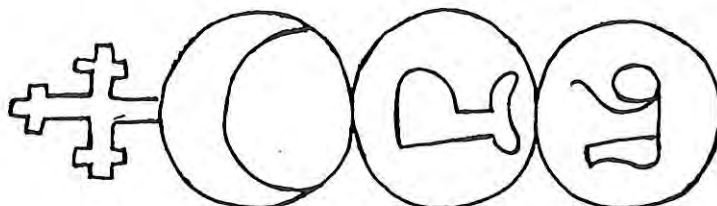
estos 10 folios tuviera origen español y fuera posiblemente empleado alrededor de las décadas centrales del siglo XVIII<sup>22</sup>, conclusión que, no obstante, merece ser matizada.

Figura 6.

n.º 1393 (Cataluña 1737) [Valls i Subirà, 1970]



n.º 273 (Madrid 1749) [Heawood, 1950]



En torno a 1750 los papeles de los tres círculos hechos en Génova tenían como principal destino España y las Indias<sup>23</sup>, lo que, además de ratificar el éxito de esta filigrana para las fechas señaladas, sugeriría otro origen para los folios de CarriSC s.s./B. Me inclino, sin embargo, a considerar que su procedencia sea española, puesto que durante los citados años, atendiendo a lo mantenido en los escritos acerca de la historia del papel en España, se consumió prioritariamente papel autóctono<sup>24</sup>. La

<sup>22</sup> Heawood muestra otros ejemplos relacionados con la filigrana de CarriSC s.s./B aunque no tan parecidos como los seleccionados. Son las marcas de agua numeradas entre la 283 y la 289, así como las que se extienden entre la 291 y la 303. Todas datadas en el siglo XVIII pero de procedencia dispersa: Madrid, Palermo, Lima o Lisboa [Heawood, 1950].

<sup>23</sup> «Les environs de Pou fabriquaient vers 1750 du papier aux trois O, façon de Gênes, à destination de l'Espagne et des Indes» [Briquet, vol. III, 1923, p. 28].

<sup>24</sup> A partir del siglo XVII la industria papelera se relanzó en nuestro país apoyada sólidamente por las medidas tomadas durante el reinado de Felipe III, que impidieron desde 1599 la salida de trapos hacia Génova para proteger el mercado interno. En el siglo XVIII eran numerosas las ciudades que contaban con molinos propios. Por citar algunos de los más conocidos podemos referirnos a los de Abad, Gozque, El Paular, El Escorial, los del río Lozoya, etc. Muchos de ellos estaban localizados en Castilla y no muy distantes de Carrión de los Condes. Con la creencia de que el papel italiano era de buena calidad, los fabricantes realizaron marcas de agua semejantes a aquéllas para conseguir el favor de la clientela. De esta forma nos lo cuenta Valls i Subirà para el ámbito catalán: «Así vemos a Romeu, Romanf, Llopis y Rovira y más tarde a Antoni Ferrer y otros, imitando las filigranas de dos y tres círculos y vencer así la resistencia del comprador». [Valls i Subirà, 1970, p. 130]. A ello se debe aña-

filigrana de tres círculos fue tan usada en nuestro país durante el siglo XVIII que, por ejemplo, dentro del repertorio de papeles de esta época conservados en el Archivo del Convento de Santa Clara de Carrión de los Condes, es la más abundante, si bien no he podido localizar entre ellas ninguna idéntica a la de CarriSC s.s./B.

Debe recordarse que una marca de agua en esas fechas no solía tener una larga vida<sup>25</sup>, pero ¿qué tiempo transcurría entre la fabricación de un papel y su uso? Los expertos no mantienen una opinión unánime al respecto. Briquet, que aportó estudios dedicados al siglo XVII, señala que en 40 casos observados éste se prolongó entre 1 ó 3 meses<sup>26</sup>. La variabilidad de las circunstancias impide generalizar, con mayor razón si traspasamos el siglo, aunque las opiniones tiendan a decantarse hacia un uso incluso más inmediato para el XVIII. Así pues, es muy probable que la copia de CarriSC s.s./B se produjera en un tiempo cercano al de la fabricación de su papel. Había transcurrido entonces aproximadamente un siglo desde que el manuscrito se encontrara entre los muros del convento carrionense, tiempo suficiente para que su uso u otras circunstancias excepcionales pudieran hacer necesaria la sustitución de algunos de su folios.

### I. 3-3. *El copista B*

Este nuevo escribano, al que me referiré como copista B, posee una mano menos experta que la de Galdámez. Sus trazos son más inseguros, especialmente en los diseños musicales. Así, por ejemplo, las líneas del pentagrama son irregulares, las claves en muchos casos están sin perfilar y las notas no se atienen a una línea o un espacio y, a veces, recogen ambos. Pero el aspecto más destacable del copista de CarriSC s.s./B, que realmente llama la atención, es su falta de preparación en el conocimiento de los símbolos musicales. Se revela en este sentido como un simple dibujante que imita un modelo, pero no como un músico formado.

Los fallos que presentan las obras de CarriSC s.s./B son tan importantes que en ocasiones resultó imposible llevar a cabo su transcripción. Para ejemplificar el tipo de errores que comete me detendré brevemente en el análisis de una de estas composiciones, la cual ni siquiera es la que más desatinos recoge. Al observar el salmo *Beati omnes* (Vid. reproducción fotográfica de la composición n.º 12) se comprueba que coloca los sonidos sin cuidado en el pentagrama así como la clave del tiple 2 que aparece situada unas veces en la segunda línea y otras en la primera, pero al coordinar las voces se comprueba claramente que esta modificación no debe considerarse. Parece no tener ningún valor para dicho escribano el lugar donde se sitúe la clave. El bemol de la armadura aparece y desaparece; convierte el símbolo del compás del bajo del versículo 5.º en el sonido Fa2 semibreve; se olvida de numerosos puntillos sin los cua-

---

dir que artesanos papeleros genoveses se instalaron en España con el fin de fabricar aquí su producto. Briquet apunta dos de estos casos: «On signale un papelier de Voltri, Jean-Baptiste Fravega, comme ayant installé un batton, en 1625, à Ségovie, près de Madrid. Une supplique de 1730 (9 août) mentionne le fait qu'un nommé Jean-Jacques Bonicelli, de Voltri, avait créé deux papetiers aux environs de Grenade et se proposait d'en construire d'autres» [Briquet, 1955, p. 185].

<sup>25</sup> «The idea that paper-moulds had a fairly long life has been pretty generally held, and the currency of a given mark (in identical form) therefore fairly long –30 years or so according to Briquet– If correct for early periods it is to be questioned as regards later ones» [Heawood, 1950, p. 31].

<sup>26</sup> «Pour le XVIIème, dans 40 cas observés, cette durée tombe à 1 ou 3 mois» [Briquet, 1923, vol. II, p. 13].

les nos enfrentaríamos a disonancias inusuales para estas obras; transforma una ligadura *cum opposita proprietate* en una simple ligadura (alto f. [32']) y, finalmente, reproduce idénticamente el contenido de la doxología del tiple 2 en el bajo<sup>27</sup>.

Teniendo en cuenta que el copista parece desconocer el lenguaje musical y que su trazo caligráfico tampoco resulta muy exquisito, CarriSC s.s./B se vislumbra como obra de una persona que, aun conocedora de la escritura textual, no está habituada a copiar códices musicales polifónicos. Puede afirmarse sin temor que CarriSC s.s./B no surgió de las manos de un escriba especializado y es de suponer que si el manuscrito se hubiera restaurado en virtud de una transacción económica, la labor habría correspondido a una persona con la preparación necesaria. Todo ello me lleva a considerar que quizá fuera un trabajo «casero», realizado intramuros del Monasterio de Santa Clara, y que, por ende, fuera fruto del trabajo de una monja del propio convento<sup>28</sup>.

Si aceptamos que el copista de CarriSC s.s./B fue una de las clarisas aficionada a la escritura, nos será más fácil comprender por qué estas páginas tampoco aportan grandes novedades con respecto al arte de la decoración. La ornamentación aparece únicamente en las capitales localizadas al inicio de las obras *Pange lingua* (f. [32']) y *Sacris solemniis* (ff. [34']-[35]). Estas letras, que carecen de color, presentan dos estilos distintos de dibujo. Las mayúsculas decoradas del primero de los himnos intentan imitar el diseño laceado de CarriSC s.s./A y, al compararlas con el originario folio 32', puede observarse cómo las reproducen rellenando con tinta lo que antes estaba hecho a diferentes colores. El escriba de CarriSC s.s./B tuvo pues claramente como modelo dicho folio 32' (Vid. Foto 5).

Las cuatro capitales del himno *Sacris solemniis* son totalmente distintas a las del resto del manuscrito. El laceado se sustituye aquí por adornos a manera de ajedrezado, integrados en la propia inicial, que finaliza con un pequeño motivo vegetal. La evidente diferencia de estas mayúsculas frente al resto induce a considerar que «la» copista quizá quiso dejar en ellos una marca personal (Foto 6).

Foto 6. Inicial de CarriSC s.s./B, f. [34']



<sup>27</sup> Para realizar este trabajo comparativo me he servido de las guardas antiguas, los originales folios 31 y 32.

<sup>28</sup> No resulta inusual la existencia de monjas copistas de repertorios musicales. Un ejemplo temprano se encuentra en la referencia a una religiosa profesada en el Monasterio de Santa Paula de Sevilla, de nombre desconocido, que intervino durante los años 1513 y 1514 en la realización del Misal para el Altar Mayor de la Catedral [Álvarez Márquez, 1992, p. 37].



#### I. 4. El *Libro de música*<sup>29</sup>

En la presentación de este capítulo se anunció que su estructuración atendería a las diferencias y similitudes existentes entre CarriSC s.s./A y CarriSC s.s./B. Se han expuesto por ello en primer lugar las características externas de cada una de estas secciones, con la intención de conocer más sobre su origen, la pericia de sus copistas, la procedencia de su papel, etc. Pero resultaría inútil tratar de forma individualizada el repertorio que contienen y sus «atribuciones» puesto que, como vimos, CarriSC s.s./B sustituye y reproduce ciertas obras que en origen pertenecían a lo que he denominado CarriSC s.s./A, conformando entre ambos el actual *Libro de música*<sup>30</sup>.

##### I. 4-1. *Contenido y estructuración*

El repertorio que nos ofrece el *Libro de música* está íntegramente formado por composiciones litúrgicas polifónicas a 4 voces, las cuales buscan cubrir «todo lo necesario para el oficio divino de missa y vísperas» (f. [i]). A la hora de vísperas están destinadas las obras que por entonces era costumbre interpretar polifónicamente: salmos, himnos y magnificats. Las misas están formadas por las secciones del ordinario, excepto la Misa de Difuntos, donde mayoritariamente aparecen partes del propio. Hay que mencionar también la existencia de otra serie de composiciones que no pertenecen a ninguno de estos dos grupos, puesto que se encuadran dentro de las horas de completas, laudes y maitines.

Sin dificultad se observa que el *Libro de música* fue concebido de manera unitaria al presentar una estructuración coherente en función de los grandes grupos de formas litúrgicas que lo integran. Inicialmente se copiaron los salmos (ff. [0']-[32]), tras ellos el grupo de himnos (ff. [32']-59) y magnificats (ff. 59'-89). Después aparecen las *Salve Regina* (ff. 89'-99')<sup>31</sup>, las misas (ff. 106-152), secciones del Oficio de Difuntos (ff. 152'-160), las lamentaciones (ff. 160'-187) y, finalmente, un grupo de obras variadas que abarcaban desde el folio 187' hasta, al menos, el 207. Muchas de ellas hoy perdidas, de cuya anterior existencia nos informa el índice (Vid. Foto 3).

Bajo esta gran estructura subyacen otras relaciones entre las composiciones y su ubicación litúrgica. Dentro de los salmos se copiaron inicialmente los más usados en el conjunto de las celebraciones de vísperas (n<sup>os</sup> 109, 111, 112 y 116). Con respecto a los himnos se pueden observar otras vinculaciones puesto que los pertenecientes a la misma festividad se encuentran localizados consecutivamente –para Corpus Christi *Pange lingua*, *Sacris solemniis*, *Verbum supernum* y *Pange lingua*; y para las festividades dedicadas a B.M.V. *O Gloriosa Domina* y *Ave*

<sup>29</sup> He adoptado el nombre con el que Galdámez se refiere al manuscrito –*Libro de música*– como el título para designar conjuntamente las secciones CarriSC s.s./A y /B del código actual.

<sup>30</sup> Resulta evidente que desde el punto de vista codicológico CarriSC s.s./B presenta rasgos nuevos, pero no añade objetivos musicales diferentes a los expresados en el original *Libro de música* dedicado a Sor Luisa y copiado en 1633 por Martín de Galdámez.

<sup>31</sup> Se ha perdido la lección de completas *Fratres: sobrii estote* que acompañaba a estas antífonas y que ocupaba los folios 100'-102.

*maris stella*—. De igual forma se hallan los del propio de la orden —*Concinant Plebs, Proles de caelo* y *Engratulamur*—. A partir del folio 160' aparecen las obras integradas dentro de la liturgia de Semana Santa: *Lamentación II de la Feria V*, *Lamentación I de la Feria VI* y *Lamentación I y III de Sábado Santo*, así como la *Passio Domini* del Domingo de Ramos (algunas de estas obras se conservan incompletas). El resto no presentan ninguna distribución específica, puesto que no siguen una exposición ni en función del tiempo litúrgico ni tampoco relacionada con sus características musicales —tonos o estilo compositivo, por ejemplo—, mezclándose las antífonas con los salmos y los himnos. Parece como si la decisión de copiarlas se hubiera tomado con el fin de complementar el repertorio inicialmente pensado. Estas obras son la antífona *Veni Sponsa Christe*, versos del salmo *Miserere mei* (incompletos) y las obras de completas *Nunc dimittis* y *Te lucis ante terminum*, de las que únicamente conservamos el folio 205 recto y vuelto (Vid. Tabla 5: Inventario). También pertenecían a este último grupo mixto el himno de prima *Jan lucis orto* y la antífona *Tota pulchra est*, que ocupaban respectivamente los folios 201'-202 y los comprendidos entre el 206 y el final del manuscrito, todos ellos hoy perdidos.

Se debe concluir que, si bien es cierto que el *Libro de música* posee una estructuración cuidada no resulta ésta premeditadamente pensada hasta el más mínimo detalle, rasgo que señala cierta aleatoriedad en el proceso de creación del manuscrito, condicionado quizá por la disponibilidad de papel, tiempo y obras con las que contaba Galdámez.

#### I. 4-2. *El problema de las autorías*<sup>32</sup>

Una de las características destacables de CarriSC s.s./A, lógicamente también compartida por los 10 folios de CarriSC s.s./B, es la ausencia de autorías. El *Libro de música* es, pues, un manuscrito íntegramente anónimo. Cabría preguntarse ahora por qué Galdámez, siendo un copista tan minucioso, no recogió el nombre de sus creadores<sup>33</sup>. Es posible que algunas de las obras de las que se sirviera para escribir el manuscrito fueran copias anónimas, pero resulta lógico suponer que contara con otras donde su atribución apareciera claramente expresada. Parece un acto premeditado el hecho de no incluir autorías en ninguna de ellas, lo que me conduce a intentar comprender el porqué de tal decisión.

---

<sup>32</sup> El trabajo expuesto a continuación, así como el recogido bajo el siguiente epígrafe, se basa en las fuente manuscritas e impresas que he podido consultar (Vid. Apéndice: Fuentes Polifónicas), así como en un amplio elenco de ediciones musicales modernas, algunas de las cuales serán citadas a lo largo de estas páginas. Sin embargo, son numerosas las obras polifónicas que han quedado fuera de este estudio. Las dificultades materiales y temporales que supone revisar, cuando se permite, todas y cada una de composiciones conservadas en los archivos españoles, así como la imposibilidad de acceder a gran parte de las ediciones modernas llevadas a cabo en el extranjero son las causantes de esta situación. Por lo tanto, no es un trabajo cerrado, al contrario, espero que aportaciones futuras, fruto de la labor investigadora no sólo de la que suscribe, sino también de otros estudiosos, enriquezcan y complementen los resultados aquí expuestos.

Aconsejo que para facilitar la comprensión de ambas exposiciones, se lleve a cabo una lectura paralela de estas hojas con el Catálogo que se acompaña al final del estudio.

<sup>33</sup> Puesto que «la» copista de CarriSC s.s./B intentó reproducir el contenido de ciertos folios del original *Libro de música*, todas las decisiones con respecto a la inclusión o no de «autorías» estuvo en manos del copista original, Martín de Galdámez.

Seguramente una de las razones que le impulsaron a ofrecer un trabajo de esta naturaleza se deba a que las obras recopiladas son, en cierto modo, fruto de su propia creación, al ser él quien las adaptó a un grupo de capilla conventual de características específicas. Esta transformación trajo consigo una modificación de las originales, llegando a veces hasta al punto de convertirlas casi en nuevas composiciones. Adjudicar autorías a esta compilación habría significado, cuando menos, atribuir un nuevo resultado compositivo a su creador originario y, consecuentemente, tergiversar la realidad. Galdámez se nos volvería así a revelar como un copista meticuloso, que admite el origen previo de las obras cuando señala en la portada del *Libro de música* que está «compuesto de muchos autores» (f. [i]), pero que a la vista de las nuevas características del repertorio evita señalar autorías concretas.

A pesar de las adaptaciones y transformaciones introducidas en las composiciones primigenias, se han podido localizar, no sin dificultad, algunos de los creadores de éstas. Una primera dificultad estriba en la habitual problemática que supone la escasez de ediciones dedicadas a la música española de los siglos XVI y principios del XVII, repertorio del que proceden si no todas, al menos muchas de las obras del *Libro de música* dedicado a Sor Luisa. Pero a ello habría de sumarse el reducido número de publicaciones facsímiles y de catálogos exhaustivos que contengan los *incipit* musicales de todas las voces, requisito imprescindible para llevar a cabo las atribuciones que nos ocupan debido a que los inicios de los trabajos aparecen siempre transformados mediante una recolocación de las tesituras originales. Galdámez varió además alguno de sus sonidos y, a veces, redujo el número de voces que participaban, por lo que el resultado final es, en todos los casos, novedoso. Si a ello se añade que, en algún supuesto, las composiciones son *contrafacta* o que se han perdido sus primeros folios, parece casi imposible llegar a definir «autorías». Producto de los inconvenientes expuestos es que, tras consultar más de 230 ediciones musicales<sup>34</sup>, cerca de 50 catálogos<sup>35</sup>, alrededor de 100 manuscritos y algunos impresos coetáneos<sup>36</sup>, he llegado solamente a establecer en torno

<sup>34</sup> Debido a la interminable lista que supondría ofrecer todas y cada una de las ediciones examinadas me limitaré a señalar únicamente las colecciones de las que se han revisado todos o casi todos los volúmenes dedicados a la música religiosa. Dejaré para las citas específicas aquellas publicaciones individuales que me han ofrecido atribuciones concretas. *Monumentos de la Música Española* [CSIC]; *Música Hispana, Serie B, Polifonía* [CSIC]; *Corpus Mensurabilis Musicae* [American Institute of Musicology]; *Polifonía Aragonesa. Sección Música Antigua* [Instituto «Fernando el Católico»]; *Renaissance Performing Score. Series A, Spanish Church Music* [Mapa Mundi]; *Recent Researches in the Music of the Renaissance* [A-R Editions]; *Portugalia Música* [Fundação Calouste Gulbenkian]; *Collana di Musiche Veneziane inedite o rare* [Instituto per la Collaborazione Culturale]; *Das Chorwerk* [Moseler]; *M. P. Liturgicae and S.E. Romanae* [Societas Universalis Sanctae Ceciliae]; *New Josquin edition* [Nederlandsche Muziekgeschiedenis]; *Lira Sacro-Hispana* [Martín Salazar]; *Thomae Ludovici Victoria. Opera Omnia* [Breitkopf et Härtel]; *Antología Polifónica Sacra* [Coculsa]; *Monuments de la Musique Française au Temps de la Renaissance* [Brooude Bros]; *Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense* [Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano]; *Música Española del Renacimiento* [Sociedad «V Centenario del Tratado de Tordesillas»]; *Renaissance Music in Facsimile* [Garland]; *Música Antigua* [SEdM]; Publicaciones del «Instituto de Música Religiosa de Cuenca» [Diputación Provincial]; *Latin Church Music of the Polyphonic Schools* [Chester Music]; así como las publicaciones referentes a este período llevadas a cabo por el «Centro de Documentación Musical de Andalucía». Quiero aprovechar para agradecer la ayuda que el profesor John Griffiths me brindó para poder consultar los fondos de las bibliotecas de la Universidad de Melbourne, sin los cuales este vaciado no hubiera podido llevarse a cabo.

<sup>35</sup> Dentro de esta sección me he servido principalmente de los trabajos realizados sobre archivos españoles. En este punto es de obligada referencia la encomiable labor del Padre José López-Calo y, en el mismo sentido aunque en número más reducido, la tarea desarrollada por el «Instituto de Música Religiosa de Cuenca».

<sup>36</sup> Las vinculaciones musicales que intuf existían entre Viana y las catedrales de Zaragoza, como centros difusores de repertorio, me indujeron a visitar sus archivos musicales que se localizan conjuntamente en El Pilar. Consulté igualmente el Archivo Musical de la Catedral de Barbastro, el del Monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe, así como ciertos códices

al 40% de las «atribuciones», incluyendo las supuestas y deducidas por el análisis musical.

En la Tabla 3 se pueden observar las composiciones cuyas «autorías» han sido localizadas. Es casi seguro, que algunas de las obras adaptadas aún anónimas procedían de ese inmenso repertorio todavía inexplorado y conservado fuera de los focos tradicionalmente estudiados por los musicólogos –colegiatas, monasterios, iglesias parroquiales, etc.–. Los trabajos del código que nos ocupa, que creo fueron fruto de la labor compositiva de Galdámez, copista hasta ahora prácticamente desconocido, dan prueba y son buen ejemplo de ello.

Antes de comentar algunas de las «atribuciones» que se presentan, quisiera recalcar que, por las razones antes expuestas, tales autorías no pueden identificarse unívocamente con las obras contenidas en el *Libro de música*, quizá con la excepción de algunas de las supuestamente creadas por el propio copista. Teniendo esto en cuenta, pasaré ahora a examinarlas.

Tabla 3: Autorías de las composiciones matrices localizadas o deducidas<sup>37</sup>

Obra	Autor
<i>Dixit Dominus</i>	Melchor Robledo
<i>Beatus vir</i>	"
<i>Laudate pueri</i>	"
<i>Laudate Dominum</i>	Juan Navarro
<i>Credidi</i>	Melchor Robledo
<i>Nisi Dominus</i>	"
<i>Lauda Jerusalem</i>	"
<i>Beati omnes</i>	"
<i>Pange lingua</i> (n.º 14)	Juan de Urreda
<i>Sacris solmenis</i>	¿Martín de Galdámez?
<i>Verbum supernum</i>	¿"?"
<i>Pange lingua</i> (n.º 17)	¿"?"
<i>O Gloriosa Domina</i>	¿"?"
<i>Ave maris stella</i>	Tomás Luis de Victoria
<i>Magnificat del 8.º tono</i> (n.º 33)	Sebastián Aguilera de Heredia
<i>Magnificat del 3.º tono</i>	"
<i>Magnificat del 6.º tono</i>	"
<i>Magnificat del 7.º tono</i>	"
<i>Salve Regina del 5.º tono</i>	¿Martín de Galdámez?
<i>Regem cui omnia</i>	Cristóbal de Morales [Melchor Robledo/Sebastián Vivanco]
<i>Ne recorderis</i>	Cristóbal de Morales [F. Pedro Tafalla]
<i>Memento Mei</i>	¿Francisco Gutiérrez?

Es observable la existencia de ciertos problemas con las composiciones adjudicadas a Cristóbal de Morales. En la edición de *Regem cui omnia* publicada en *Lira Sacro-Hispana* se considera que dicho invitorio es de Melchor Robledo, pero no se indica de dónde procede la fuente [Eslava, s.f., s. XVI, p. 173]. Esta autoría se

ubicados en la Biblioteca Capitular de la Catedral Metropolitana de Toledo, en el Archivo de Música de la Catedral de Segovia, en el Archivo Catedralicio de Sigüenza y en el Archivo Catedralicio de Cádiz. También pude examinar los fondos del «Centro de Documentación Musical de Andalucía».

<sup>37</sup> Los símbolos de interrogación que acompañan a determinados maestros de capilla quieren significar que la «autoría» es probable pero no segura. Por el contrario, si una misma obra aparece acompañada por varios nombres y uno de los cuales está entre [ ] indica que en determinadas fuentes o ediciones modernas la composición ha sido adjudicada a tal autor pero que es rechazada por determinadas razones que se argumentarán.

mantiene en la *Opera Polyphonica* de Melchor Robledo editada por Pedro Calahorra, recogiendo sólo el primer verso de la composición [Calahorra, 1988, pp. 156-158] aunque aquí se sugiere que quizá pertenezca al autor sevillano. Sin embargo, en todos los manuscritos que he localizado se encuentra atribuida a Morales, aparece anónima o se adjudica a Vivanco (Vid. Catálogo). Comparando ambas ediciones modernas con la música atribuida a Morales y contenida, por ejemplo, en SegC 2 o SDomC 2, se puede comprobar que son la misma composición, ciertamente con algunas variaciones, pero mínimas. Es indudable que la obra fue una creación del autor hispalense y como tal aparece editada por Pedrell ya en 1894 [Pedrell, 1894, pp. 1-8]. Pero Galdámez no se sirve de la composición íntegra de Morales que pone en polifonía todos los versos de este invitorio, sino que en el *Libro de música* se recoge únicamente el último de los «Regem cui», el que en la obra original debía cantarse para concluir la composición (Vid. Ficha n.º 43). No obstante, dicha característica quizá no se debió a la elección del copista puesto que ZaraP 18 (ff. 31'-32) también presenta el trabajo de la misma forma. Con respecto a su adjudicación a Vivanco no cabe duda de que es errónea en tanto manuscritos cronológicamente anteriores a SalaC 5 presentan como autor a Morales.

Circunstancias parecidas ocurren con *Ne recorderis*. Las fuentes que recogen autoría se la dan a Morales con la salvedad de EscSL 7, donde se atribuye a Fray Pedro Tafalla. También *Lira Sacro-Hispana* llegó a editar dicha composición bajo el nombre de Tafalla [Eslava, s.f. siglo XVII, pp. 89-91]. Resulta evidente que la obra es de Morales, los abundantes manuscritos que así lo sugieren y el hecho de que Fray Pedro Tafalla comenzara su etapa creativa años después de que algunos de estos códices fueran copiados lo certifican (Vid. Catálogo)<sup>38</sup>. Es común encontrar atribuciones «erróneas» referidas a compositores que trabajaron en el mismo lugar donde se escribió o retocó el manuscrito, como ocurre en este caso. Quizá ello se deba a que el nuevo compositor introdujera pequeñas variaciones que para sus contemporáneos vinieran a significar una nueva creación, caso difícil de considerar en esta ocasión<sup>39</sup>, pero también es probable que los mismos autores se autoasignaran o mantuvieran la confusión con respecto a las antiguas y exitosas obras<sup>40</sup>.

Otra de las secciones del Oficio de Difuntos, *Memento mei*, aparece bajo el nombre de «F. Gutiérrez» en la colegiata de Tui, lugar en el que este autor sirvió como maestro de capilla si, como creo, la inicial F. quiere significar Francisco, compositor de finales del XVI y principios del XVII, del que se conservan otras obras

---

<sup>38</sup> Ninguna de las fuentes localizadas parece ser coetánea a Morales (Vid. Catálogo), pero algunas de ellas sí se copiaron con anterioridad al período creativo de Tafalla. Además, existen testimonios que hablan del uso de este Oficio de Difuntos de Morales a 4 en una época muy cercana a la vida de su creador, como p. ej. el recogido por Robert Stevenson en su libro *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*, cuando comenta que dicha obra se interpretó en la ciudad de Méjico en el año 1559 en honor de Carlos V [Stevenson, reed. 1993, pp. 130-131]. Respecto al maestro Tafalla se ofrecen como fechas de nacimiento y defunción las de 1606 y 1660 respectivamente. Sabemos que fue monje jerónimo en El Escorial, donde profesó en torno a 1626. Aquí ejerció el cargo de organista el resto de su vida. En el archivo escurialense se conservan algunas de sus obras, todas pertenecientes al género sacro y creadas mayoritariamente dentro del estilo policoral barroco [Vid. Joaquín Pena e Higinio Anglés, *Diccionario de la Música Labor*, vol. II, 1954, p. 2087]

<sup>39</sup> Ciertamente se observan diferencias entre las fuentes de El Escorial y otras atribuidas a Morales, como p. ej. la reducción a la mitad de tiempo del primer acorde, sin embargo, esto sucede también en otros códices donde se encuentran bajo la autoría del maestro hispalense.

<sup>40</sup> Cerone en su *Melopeo* nos relata uno de estos ejemplos referido a un músico que se autoatribuye obras de Nicasio Zorita [Cerone 1613, p. 110].

además de en la citada colegiata, en la catedral de Ávila. Existió un compositor de igual nombre al que se le atribuyen tres trabajos en el *Cancionero de Medinacelli*, piezas amorosas que recuerdan el estilo de los músicos que sirvieron en la corte de Felipe III. Pero mantengo cierta duda respecto a esta atribución, inducida en alguna manera por el hecho de que únicamente la fuente gallega recoja dicho nombre y debido a que este responsorio de Difuntos gozó de una difusión considerable a tenor del número de manuscritos que lo reproducen (Vid. Catálogo), localizados de norte a sur de nuestro país y, curiosamente, en muchos de ellos ligado a otra u otras de las partes del Oficio de Difuntos atribuida/s a Morales o anónima/s.

Las restantes «autorías» concordadas no presentan problemas. Algunas proceden de recopilaciones impresas preparadas por los propios maestros de capilla, tal sucede con el himno *Ave maris stella* de Victoria, perteneciente a *Hymni totius anni secundum Sancta Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus*, Romae: Domenico Basa, 1581. De igual manera, con las obras de Aguilera de Heredia presentadas en *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae*, Caesaragvstae: Pedro Cabarte, 1618, así como con el salmo de Juan Navarro publicado en Roma dentro de *Psalmi, Hymni, ac Magnificat totius Anni, Secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae, Quatuor, Quinque, ac Sex vocibus concinendi*, Romae: Iacobi Torner, 1590 aunque en este caso sea una edición póstuma. Todas ellas también aparecen conservadas en el marco de compilaciones manuscritas (Vid. Catálogo)

He localizado otras obras «concordantes» con las del *Libro de música* sin que me haya sido posible ofrecer ninguna autoría cierta al respecto, puesto que en todos los manuscritos examinados aparecen anónimas. Me refiero a la lección de difuntos *Taedet animan* y al himno *Veni creator* (Vid. Catálogo).

Como se ha señalado, Martín de Galdámez fue, además de copista, músico en la colegiata de Santa María de Viana, donde interpretó las composiciones que su capilla musical poseía o conocía. Resulta lógico considerar que del repertorio de esta iglesia procedieran gran parte de las obras por él transformadas. El examen de un inventario realizado en 1645 nos aporta algunos datos referentes no sólo a posibles atribuciones, sino también relacionados con el tipo de trabajos que estaban a disposición del copista. Al objeto de no romper la reproducción continuada de este catálogo con mis exposiciones, comentaré su contenido en las oportunas notas a pie de página, que aconsejo no sean obviadas por el lector.

*Libros de canto de órgano e instrumentos:*  
*Primeramente un libro grande de Aguilera de magníficas*<sup>41</sup>  
*Más la segunda y tercera parte de Morales*<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Cuatro de cuyas obras aparecen en el *Libro de música*. Es la citada edición de *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae* o una copia de ésta y no resulta extraño que en 1633 ya contara con ella la capilla de Viana, puesto que se editó en 1618, se difundió con especial intensidad en la década de los 20 y fue una colección que gozó de gran prestigio. Así pues, nos encontraríamos con uno de los ejemplares en los que el copista conocía la atribución de las obras pero decidió expresamente no introducirla.

<sup>42</sup> Quizá sea éste el libro del que proceden las secciones del Oficio de Difuntos o quizá los magnificats copiados en 1606 por Fray Pedro Alensio. En dicha fecha se le paga a este vicario del convento franciscano de San Pedro de Ramos de Viana 6 ducados por «unos libros de canto y música que son cinco libretes de motetes de Guerrero y seis motetes de Vitoria y quatro de magnificas de Morales y otras cossas» [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 327]. La continuidad en la exposición de esta entrada con la de los magnificats de Aguilera me lleva a considerar que existen más probabilidades de que se refirieran aquí a los cánticos marianos de Morales, composiciones que gozaron de gran popularidad no sólo en

Más un libro grande nuebo que dizen la quantas negras<sup>43</sup>  
 Más otro libro grande las quantas blancas que dizen  
 Más otro libro de Navarro de imprenta de magnificas<sup>44</sup>  
 Más otro libro biejo que llaman de Don Miguel Manso  
 Más otro libro biejo pequeño de magnificas y salmos que llaman el de Chamejo<sup>45</sup>  
 Más dos quadernos sueltos que están las misas de Vitoria y Palestrina<sup>46</sup>  
 Más quatro cartapazios de pergamino de los ynos<sup>47</sup>  
 Más los cinco quadernos de Çorita de motetes<sup>48</sup>.  
 Más otros cinco quadernos grandes que dio Galdámez a la iglesia<sup>49</sup>  
 Más otros ocho quadernos que está la misa de Leroy que los dió Galdámez<sup>50</sup>  
 Más siete quadernos de Vitoria de magnificas y missas<sup>51</sup>  
 Más quatro quadernos de Guerrero y falta el bajo<sup>52</sup>.

la segunda mitad del siglo XVI sino también durante muchas décadas del siglo XVII (Vid. Stevenson, reed. 1993, pp.101-102). Es conocido, por ejemplo, que en 1619 el editor veneciano Alessandro Vicenti publicó algunos de sus magnificats, en este caso incluso adaptados a voces iguales, a semejanza de como son transformados por Galdámez en el manuscrito que nos ocupa.

<sup>43</sup> Cuando hablan de libros grandes se refieren a cantorales o libros impresos polifónicos.

<sup>44</sup> Aunque se cite este libro únicamente por sus magnificats es evidente que se refieren a la edición de 1590 de Juan Navarro, no obstante, ninguno de dichos cánticos está recogido en CarriSC s.s., ni tampoco sus himnos, tan sólo el salmo *Laudate Dominum*.

<sup>45</sup> Es posible que de éste procedieran los salmos de Robledo. Su denominación de «biejo» así podría sugerirlo ya que en un inventario conservado sobre los libros de música de Santa María en 1570 no se anotó ningún libro de polifonía [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 216'], de tal forma que un manuscrito viejo o antiguo de dicha naturaleza podría situarse en torno a 1590, momento en el que ya estaban creados dichos salmos, sin embargo no es más que una suposición.

<sup>46</sup> Sobre estos autores he podido consultar además de las obras recogidas en los manuscritos e impresos reseñados en el apartado de Fuentes Polifónicas, las ediciones *Opere Complete di Giovanni Pierluigi de Palestrina*, 44 vols., Roma: Fratelli Scaleri, 1939-1963; J. Roche (ed.), *Palestrina, Oxford Studies of Composers*, vol. 19, London: Oxford University Press, 1971; M. Angles (ed.), *Tomás Luis de Victoria. Opera Omnia, M.M.E.*, vols. XXV, XXVI, XXX y XXXI, Barcelona: Escuela Española de Historia y Arqueología, 1965-1968; E. C. Cramer (ed.), *The Officium Hebdomadae Sanctae of Tomás Luis de Victoria. A Study of Selected Aspects and Edition and Commentary*, Ph. D. diss., University of Boston, 1973; M. Noone, (ed.), *Tomás Luis de Victoria. Missa Surge Propera, for 5 voices, Renaissance Performing Scores. Series A*, Spanish Church Music 58, London: Mapa Mundi, 1984; M. Noone (ed.), *Tomás Luis de Victoria. Missa Pro Difunctis a 4 (1583); Requiem Responsoris (1592); Officium Defunctorum a 6 (1605)*, B. Editions, vol. 10, Aberystwyth: Boethius Press, 1990; F. Pedrell (ed.), *Tomás Luis de Victoria. Opera Omnia. Collecta, atque adnotationibus, tum bibliographicis*, vols. 1-8, Ridgewood, Nueva York: Gregg Press Inc., 1965-1966; S. Rubio (ed.), *Officium Hebdomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria, Publicaciones del «Instituto de Música Religiosa»*, vol. XIII, Cuenca: Excma. Diputación de Cuenca, 1976; H. Washington (ed.), *Tomás Luis de Victoria. Missa O Quam Gloriosum est Regnum for 4 voices, Latin Church Music of the Polyphonic Schools*, London: J.W. Chester Music, 1958; H. Washington (ed.), *Tomás Luis de Victoria. Missa O Magnum Mysterium for 4 voices, Latin Church Music of the Polyphonic Schools*, London: J.W. Chester Music, 1976. Ninguna de estas obras es «concordante» con las del *Libro de música* que nos ocupa. No descarto, sin embargo, que la *Missa quinto tono* pueda ser de alguno de los autores citados.

<sup>47</sup> Si es que estos himnos existían en 1633, posiblemente sean una de las fuentes de las que Galdámez se sirvió.

<sup>48</sup> Se refiere a los libros de partes impresos y titulados *Liber Primus Nicassii Çorita Chori, Sancte, Metropolitanae, Ecclesie, Tarraconensis, Magistri Motectorum*, Barcinonae: Hubertum Gotardum, 1584 o a una copia de estos. Pero ninguna de sus obras está presente en el *Libro de música* dedicado a Sor Luisa ni siquiera la *Salve Regina* que se localiza manuscrita en ZaraP B-2 34, librete de «tenor».

<sup>49</sup> Quizá alguno de estos «quadernos» fuera copiado antes de julio de 1632, fecha en la que se recoge un pago a Galdámez por «escribir y apuntar nueve libros de música, unas misas y salbes y mottetes de ocho a nueve boçes para el culto dibino» [VIAap, *Libro Tercero de Cuentas*, f. 54']. Lo que este documento demuestra es que el copista conocía repertorios creados para más de 4 voces a pesar de lo cual escribió para el *Libro de música* únicamente composiciones con dicha combinación.

<sup>50</sup> Es posible que éstos, o un número de ellos, sean fruto del mismo pago que los de la precedente referencia y que salieran de aquí alguna de las misas contenidas en el manuscrito regalado a Sor Luisa.

<sup>51</sup> Nuevamente aparece Victoria como creador de misas. Es posible que bajo esta entrada se refieran a una copia o ejemplar de las ediciones de 1576 o de 1600 tituladas respectivamente *Liber Primus: qui Missas, Psalmos, Magnificat... alia-que complectitur*, y *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi et alia quam plurima* puesto que ambas comparten misas y magnificats. He podido consultar la publicación de 1581 *Cantica Beatae Virginis Vulgo Magnificat* pero ninguno de estos magnificats es «concorde» con el aún anónimo de 8.º tono.

<sup>52</sup> Pueden ser los libretes de motetes copiados en 1606 por Fray Pedro Alensio. De Guerrero he consultado además de los impresos y manuscritos citados en el apartado de Fuentes Polifónicas las siguientes ediciones: J.M. Llorens Cisteró, H. Karl, M. Querol Gavaldà (eds.), *Francisco Guerrero. Opera Omnia, M.M.E.*, entre 1955 y 1996; L. F. Merino (estudio y ed.), *The masses of Francisco Guerrero (1528-1599)*, Ph. D. diss., California University, 1972.

*Más los seis quadernos de Vitoria de motetes*  
*Más otros cinco quadernos de Guerrero a donde está el motete de Dulzísima María*<sup>53</sup>  
*Más el libro de Juzquin*<sup>54</sup>  
*Más cinco libros de canto llano*  
*Más un libro que dio Galdámez de magnificas y tres procesionarios*  
*Más un sacabuche y una chirimía y un bajón*  
*Más un libro de motetes grandes de Sebastián Vibanco*<sup>55</sup>  
*Más dos libros del mismo autor, uno de magnificas y otro de missas*<sup>56</sup>.

[VIAap, *Libro Tercero de Cuentas*, ff. 856-856']

Tras la exposición precedente pueden deducirse otros probables autores de las obras matrices del *Libro de música* tales podrían ser Vivanco –para el magnificat del 8.º tono n.º 32 o para la *Salve Regina* n.º 37, que también se asemeja a una de sus antífonas–, o Victoria<sup>57</sup> y Palestrina, especialmente para la *Missa de Quinto tono*. Otra información al respecto nos la ofrece el *Libro Segundo de Cuentas* de Santa María de Viana, donde se anotó un pago realizado a Bartolomé de Olagüe en el año 1620 por «las letras, billançicos, ensaladas, y motetes, misas y salbes que a compuesto para la solenidad y fiesta del Santísimo Sacramento y octavario, día de Ntra. Sra de agosto y de setiembre y día de Navidad próximas pasadas» [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 450]<sup>58</sup>. No obstante, debido a que en el Archivo de esta colegiata no se conserva ninguna de estas obras polifónicas debemos conformarnos únicamente con sugerir el nombre del autor.

#### I. 4-3. *Relaciones del repertorio con otras fuentes*<sup>59</sup>

Las composiciones «concordadas» del *Libro de música* se caracterizan por su amplia difusión cronológica y espacial. Se tiene noticia de la reproducción de las obras de Aguilera hasta entrado el siglo XIX, así como de muchas de las de Melchor Robledo<sup>60</sup>. De igual forma, hablar del éxito de los trabajos

<sup>53</sup> También éstos pudieron ser copiados por Fray Pedro Alesio.

<sup>54</sup> He consultado A. Smijers (ed.), *Werken van Josquin de Pres*, 55 vols., Amsterdam: Vereening voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis [1922]-1969; W. B. Elders, H. M. Brown, M. Just, K. Kellman (eds.), *New Josquin Edition*, 27 vols., Utrecht: Vereening voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, 1987-1995; A. Bartone (ed.), *Josquin Desprez e vari; Messe, Magnificat, Mottetto e Inno. A. M. M. Mediolanense*, vol. 15, Milano: Veneranda Fabbrica del Duomo, 1969; S. H. Soderlund (ed.), *Josquin des Prez. Missa da Pacem 4 voices*, Englewood Cliffs, New York: Prentice-Hall, 1971; F. Blume (ed.), *Josquin Desprez. Missa de Beata Virgine zu 4 und 5 Stimmen. Das Chorwerk*, vol. 42, Wolfenbuttel: Moseler, 1936; F. Kalmus (ed.), *Josquin des Prés. Missa Pange Lingua, Missa de Beata Virgine, four Motets, three Psalms*, New York: Belwin Mills, 1968. Ninguna de estas obras es «concordante» con las del *Libro de Música*.

<sup>55</sup> Es de suponer que se refieran a la edición de sus motetes acontecida en 1610 en Salamanca y llevada a cabo por Artus Taberniel, de la que se conserva una copia incompleta en el impreso catalogado como 23 de la Biblioteca y Archivo Capitular de Toledo.

<sup>56</sup> Su *Liber Magnificarum* fue publicado en Salamanca en 1607 y una de estas composiciones, la escrita para 5 voces del tono octavo presenta relaciones con el magnificat del *Libro de música*, aunque debido a que sólo he podido comparar una de sus voces no puedo establecer «corcondancias» seguras. Por el contrario, estoy convencida de que ninguna de sus misas, publicadas en 1608 en Salamanca, se corresponden con las de la fuente carrionense.

<sup>57</sup> El inventario nos da noticia del elevado número de obras pertenecientes a compositores españoles que se interpretaban en Santa María de Viana.

<sup>58</sup> Puesto que Bartolomé de Olagüe no figura en la nómina de músicos de Viana, estas composiciones le fueron encargadas allá donde se encontrara trabajando. Alguna información acerca de este autor puede consultarse en López-Calo, 1995, vol. I, pp. 354-359.

<sup>59</sup> Vid. nota 32.

<sup>60</sup> Luis Antonio González Marín y M.ª del Carmen Martínez García nos informan sobre la valoración que las obras de Melchor Robledo tuvieron para el cabildo zaragozano. Cuentan, por ejemplo, que en «las honras fúnebres de Felipe II



de Morales y Victoria resulta superfluo por conocido. Únicamente me limitaré a comentar que las dos secciones del *Officium Defunctorum* a 4 del compositor hispalense presentes en CarriSC s.s. son, sin lugar a dudas, unas de sus creaciones que gozaron de mayor perdurabilidad a través de los siglos<sup>61</sup>. Similares circunstancias concurren en el *Pange lingua* de Urreda, del que tantas páginas se han escrito<sup>62</sup>.

Otro de los rasgos a destacar en este repertorio es su vinculación con la provincia eclesiástica de Zaragoza y el territorio oriental de la de Burgos. Muchas de las fuentes «concordantes» proceden de las catedrales de Zaragoza, Calahorra, Huesca, Barbastro y Tarazona, así como de las colegiatas de Alquézar o Roncesvalles, especialmente, las relacionadas con Melchor Robledo<sup>63</sup>. No parece casual que varios de los manuscritos conservados en estos y otros lugares compartan ciertos trabajos de los incluidos en el *Libro de música* dedicado a Sor Luisa. De hecho, excepto algunos de los códices que presentan las composiciones de Navarro o Urreda, el resto de las fuentes poseen en todo caso más de una obra concordante con las matrices del manuscrito polifónico que nos ocupa<sup>64</sup>. Ello resulta de especial interés cuando los trabajos pertenecen a formas variadas y proceden de autores diversos, porque puede indicarnos vinculaciones más estrechas entre los manuscritos.

Un caso particularmente destacable se halla en los códices que recogen varias secciones del Oficio de Difuntos «concordantes» con las del *Libro de música*. En TuiC 5 se copió *Regem cui omnia* [ff. 66'-71] y *Ne recorderis* [ff. 99'-100] de Morales junto al supuesto *Memento mei* [ff. 100'-101] de Gutiérrez. Similares circunstancias se dan en GranC 6, lo que induce a considerar que quizá las tres obras sean creación del autor sevillano. Pero en BurgC 1 es *Regem cui omnia* el que comparte folios con *Taedet animan*, y en SoriSP 7 aparecen *Ne recorderis*, *Memento mei* y *Taedet animan*. Se deduce así que la ligazón de estas composiciones no fue una idea de Galdámez, sino que, seguramente, ya aparecían de tal manera presentadas en el manuscrito que le sirvió como material original.

Otro de los códices que parece guardar más relación con el libro de Sor Luisa es uno localizado en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, localidad que

---

celebradas en la Plaza del Mercado de Zaragoza (1598)» se cantaron salmos del maestro y que «a comienzos del siglo XVII se imponía la ejecución de obras de Robledo en Zaragoza, equiparándolas a las de los más grandes músicos del siglo anterior». «Sus salmos de *Vísperas*, se siguieron copiando en los siglos XVII y XVIII, como demuestran numerosas fuentes conservadas (por ejemplo, el *Libro de Música de Atril, escrito en la Ciudad de Barbastro por Antonio Marzal, Organista, el año 1735*, conservado en la Biblioteca de Cataluña ...», «ya en el siglo XIX, otro maestro de capilla de La Seo, Domingo Olleta, el encargado de revitalizar la tradición del canto de algunas composiciones de Robledo, en 1895, por su propia iniciativa, se copiaron los salmos de *Vísperas*, que todavía se han cantado con asiduidad en el siglo XX» [en prensa, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*; por gentileza de los autores].

<sup>61</sup> Así lo sugieren los numerosos memoriales conservados que hablan de ellas, las fuentes localizadas, los cronistas de distintas épocas, etc. [Vid. Stevenson, reed. 1993, pp. 19-23].

<sup>62</sup> Por citar algunos de los estudios dedicados a sus fuentes me referiré al de Rubio, 1966 y al de Crawford, 1977. David Crawford, «Two Choirbooks of Renaissance Polyphony at the Monasterio de nuestra Señora de Guadalupe», *FAM*, vol. 24, 1977, pp. 145-173.

<sup>63</sup> Se impone recordar que fue maestro de capilla en Calahorra y en La Seo de Zaragoza.

<sup>64</sup> Las fuentes conservadas con obras de Juan Navarro presentes en su edición de 1590, tanto las impresas como las manuscritas, sugieren una difusión intensa por la mitad norte de la Península. Sin embargo, las de Aguilera, Victoria y Urreda se encuentran representadas en todo el territorio español.

junto con Calahorra compartía el obispado al que en aquellos momentos pertenecía Viana. El manuscrito SDomC 2 contiene el salmo *Beatus vir* de Robledo [ff. 5'-10], el *Ave maris stella* de Victoria [ff. 48'-50], la única concordancia localizada del himno *Veni creator spiritus* [ff. 57'-61], el invitatorio de Morales [ff. 119'-127], así como el *Pange lingua* de Urreda en ritmo imperfecto sin partir [ff. 82'-85] –como aparece en CarriSC s.s.–. La proximidad espacial entre Viana y Santo Domingo, unida a las vinculaciones religiosas que compartían, favorecía sin lugar a dudas el intercambio cultural entre ambas poblaciones. Los libros de fábrica de la colegiata de Santa María sugieren además una intensa relación entre los músicos tanto de Santo Domingo como de Calahorra, Logroño, Alfaro y Pamplona<sup>65</sup>.

Teniendo en cuenta las premisas expuestas y observando el Catálogo y los trabajos del *Libro de música*, parece evidente que Galdámez se nutrió de un grupo de composiciones que en aquel momento estaban en pleno auge. Unas parecen estar especialmente vinculadas al área aragonesa –las de Robledo–, mientras que otras habían alcanzado mayor difusión sobre todo gracias a haber visto la luz de forma impresa. No obstante, las relaciones más directas con el manuscrito de Sor Luisa provienen precisamente de los dos centros cabeceras de su diócesis, Calahorra y Santo Domingo, lo que nos da idea de las interrelaciones que unían a estas tres ciudades. En sus catedrales se conserva el mayor número de manuscritos que presentan concordancias con el libro de Carrión, tanto individualmente como en conjunto. Es cierto que en el Archivo Musical de la Catedral de Zaragoza aparecen abundantes obras de Robledo y Aguilera de Heredia –la Seo y el Pilar funcionaban como cabecera del circuito aragonés–, pero la diversidad de «concordancias» que se recogen en los códices de las catedrales de la diócesis de Calahorra-Santo Domingo sugieren un intercambio cultural sin intermediarios.

### I. 5. CarriSC s.s./C y otros añadidos al manuscrito

Tan sólo dos folios integran CarriSC s.s./C. Se trata de los iniciales que fueron añadidos al *Libro de música*, cuya música guarda poca relación estilística con el resto del manuscrito. Puesto que están sin foliar, los he designado como f. [a] y f. [b] al objeto de mantener su independencia.

Dichas hojas tampoco comparten un mismo origen, lo que viene indicado por su papel y su escritura. El folio [a] contiene en su recto el final de una composición para las voces de tiple 2.º y bajo –en ambos casos incompletas– que reza: «...margarita pretiosa; sicut lilium ferrosa; nitens olens velut rrosa» que parece relacionada con la antífona «Sicut lilium» del propio de Santa Clara para vísperas.

---

<sup>65</sup> Así, por ejemplo, el propio Galdámez era oriundo de Alfaro, pero había servido con anterioridad en la catedral de Logroño. Francisco Serrano, sacabuche procedente de Calahorra, y Fermín de Idoy, contralto que venía de Santo Domingo, formaban también parte de la capilla de Santa María de Viana en estos momentos [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 451' y *Libro Tercero de Cuentas*, f. 73' respectivamente]. Es probable que esta movilidad de los músicos pudiera acarrear paralelamente un traslado de repertorios. Desafortunadamente no existen catálogos musicales de algunas de las catedrales y colegiatas citadas, como es el caso de Alfaro, Logroño o Pamplona. De otras, a las que se aludió anteriormente, como Tarazona, se han publicado listados de los manuscritos pero sin *incipit* musicales. Cuando se realicen quizá se puedan establecer nuevas relaciones.

Los corondeles de su papel son diferentes a los del resto de los folios que integran CarriSC s.s., están dispuestos verticalmente y distan 3,5 cm unos de otros. Posee también una grafía peculiar, cuidada, con un diseño redondeado y minucioso. Este folio, que seguramente fue creado dentro del monasterio, no es más que el resto de una composición, hoy perdida, y añadida al *Libro de música* (Vid. foto que acompaña a la Ficha n.º 1). Al autor de esta página le designaré como copista C[a].

Algo semejante sucedió con el folio [b] de CarriSC s.s./C., el cual contiene un *Pange lingua* para las voces de «tiple» 2.º y «contravaxo» (bajo), si bien parte de dicha obra se escribió en el vuelto de [a] –tiple 1.º y «contralto»– (Vid. foto que acompaña a la Ficha n.º 2). Su papel lo diferencia del folio precedente, denotando así que fueron en origen hojas individuales que posteriormente se unieron e introdujeron en CarriSC s.s. Se hará referencia al copista de estas páginas mediante la sigla C[b]<sup>66</sup>.

Las obras que contienen estos dos folios fueron copiadas en momentos distintos y con posterioridad a 1633. Seguramente realizaron esta labor dos religiosas del convento, de lo que dan prueba otras anotaciones que aparecen en el manuscrito realizadas por las mismas manos.

El transcurrir del tiempo ha dejado también su huella en el *Libro de música*. Sobre él se han ido introduciendo ciertas composiciones en algunos espacios libres dejados por las obras originales, se han variado textos, se han escrito alteraciones, etc. La presencia de estos añadidos, correcciones o aclaraciones nos viene a indicar que el manuscrito tuvo una efectiva utilidad práctica. Muestra de que las monjas de Carrión interpretaban música polifónica leyendo de sus páginas nos la dan, por ejemplo, las voces compaseadas que aparecen principalmente en el bajo y, a veces, en la voz de tiple 2.º, facilitando la lectura musical a la/s monja/s encargada/s de su interpretación. En algunas composiciones se especificó también cuál era el tiple 1.º y cuál el tiple 2.º y en otros casos se añadieron algunos sostenidos o bemoles siguiendo las normas de la música ficta, especialmente la referente a la alteración de la sensible en las cadencias o cláusulas. Incluso, en los pocos lugares donde la composición original presentaba problemas, con la excepción de la sección B, se corrigieron algunos de ellos haciendo posible su ejecución<sup>67</sup>. También amplían textos con el fin de adecuarlos mejor a sus usos litúrgicos, como se observa en la *Salve Regina* n.º 39, que en origen poseía en polifonía tan sólo los versos 2.º, 4.º, 6.º y la 2.ª frase del 7.º. Sobre su música las religiosas añadieron los restantes. Ello indica una adaptación del manuscrito a los diversos momentos de su interpretación.

<sup>66</sup> Este papel posee unos corondeles que apuntan a una procedencia común con 7 de los 9 fragmentos musicales sueltos encontrados entre las páginas de CarriSC s.s. antes de su restauración. Concretamente son los papeles que recogen secciones de una Misa, así como del *Magnificat* y la antifona *Regina coeli*.

<sup>67</sup> Los escasos errores musicales que Galdámez no llegó a corregir, procedían en la mayoría de los casos de duplicaciones musicales dentro de una misma voz, como sucede en el bajo del *Magnificat del 8.º tono*, n.º 32, f. 67, y en su alto, f. 69. A veces también repite un fragmento similar en dos voces distintas, sobrando en una de ellas, como p. ej., f. 159 donde reproduce una breve parte de la música perteneciente al tiple 1. En estos casos las monjas se limitan a tachar lo duplicado. Pero cuando la repetición origina que se omitan las notas correspondientes, no son capaces de solucionarlo, lo que nos indica que las «correctoras» eran buenas lectoras pero no expertas músicas.

En la Tabla 4 se recogen cada una de las anotaciones introducidas en CarriSC s.s. Ninguna mano retocó los folios de CarriSC s.s./B, seguramente porque los numerosos fallos que presentan algunas de sus obras convirtió en imposible su interpretación<sup>68</sup>.

Además de estas anotaciones, en CarriSC s.s. se introdujeron otras tres composiciones en los espacios libres dejados por las originales (Vid. Tabla 4). La primera aparece en el folio 36<sup>69</sup>, acompañando al himno *Verbum supernum*. Recoge, para las voces de alto y bajo, la obra *Benedicamus Domino*, versículo que se cantaba en laudes y vísperas de B.M.V. y que, por tanto, complementa la interpretación polifónica de dicha celebración (Vid. foto que acompaña a la Ficha n.º 15).

Posiblemente del mismo escriba que la composición precedente es la voz del bajo escrita en el f. 153 tras el *Regem cui omnia*. Su texto, que pertenece a la segunda frase de este invitorio –«Venite adoremus»– así como a su salmo –«Venite exultemus»–, posee una grafía textual y musical muy parecida a la del *Benedicamus Domino*, y similar también a la del folio [b] de CarriSC s.s./C (Vid. foto que acompaña a la Ficha n.º 43). Así pues, la mano del copista C[b] pudo intervenir, al menos, en los tres lugares citados. Considerando que algunas de las anotaciones presentes en el manuscrito y destinadas a facilitar la interpretación, parecen pertenecer a la misma escriba, resultaría evidente que esta religiosa desempeñaría un papel musical activo e importante dentro el convento.

En el mismo folio donde se copió el salmo del invitorio para la voz de bajo (f. 153) otra mano introdujo con posterioridad la voz del tiple 2.º, que complementó también en el f. 152' con el tiple 1.º y el alto. La escriba de esta obra, a la que me referiré como copista D, posee una grafía con trazo rápido y poco cuidado, la misma que encontramos en la tercera composición añadida a CarriSC s.s. (ff. 39'-40). En este caso se trata del himno *Ave maris stella a 5 voces* –tres tiples, alto y bajo– copiado tras la homónima escrita por Galdámez (Vid. foto que acompaña a la Ficha n.º 19). Es una obra con un estilo y una sonoridad acordes con los nuevos usos del siglo XVII y consolidados en el XVIII. Quizá la misma copista fuera también la responsable de la modificación del texto de la *Passio Domine* del Domingo de Ramos, aunque ello no se pueda aseverar con rotundidad.

Estas diversas copistas –C[a], C[b] y D– tuvieron una participación desigual en CarriSC s.s. y, si bien es cierto que sus añadidos pueden considerarse marginales comparados con los de Galdámez e incluso con los de «la» copista B, resultan destacables, principalmente debido a que todas buscaron facilitar o actualizar la práctica musical a la que servía el manuscrito.

<sup>68</sup> Ello no significa que estas composiciones en origen no se cantaran, es más, parece posible que el reiterado uso de dichos folios tal y como los había creado Galdámez, hiciera necesario llevar a cabo su sustitución por lo que ahora he denominado CarriSC s.c./B.

<sup>69</sup> Este folio inicia la segunda parte de CarriSC s.s./A una vez que CarriSC s.s./B ha finalizado.

Tabla 4: Anotaciones, correcciones y composiciones añadidas en CarriSC s.s.

ff. Composiciones y secciones	Voces compaseadas	Correcciones musicales	Añadidos textuales	Obras/secciones insertadas	Alterac. añad.*
[a] «Sicut liliū» (C[a])					No
[b] <i>Pange lingua</i> (C[b])					No
[0]-1 <i>Deus in adiutorium</i> (A)	bajo				No
1'-4 <i>Dixit Dominus</i> (A)	bajo				Sí
4'-8 <i>Beatus vir</i> (A)					Sí
8'-11 <i>Laudate pueri</i> (A)		f. 9': tiple 1			Sí
11'-13 <i>Laudate Dominum</i> (A)					Sí
13'-18 <i>Laetatus sum</i> (A)		ff. 17'-18: tiple 1, tiple 2 y alto			Sí
18'-22 <i>Credidi</i> (A)	bajo				Sí
22'-25 <i>Nisi Dominus</i> (A)					Sí
25'-[29] <i>Lauda Jerusalem</i> (A y B)					No
[29']-[32] <i>Beati omnes</i> (B)					No
[32']-[34] <i>Pange lingua</i> (B)					No
[34']-[35] <i>Sacris solemnis</i> (B)					No
[35']-36 <i>Verbum supernum</i> (B y A)	bajo			<i>Benedicamus Domino</i>	No
36'-37 <i>Pange lingua</i> (A)					No
37'-38 <i>O Gloriosa Domina</i> (A)					Sí
38'-40 <i>Ave maris stella</i> (A)				<i>Ave maris stella a 5</i>	No
40'-41 <i>Hostis Herodes</i> (A)					Sí
41'-43 <i>Exsultet coelum</i> (A)					No
43'-45 <i>Christe Redemptor</i> (A)					No
45'-47 <i>Concinant plebs</i> (A)					No
47'-49 <i>Proles de caelo</i> (A)					No
49'-51 <i>Engratulamur</i> (A)					No
51'-53 <i>Veni creator spiritus</i> (A)	bajo y tiple 2?	f. 52': tiple 1	ff. 52 y 53 se complementa texto del tiple 2		No
53'-55 <i>Ut queant laxis</i> (A)					Sí
55'-56 <i>Jesu nostra redemptio</i> (A)					Sí
56'-58 <i>Iste confessor</i> (A)					Sí
58'-59 <i>Jesu dulcis memoria</i> (A)					No
59'-65 <i>Magnificat 8º tono</i> (A)					Sí
65'-71 <i>Magnificat 8º tono</i> (A)		f. 67: bajo; f. 69': alto			Sí
71'-77 <i>Magnificat 3º tono</i> (A)		f. 76: bajo			Sí
77'-83 <i>Magnificat 6º tono</i> (A)					Sí
83'-89 <i>Magnificat 7º tono</i> (A)					No
89'-92 <i>Salve Regina del 1º tono</i> (A)		f. 91: bajo			Sí
92'-95 <i>Salve Regina del 5º tono</i> (A)					No
95'-99' <i>Salve Regina del 1º tono</i> (A)			Se añade el texto íntegro de la Salve		Sí
106'-120 <i>Missa Quinto tono</i> (A)		f. 112: bajo			No
120'-141 <i>Missa de la Concepción</i> (A)		f. 123': alto			No
141'-152 <i>Missa de Requiem</i> (A)	tiple 2 y bajo		Se convierte tiple 1 en tiple 2 y viceversa		No
152'-153 <i>Regem cui omnia</i> (A)	bajo			«Venite adoremus» «Venite exsultemus»	No
153'-157 <i>Taedet animan</i> (A)	tiple 2 y bajo		Se convierte tiple 1 en tiple 2 y viceversa		Sí
157'-158 <i>Ne recorderis</i> (A)	bajo		Se convierte tiple 1 en tiple 2 y viceversa		No
158'-159 <i>Memento mei</i> (A)		f. 158': alto; f. 159: tiple 2	Se convierte tiple 1 en tiple 2 y viceversa		No
159'-160 <i>Requiescant in pace</i> (A)		f. 160: bajo			No
160'-164' <i>Lamentación II de la Feria V</i> (A)					Sí
168-173 <i>Lamentación I de la Feria VI</i> (A)					No
173'-183 <i>Lamentación I Sabado Santo</i> (A)					Sí
183'-187 <i>Lamentación III Sabado Santo</i> (A)	bajo				Sí
187'-194 <i>Passio Domini</i> (A)			Se añaden otros textos de la Pasión en tiple 1		Sí
194'-198 <i>Veni Sponsa Christe</i> (A)					No
198'-200' <i>Miserere mei</i> (A)					Sí
205 <i>Nunc dimittis</i> (A)					
205' <i>Te lucis ante terminum</i> (A)					

\* Puesto que el estudio de la música ficta de CarriSC s.s. se realizará en el capítulo dedicado a la edición e interpretación, dónde se comentarán las alteraciones añadidas al manuscrito, he señalado en esta tabla únicamente si existen anotaciones al respecto para cada obra, sin detenerme en indicar el lugar o tipo.

## I. 6. Inventario

A lo largo de estas páginas se han venido comprobando las distintas etapas de creación y transformación de CarriSC s.s., así como los rasgos que caracterizan cada una de sus secciones o anotaciones. Frente a la labor minuciosa y cuidada de Galdámez, los folios copiados en torno a la mitad del siglo XVIII se nos muestran como obra de un principiante, como fruto posiblemente de la tarea de una monja del propio monasterio poco ducha en conocimientos musicales. Ello los diferencia de lo que sucede con el resto de anotaciones sufridas por CarriSC s.s., las cuales parecen proceder de religiosas versadas en mayor o menor medida en el arte musical<sup>70</sup>. CarriSC s.s. es, ante todo, un manuscrito práctico creado y modificado con una finalidad plenamente utilitaria.

---

<sup>70</sup> En el convento de Santa Clara de Carrión de los Condes no se conserva ninguna información que haga referencia a personas ajenas al monasterio que llegaran a él para impartir clases o para dirigir y/o participar en su capilla. Si así hubiera sido, en los Libros de Cuentas se habrían reseñado los pertinentes pagos, por lo que parece lógico pensar que todas estas anotaciones y composiciones añadidas fueran realizadas por sus propias moradoras.

Tabla 5: Inventario de CarriSC s.s.

N.º	Folio	Título	Compositor obra matriz	Sección de CarriSC s.s.	Copista
n.º 1	[a]	«Sicut lilium» (incompleta)	anónimo	CarriSC s.s./C	C[a]
n.º 2	[a']-[b]	Pange lingua (incompleta)	anónimo	»	C[b]
n.º 3	[0']-1	Deus in adiutorium	anónimo	CarriSC s.s./A	Martín de Galdámez
n.º 4	1'-4	Dixit Dominus	Melchor Robledo	»	»
n.º 5	4'-8	Beatus vir	Melchor Robledo	»	»
n.º 6	8'-11	Laudate pueri	Melchor Robledo	»	»
n.º 7	11'-13	Laudate Dominum	Juan Navaro	»	»
n.º 8	13'-18	Laetatus sum	anónimo	»	»
n.º 9	18'-22	Credidi	Melchor Robledo	»	»
n.º 10	22'-25	Nisi Dominus	Melchor Robledo	»	»
n.º 11	25'-[29]	Lauda Jerusalem	Melchor Robledo	CarriSC s.s./A [f.25'] y CarriSC s.s./B	Martín de Galdámez y B
n.º 12	[29']-[32]	Beati omnes	Melchor Robledo	CarriSC s.s./B	B
n.º 13	[32']-[34]	Pange lingua	Juan de Urreda	CarriSC s.s./B	B
n.º 14	[34']-[35]	Sacris solemniis	Martín de Galdámez?	»	»
n.º 15	[35']-36	Verbum supernum	Martín de Galdámez?	CarriSC s.s./B [f. 35'] y CarriSC s.s./A	B y Martín de Galdámez
n.º 16	36	Benedicamus Domino (añadida)	anónimo	»	C[b]
n.º 17	36'-37	Pange lingua	Martín de Galdámez?	CarriSC s.s./A	Martín de Galdámez
n.º 18	37'-38	O Gloriosa Domina	Martín de Galdámez?	»	»
n.º 19	38'-40	Ave maris stella	Tomás Luis de Victoria	»	»
n.º 20	39'-40	Ave maris stella a 5 (añadida)	anónimo	»	D
n.º 21	40'-41	Hostis Herodes	anónimo	»	Martín de Galdámez
n.º 22	41'-43	Exsultet coelum	anónimo	»	»
n.º 23	43'-45	Christe Redemptor	anónimo	»	»
n.º 24	45'-47	Concinant plebs	anónimo	»	»
n.º 25	47'-49	Praes de caelo	anónimo	»	»
n.º 26	49'-51	En gratulamur	anónimo	»	»
n.º 27	51'-53	Veni creator spiritus	anónimo	»	»
n.º 28	53'-55	Ut queant laxis	anónimo	»	»
n.º 29	55'-56	Jesu nostra redemptio	anónimo	»	»
n.º 30	56'-58	Ite confessor	anónimo	»	»
n.º 31	58'-59	Jesu dulcis memoria	anónimo	»	»
n.º 32	59'-65	Magnificat del 8.º tono	anónimo	»	»
n.º 33	65'-71	Magnificat del 8.º tono	Sebastián Aguilera de Heredia	»	»
n.º 34	71'-77	Magnificat del 3.º tono	Sebastián Aguilera de Heredia	»	»
n.º 35	77'-83	Magnificat del 6.º tono	Sebastián Aguilera de Heredia	»	»
n.º 36	83'-89	Magnificat del 7.º tono	Sebastián Aguilera de Heredia	»	»
n.º 37	89'-92	Salve Regina del 1er. tono	anónimo	»	»
n.º 38	92'-95	Salve Regina del 5.º tono	Martín de Galdámez?	»	»
n.º 39	95'-99'	Salve Regina del 1er. tono (incompleta)	anónimo	»	»
n.º 40	106'-120	Missa Quinto tono (incompleta)	anónimo	»	»
n.º 41	120'-141	Missa de la Concepción (incompleta)	anónimo	»	»
n.º 42	141'-152	Missa de Requiem*	anónimo	»	»
n.º 43	152'-153	Regem cui omnia	Cristóbal de Morales	»	»
n.º 44	152'-153	Venite exsultemus (añadida)	anónimo	»	C[b]
n.º 45	153'-157	Tacet animan	anónimo	»	Martín de Galdámez
n.º 46	157'-158	Ne recorderis	Cristóbal de Morales	»	»
n.º 47	158'-159	Memento mei	Francisco Gutiérrez?	»	»
n.º 48	159'-160	Requiescant in pace	anónimo	»	»
n.º 49	160'-164'	Lamentación II de la Feria V (incompleta)	anónimo	»	»
n.º 50	168'-173	Lamentación I de la Feria VI (incompleta)	anónimo	»	»
n.º 51	173'-183	Lamentación I de Sabado Santo	anónimo	»	»
n.º 52	183'-187	Lamentación III de Sabado Santo	anónimo	»	»
n.º 53	187'-194	Passio Domini (incompleta)	anónimo	»	»
n.º 54	194'-198	Veni Sponsa Christe	anónimo	»	»
n.º 55	198'-200'	Miserere mei (incompleta)	anónimo	»	»
n.º 56	205	Nunc dimittis (incompleta)	anónimo	»	»
n.º 57	205'	Te lucis ante terminum (incompleta)	anónimo	»	»

\* Si bien no se puede afirmar fehacientemente que todas las secciones integrantes de la *Missa de Requiem* sean obra de un mismo compositor, su estilo musical así parece sugerirlo. De hecho Galdámez cita en su índice la obra como un *corpus* homogéneo. Por el contrario las secciones pertenecientes al Oficio de Difuntos es probable que procedan de varios autores y como trabajos independientes aparecen recogidas en el índice del *Libro de música*, incluso se copiaron de forma desordenada situándose el Responsorio VI antes que el IV. Así pues, he mantenido su individualidad a lo largo de todo el trabajo.

## I. 7. Su restauración

Debido al deterioro que había sufrido el manuscrito, en el año 1991 fue sometido a un proceso de restauración. Ello se hizo con motivo de su presentación pública en el marco de la Exposición «Las Edades del Hombre: La Música en la Iglesia de Castilla y León», impulsada por las Diócesis de la citada Comunidad y que tuvo lugar en la Catedral de León desde octubre de 1991 hasta julio de 1992.

La restauración se llevó a cabo en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León y corrió a cargo de M<sup>a</sup> Luisa Matres y Paloma Castresana (restauradoras del Documento Gráfico), Mercedes Barrera (Químico) y Jerónimo Cendoya (Fotógrafo)<sup>71</sup>. Consistió primeramente en la desinfección del códice con paradiclorobenceno en una cámara con cierre hermético, para proceder a continuación a su limpieza mecánica con saquitos de goma en polvo, goma en pastilla no grasa y brocha de pelo fino. Para las manchas se utilizaron disolventes orgánicos. Una vez limpio el material, se fijaron las tintas solubles, pasando posteriormente a la reintegración del soporte de papel con papel de similar textura y grosor.

El tratamiento de la cubierta de pergamino se llevó a cabo mediante la limpieza mecánica con torno eléctrico borrador y la hidratación del pergamino y reintegración de las zonas perdidas con pergamino estabilizado del mismo espesor. Para realizar estas operaciones se tuvo que desmembrar previamente el manuscrito, que fue después montado siguiendo la disposición original. La costura se realizó a «la española», utilizando «postretas» en las hojas que aparecían sueltas, aunque éstas fueron a veces unidas a cuadernillos distintos a los que originalmente estaban sujetas. Se hicieron también nuevas cabezadas siguiendo el modelo del esquema original, con un núcleo de badana al que va enrollado hilo de lino cosido al lomo. Fueron elaborados unos nuevos broches del mismo tipo que los que existían y se colocaron aprovechando los orificios originales.

Por último, y dado que el libro carecía de hojas de respeto, se introdujeron seis de éstas, tres al inicio e igual número al final, con el objeto de proteger el cuerpo del contacto con la encuadernación y reforzando la unión de éste con la cubierta, puesto que las hojas de respeto van pegadas directamente al primer y último folio del libro. También se sustituyeron los folios de guardas, a los que me he referido en numerosas ocasiones, restaurándolos y presentándolos independientemente del cuerpo de CarriSC s.s. Ambas inserciones, las nuevas guardas y los folios de respeto, se realizaron con papel japonés, referencia K-16, de características similares a los originales.

El resultado de este minucioso proceso es excelente. Se han eliminado los hongos y las manchas, consiguiendo a la vez la descalcificación del manuscrito, que actualmente posee un pH de 8 frente al inicial de 5,80. Se respetó de forma extraordinaria cada uno de los folios contenidos así como su distribución original y también cuidaron con esmero la reconstrucción de las hojas fragmentarias, de tal forma

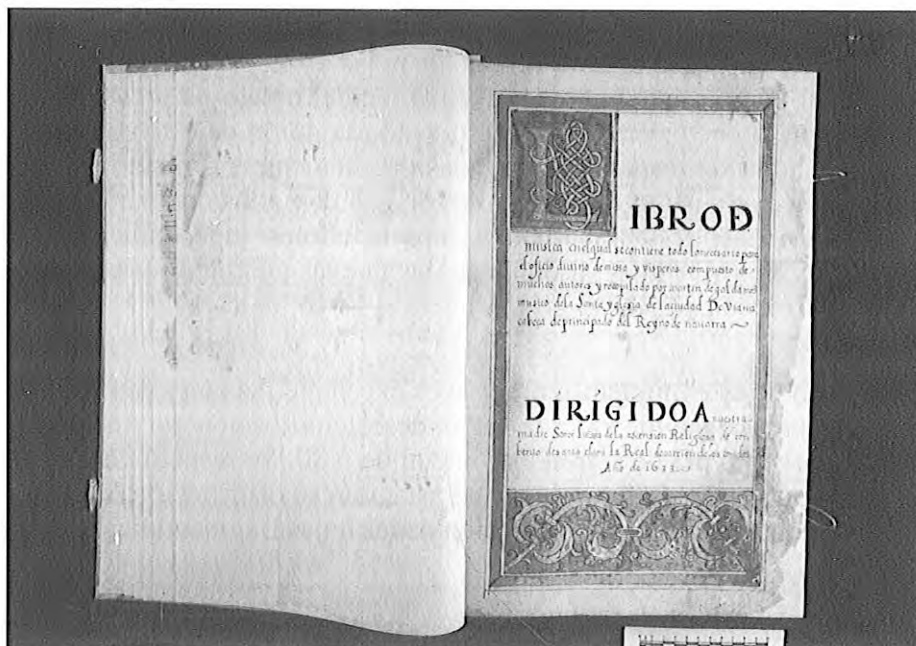
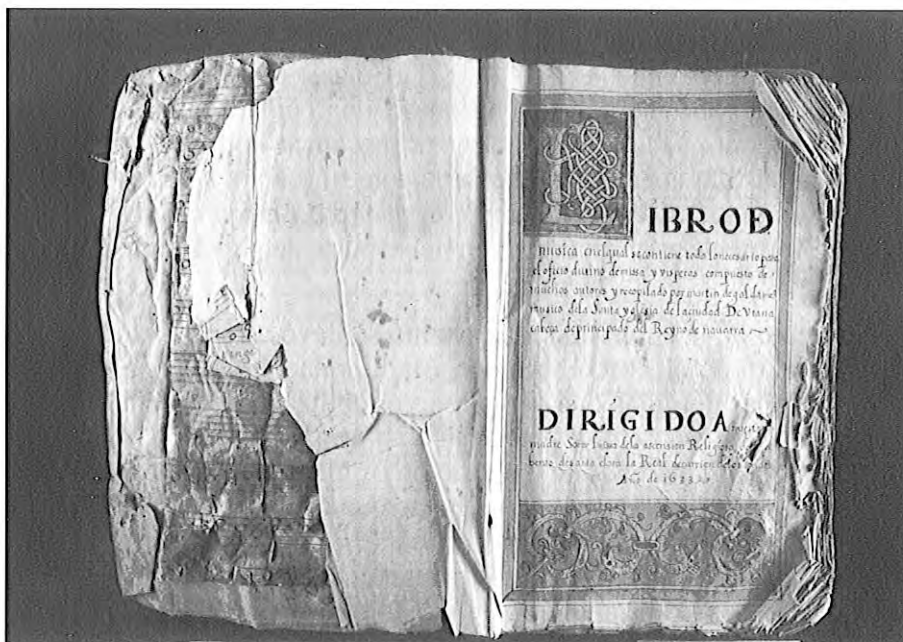
---

<sup>71</sup> La información referente a la restauración de CarriSC s.s. se encuentra en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León. Reg. 159/91, exp. Pa-3.



que la comprensión de su contenido resulta ahora más sencilla. Quizá el único reproche que quepa hacer a este respecto es el de que se hayan unido los folios iniciales del manuscrito ([a] y [b]) al primer cuadernillo del *Libro de música*, puesto que su procedencia y contenido son muy distintos. Sin embargo, ello resulta poco relevante frente a la meritoria labor realizada, prueba de la cual proporciona la mera comparación entre las siguientes fotografías (Foto 7):

Foto 7. Portada del *Libro de Música* dedicado a Sor Luisa f. [i].



SEGUNDA PARTE

Estudio del *Libro de Música*  
en su contexto

## II. EL LIBRO DE MUSICA COMO UN ACTO DE COMUNICACION

### II. 1. Presentación del Estudio

Recogiendo las palabras expresadas en la introducción, quiero recordar que estas páginas muestran los resultados obtenidos del estudio del *Libro de música*, es decir, lo que se ha definido como secciones A y B del manuscrito polifónico de Carrión, dejando aparte las composiciones posteriormente añadidas, así como CarriSC s.s./C. La decisión de centrarme únicamente en estos folios viene provocada por el convencimiento de que entender el contenido de este códice requiere examinarlo dentro de su contexto histórico y puesto que resulta imposible presentarlo a lo largo de los distintos períodos de su existencia, elegí el más emblemático de todos, el que le dio origen y del que dependen directa o indirectamente la inmensa mayoría de sus folios: el momento de creación del *Libro de música* dedicado a Sor Luisa.

Para llevar a cabo este análisis observaremos el manuscrito como resultado de un proceso creativo, es decir, como un acto de comunicación, un diálogo entablado entre unos emisores –Melchor de Torres y Carrillo y Martín de Galdámez– y unas receptoras –Sor Luisa y las religiosas clarisas–. De esta forma, si el códice fue creado *ex profeso* para el convento de Carrión, necesariamente tendrá que contener información referente a cómo entendían sus creadores la vivencia musical del monasterio, fuera ésta una idea real o imaginaria. Ello se entiende justificado si se tiene en cuenta que en sus mentes existiría la necesidad de conseguir una respuesta positiva: que el regalo gustara y quizá que fuera útil<sup>1</sup>. Para llevar a cabo este objetivo tuvieron que servirse de sus conocimientos acerca de las destinatarias del manuscrito, así como de la información con la que contaban sobre la práctica musical en los conventos femeninos del momento y, por supuesto, de un repertorio que se adecuara a sus pretensiones.

Examinando el códice con la metodología expuesta por Bakhtin [Bakhtin, 1981] el panorama de observación queda ampliado, puesto que los personajes que

---

<sup>1</sup> Como ya indiqué en las páginas iniciales de este libro, he considerado el *Libro de música* como resultado de un diálogo, como un texto sobre el que leer las intenciones de sus creadores. Es en este sentido necesario tener en cuenta que, como en cualquier acto de comunicación, los emisores se ven condicionados a la hora de formular el mensaje por los receptores y por la respuesta que buscan obtener en ellos.

intervinieron en el acto de comunicación se sirvieron de un sustrato cultural que se proyectó sobre sus ideas y sobre lo creado, y de un propósito ligado a las respuestas que anticipadamente esperaban recibir de su audiencia. Dejarían traslucir no sólo unas pretensiones individuales, sino también una forma compartida de entender la música en los conventos de religiosas. Desde este enfoque, el *Libro de música* nos hablará tanto de las supuestas necesidades musicales del monasterio carriense como de una concepción generalizada acerca de ciertos ambientes musicales en las comunidades conventuales.

Así pues, convendría que nos ocupáramos primeramente de conocer a los protagonistas de esta historia para comprobar posteriormente si el manuscrito fue en realidad concebido desde su origen con el fin de servir como regalo para Sor Luisa y su comunidad.

## II. 2. Los Creadores del Manuscrito

Permítaseme comenzar haciendo uso de las palabras que encabezan el manuscrito puesto que estos expresivos párrafos aportan muchas de las claves imprescindibles para conocer el porqué, el cómo y el quién intervino en la creación del *Libro de música* dedicado a Sor Luisa. Estos textos con los que el copista presenta el códice a Sor Luisa de la Ascensión, la Madre Luisa o simplemente Sor Luisa, significan para el estudio una referencia esencial de la que partir, ya que recogen el testimonio directo de los personajes que lo gestaron y, lo más importante, sugieren cuáles fueron las intenciones con las que fue concebido:

*Libro de/ música en el qual se contiene todo lo necesario para/ el oficio divino de missa y vísperas compuesto de /muchos autores y recopilado por martín de galdámez/ músico de la Santa yglesia de la çiudad De Viana/ cabeça de principado del Reyno de navarra.*

*Dirigido a nuestra/ madre Soror Luissa de la ascensión Religiosa del con/bento de santa clara la Real de carrión de los condes.*

*Año de 1633.*

[CarriSC s.s., f. [i]]

*A mi madre Soror Luisa dela ascensión monja profesa en Santa clara la Real de carrion delos condes.*

*Imitando a los pintores que con apacibles sombras Realçan sus pinturas/ para adornar señora lade mi padre y a mia por su muerte, meatrebi/ a amparar a mi hermana con la de Vuestra Reberença paraque/ ansi loeste masen los ojos dedios y para mas servir asu divina ma/gestad y que vuestra Reverencia tenga maior goço laofrezco este/ trabajo aunque de mano agena dedesbello propio y voluntad/ interior idiome animo el dedicar entrambas cosas, devaxo/ la homrra de dios, laclaridad conocida en el mundo de su/ vida conserbada detantos años, pues apenas tenia quatro/ quando un amigo de dios enprodigiosas alabancas pronostico/ protentos demisericordias que avia de obrar el criador en tal/ criatura todo lo que promete estimacion del serbicio que se le ha/ce aunque pequeño si ya el primero el maior que pude ofrecer/ y como esto lo allo tanpropio ynatural en v[uestra] Reverença es/pero quesera todo admitido y contal*

*sombra muy realçado todo/ y io descubierto enel deseo que deserbir a v[uestra] Rev[erencia] tengo a quien/ nuestro señor meguarde como puede.*

*Don Melchor de Torres y Carrillo.*

[CarriSC s.s., f. [i']]

Martín de Galdámez, «músico» de la iglesia de Viana, realizó tanto la labor de copista como la de «recopilador» [f.[i]] y fue el encargado de reproducir la retórica dedicatoria que Melchor de Torres y Carrillo ofreció a la religiosa, el texto más sugerente de los presentes en el códice. No existe duda de que la participación de éste último en la creación del *Libro de música* dedicado a Sor Luisa fue, al menos, «de desbello propio y voluntad interior» [f.[i']]. Sabemos ya, además, que el manuscrito tenía como función primordial honrar a Dios, así como servir de regalo a Sor Luisa, religiosa de vida ejemplar y misericordiosa profesora en el Convento de Santa Clara de Carrión de los Condes. Parece intuirse que la motivación que condujo al pequeño mecenas a realizar dicho presente se debió por un lado a la búsqueda de «amparo» para su hermana tras la muerte de su padre y por otro a que un regalo musical fuera «tanpropio ynatural» en dicha monja. Quedan así presentados sucintamente los tres protagonistas de este acto de comunicación y alguno de los motivos que les impulsaron a actuar por lo que a nuestro objeto de investigación respecta.

Partiendo de estas premisas se impone ahora observar a cada una de estas personalidades en su propio contexto vivencial para mejor comprender el porqué y el cómo del regalo. Para ello me serviré principalmente de fuentes literarias conservadas en los distintos archivos de Viana (Navarra) y Carrión de los Condes (Palencia), así como de la rica documentación existente acerca de Sor Luisa en el Archivo Histórico Nacional de Madrid.

## II. 2-1. *Los creadores activos:*

### *Melchor de Torres y Carrillo y Martín de Galdámez*

Convendría comenzar conociendo algunos aspectos del contexto vivencial en el que se movían los «creadores» activos del manuscrito, especialmente los relacionados con su mundo religioso y musical, puesto que de ellos emana el *Libro de música* dedicado a Sor Luisa. Ambos personajes vivieron en la por entonces ciudad de Viana<sup>2</sup> y trabajaron al servicio de una de sus colegiadas, la de Santa M.<sup>a</sup>, la principal<sup>3</sup>, Melchor de Torres y Carrillo como presbítero y Martín de Galdámez como ministril de su capilla musical<sup>4</sup>. Esta localidad y su iglesia conforman el ámbito

<sup>2</sup> Viana, villa que definía (y define) el título del heredero de la corona de Navarra, fue convertida en ciudad en 1630 por el rey Felipe IV tras la «ayuda» que se le aportó en hombres y dinero para sus continuas luchas. Ello da muestras de la prosperidad económica de la que gozaba esta población por aquellos años.

<sup>3</sup> Contaban los vianenses con dos parroquias que formaban cabildo: Santa María y San Pedro. Estas compartían la boyante situación financiera que las condujo, especialmente a Santa María, a realizar destacadas y monumentales obras que aún hoy se pueden observar. Sin embargo no eran las únicas actividades artísticas en las que el cabildo de Santa María invirtió su dinero. Gran parte de los ingresos se distribuyeron entre los músicos, comediantes, danzantes y «escenógrafos» que participaban en sus numerosas festividades, así como en el desarrollo de la vida cotidiana. Para una exhaustiva panorámica sobre aspectos históricos y artísticos de la ciudad de Viana Vid. Labeaga Mendiola, 1984, *passim*.

<sup>4</sup> La capilla de Santa María –la única existente en Viana– cultivó una creciente actividad musical dentro y fuera de la colegiada. Un año antes de que Galdámez, nuestro copista, entrara a formar parte de ella (1614) contaba con un personal

espacial en el que estos hombres entraron en contacto y clarifica por qué el código le fue encargado a dicho músico.

Martín de Galdámez<sup>5</sup> (ca. 1583-1653), protagonista clave en la creación del manuscrito por haber recibido y cumplir el encargo de copiarlo, fue también uno de los personajes cruciales dentro de la vida cultural en la Viana de la primera mitad del siglo XVII. Resulta sorprendente descubrir las múltiples ocupaciones que desempeñó a lo largo de su vida este polifacético hombre, todas ellas en estrecha relación con el mundo de las creaciones y reproducciones artísticas. Por ello intentaré ahora revelarlas en alguno de los aspectos útiles para este estudio, lo cual nos permitirá comprender de forma contextualizada la labor que realizó en el *Libro de música* dedicado a Sor Luisa, tanto desde el punto de vista del copista, como desde el punto de vista del músico.

Comenzaré a presentarle sirviéndome de la anotación de su deceso:

1653: Martín de Galdámez, marido que fue de María de Castillo su mujer difunta, naturales de Alfaro de edad de 70 años, murió el 31 de diciembre de 1653 en la Comunión de la yglesia de repente de una aplopexia enterosse en Santa María con la Cofradía de la Soledad, con todo el cavildo y habito de San Francisco. Dixose una misa cantada con su responso de diposición y 2 cantadas con sus resposos de animas con sola la cia. Mas 12 missas rezadas a real, más tres misas cantadas de la cia en el aniversario.  
[VIAap, *Libro de Difuntos de Santa María, 1645-1724*, f. 38]

Galdámez, que gozó de un notable prestigio social y de una estabilidad profesional inusual en el período, perteneció a diversas cofradías religiosas pero mostró una especial predilección por la de la Soledad, relacionada con el mundo franciscano, la orden de profesión de Sor Luisa<sup>6</sup>. Desempeñó también el cargo de administrador de los frutos primiciales de la iglesia, lo que nos aporta una pista de su reconocimiento por parte del cabildo vianés.

Lo relevante para este trabajo es, no obstante, su ingente tarea como músico. Cuando escribió el *Libro de música* dedicado a Sor Luisa contaba con 50 años y una larga experiencia como bajonista, actividad que desarrolló en la colegiata de Viana desde 1614 hasta su muerte<sup>7</sup>. Como cualquier músico bajón sería el encargado de

---

no demasiado numeroso: un maestro de capilla y organista –Laçaro Cabredo que lo desempeñó hasta 1622–, un tenor –Antonio Laço–, un contralto –Lope de Olagüe–, un bajón –Juan de Chamiço, que fue sustituido este mismo año por Juan Serrano– y dos típles. Además, un organero les visitaba anualmente a pesar de las reiteradas quejas de los obispos o visitantes que consideraban un lujo excesivo contratarlo de dicha manera. Con los años, la capilla amplió su número y tipo de participantes, muy especialmente desde que en 1622 entrara a formar parte de ella Martín de Güete, el principal impulsor de los cambios, que desempeñó el oficio de maestro de capilla desde el citado año hasta 1663. Por primera vez se toma como asalariado a un corneta de forma prolongada –durante 11 meses–, que enseguida será sustituido por otro. Asimismo, en 1623 se contrata a un sacabuche –Pedro de Ayala– y aunque un año más tarde ambos son despedidos, seguramente debido a las imposiciones del obispado que se quejaba de los excesivos gastos en música, pero vuelven a aparecer de inmediato de forma estable. Así en 1631 son ya dos las cornetas asalariadas de Santa María –Juan Caro y Francisco de Obidia–.

<sup>5</sup> A veces se le denomina Galdámiz, p. ej. en los Libros de Cuentas de St.ª M.ª, pero él siempre firma como Galdámez y éste es el nombre que también anota repetidas veces en el manuscrito, por ello ha sido el seleccionado para referirnos a su persona.

<sup>6</sup> En Viana existían al menos otras tres cofradías ligadas a la Iglesia de Santa María, de la de las Angustias era miembro también Galdámez.

<sup>7</sup> Esta estabilidad profesional llama la atención por lo inhabitual, y lleva a preguntarse si su valoración como ministril no le permitió promocionarse hacia otros lugares. El dato puede, sin embargo, explicarse porque Martín de Galdámez gozó de un nada desdeñable reconocimiento social y, supongo que en paralelo, de una buena situación económica, lo que seguramente le induciría a no anhelar mayores éxitos. Es probable que su situación familiar también influyera en la toma de

reforzar el bajo continuo cuando fuera pertinente –y parece que lo tuvo que ser en no pocas situaciones– y de suplir o doblar la voz de bajo en las composiciones polifónicas. En este caso tendría seguramente que suplir la voz, ya que la capilla de Santa María careció de cantante que se encargara de tal función al menos hasta 1650. Por ello en repetidas ocasiones se alude a este ministril como «musico contrabaxo» [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 504]. También era el instrumentista que junto con el órgano daba el «tono» y acompañaba al coro en la ejecución de la monodía<sup>8</sup>. A veces se encargaba, incluso, de instruir a los «infantes», como sucedió en 1624, cuando mantuvo en su casa a un tiple procedente de Logroño «trabajando en los villancicos de Ntra. Sra.» [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 498].

A estas labores de un bajonista más o menos habituales<sup>9</sup>, hay que añadir para el caso que nos ocupa algunas otras excepcionales que hablan de su preparación musical. Por ejemplo, el mismo año en que fue recibido en Santa María, se encargó de complementar la capilla musical mediante la contratación de ministriles para la festividad del Santísimo Sacramento<sup>10</sup>, labor que realizará tanto para ampliaciones eventuales de este tipo como para la búsqueda y prueba de cantores e instrumentistas fijos<sup>11</sup>. Incluso durante un período de tiempo, en 1632, se le califica de «maestro de capilla» [VIAap, *Libro Tercero de Cuentas*, ff. 54' y 57], sin que ello conste como tal en los pagos de oficios, por lo que supongo que fue ésta una consideración extraoficial, aunque efectiva por los diversos e importantes trabajos que desempeñó<sup>12</sup>.

En los momentos de expansión de la capilla musical de Santa María de Viana (con la llegada de Martín de Güete) Galdámez interviene activamente como copista y será el más habitual proveedor de manuscritos (aunque no el único)<sup>13</sup>. La pri-

---

esta decisión. El *Índice General de Bautismos de Santa María hecho en 1869* nos informa que en 1615 nació su hijo Martín Galdámez y Castillo y a finales del mismo Gregorio Galdámez y Castillo. En 1620: José Bautista Galdámez y Castillo y en 1623 Juan Bautista Galdámez y Castillo que será instruido musicalmente por su padre y desempeñará las funciones primero de tiple y después de bajón en la capilla de Santa María [VIAap, *Libro Tercero de Cuentas*, 1648 f. 238v; 1651, f. 301v; 1661, f. 421]. Dos de los restantes hijos murieron en 1620 y 1621.

<sup>8</sup> Es probable que no doblara al canto llano en todas su melodía sino que lo apoyara mediante puntos de pedal.

<sup>9</sup> La versatilidad del oficio de bajón hizo que enseguida se consolidara como plaza fija, siendo, junto con el órgano, los únicos instrumentistas integrantes de la capilla de Santa María hasta 1622. Algunos de los bajonistas que precedieron a Galdámez fueron Fauste de Linán, Miguel de Comas, José Ruiz, Juan Serrano y Juan Chamiço [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, 1600, f. 280; 1610, f. 353; 1613, f. 380 y 1615, f. 401].

<sup>10</sup> «se libraron a Martín de Galdámiz musico baxon de la dicha yglesia 109 reales los 97 por tantos que pago a los ministriles de la ciudad de Logroño que fueron llamados para el día de Santissimo Sacramento y su byspera que fueron los honores de la dicha yglesia y doce reales que pago a un pipphano» [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 420']. Seguramente le fuera encomendada esta tarea debido a que su anterior destino riojano le había permitido conocer el ambiente musical de la cercana ciudad de Logroño, como se demuestra a través del siguiente texto: «Mas se haçe de cargo ciento y cinquenta rreales a Martín de Galdámez musico baxon para fin de pago de los trescientos rreales que se le dieron para su casa muda de logroño a viana» [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, 1616, f.410].

<sup>11</sup> En uno de estos casos los libros de fábrica se expresan así: «se libraron a Martín de Galdámiz, maestro de capilla, 58 reales, 20 que gastó en ir a Bitoria en busca de un contralto para serbiçio de la yglesia y su capilla y los restos que pagó a los músicos que binieron a oponerse» [VIAap, *Libro Tercero de Cuentas*, 1632, f. 57].

<sup>12</sup> Este año cobró como tal Martín de Güete (o Huete) aunque quizá una enfermedad o un desplazamiento lo mantuvieran ausente durante una temporada.

<sup>13</sup> Es entonces cuando la documentación refleja una intensa actividad en los pagos por copia o compra de «libros de música», denominación utilizada para las composiciones a voces frente a las de canto llano. Además de Galdámez otros abastecedores serán, por ejemplo, Gaudioso Lupe, organero y librero de Logroño, al que en 1625 se compra por 10 ducados un «libro grande de música» y Miguel Rodríguez, «vecino desta ciudad», que en 1631 recibe 12 ducados «por ocho cuadernos de musica que se le han comprado para el servicio de la yglesia por haber de ella necesidad» [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 504' y *Libro Tercero de Cuentas*, f. 36']. Evidentemente, el uso continuado de los libros monódicos perpetúa la necesidad de renovarlos: en 1621 se adquieren 2 misales al librero Arroyo y en 1623 se paga a Miguel de Ayanz, iluminador y escritor de libros de Pamplona, por los libros santorales que está haciendo [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, ff. 498', 504']

mera referencia sobre su trabajo como tal se halla en 1621 cuando se le hace un descargo de 28 reales «por un libro de música nuevo que dio para la dicha yglesia igualado y concertó en ello consta de libranza y quitamiento» [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 471']. A partir de este momento su actividad es continua<sup>14</sup> e ininterrumpida hasta 1650, cuando se anota la última entrega de dinero por dicho trabajo. Sin lugar a dudas merece la pena destacar la actuación que tuvo a este respecto en 1632 cuando se le pagaron 7 ducados por «escribir y apuntar nueve libros de musica, unas misas y salbes y mottetes de ocho a nueve boçes para el culto dibino en que fueron concertados» [VIAap, *Libro Tercero de Cuentas*, f. 54']. Esta libranza aparece reseñada con fecha de 31 de julio del citado año, por lo que es de suponer que no empleó «excesivo» tiempo en copiar el *Libro de música*, ya que éste fue terminado en 1633. Su experiencia explica por qué los resultados obtenidos en el libro de Carrión pueden ser calificados de excelentes, aunque desafortunadamente no conozcamos rastros de su restante obra copiada.

La remuneración de Galdámez como bajón, que cuando entró a formar parte de la capilla era la más cuantiosa tras la del maestro<sup>15</sup> y que ascendía desde 1622 a 118 ducados, se vería así singularmente complementada con sus actividades de copista. No es fácil suponer cuánto pudo costarle a su promotor, Melchor de Torres y Carrillo, el libro de Sor Luisa. Revisando los pagos que se hacen a Galdámez y a otros escribas por su trabajo, pueden apuntarse ciertas cantidades que oscilarían en función del número de páginas copiadas, de la calidad del papel –si es que corría de su cuenta–, del preciosismo de los dibujos, etc. La referencia más directa procede de un trabajo realizado por nuestro copista en 1625 cuando pinta y escribe –que no adapta– un manuscrito. Teniendo en cuenta que por éste se le pagaron 40 reales, es de suponer que el *Libro de música* dedicado a Sor Luisa, escrito algunos años después, en un papel de calidad y con la labor añadida de recoger composiciones transformadas, supondrían para Melchor de Torres y Carrillo un desembolso en torno a 50-80 reales, que equivalen a 5-8 ducados<sup>16</sup>. Considerando como ejemplo comparativo que un cantor de Santa María cobraba por entonces 110 ducados anuales, el pago suponía aproximadamente al salario correspondiente a un mes.

Nuestro copista desempeñó también otros trabajos que le aportaron un suplemento económico. Tal es el caso de su participación en la Iglesia de San Pedro determinados días festivos como integrante de la capilla de Santa María<sup>17</sup>. Otras

<sup>14</sup> P. ej. el 26 de octubre de 1625 se le libraron 40 reales por «pintar y escribir un libro grande de música para dicha yglesia» [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 508].

<sup>15</sup> Recibía de salario 113 ducados frente a los 100 del tenor, 110 el contralto y 190 del maestro de capilla. Los triples 60 y 20 ducados respectivamente [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, ff. 410'-412].

<sup>16</sup> En la época de Felipe IV las equivalencias normalmente aceptadas son: 1ducado=11 reales de vellón=34 maravedís.

<sup>17</sup> El contrato que regula estas actuaciones nos habla de la diversidad de funciones en las que intervenían, así como del tipo de música seleccionado para ellas. En los días del Corpus, San Pedro y demás fiestas solemnes en las que los dos cabildos se juntaban en la citada iglesia participaban en las misas, vísperas, demás oficios y procesiones generales. Igualmente en las celebraciones relacionadas con la Cofradía del Rosario, adscrita a San Pedro. Todos estos días se cantarían, entre otras composiciones, las letras y villancicos «necesarios para estas fiestas». En este contrato, que tiene una vigencia de 4 años, también se establece que recibirán 50 ducados al año siendo condición *sine qua non* que, si viniera un músico de cornetilla, les habrían de pagar 10 ducados por encima de los 50. La cantidad total cobrada se repartía entre todos «conforme lo an hecho asta agora» [Labeaga Mendiola, 1984, p. 27]. Otro ejemplo en el que la capilla se desplazaba sistemáticamente a solemnizar su festividad, es el día de San Juan, acudiendo al monasterio de San Juan de Ramos, la casa franciscana de Viana, donde celebraban sus vísperas y misas.



actuaciones excepcionales que no siempre supusieron para Galdámez y los restantes músicos un aumento financiero fueron sus intervenciones en las conmemoraciones de nacimientos o funerales reales, visitas de obispos, etc. Muchas de ellas requerían que su interpretación no sólo se realizara dentro de la iglesia, sino también por las calles de Viana, durante las procesiones solemnes que en esta localidad fueron especialmente celebradas<sup>18</sup>. Dicha solemnidad quizá justifique que en el citado inventario musical de 1645 referente a la capilla de Santa María se recojan tres libros procesionales, curiosamente entregados por Galdámez. Ello ayudaría a entender también que dentro del *Libro de música* aparezca un considerable repertorio destinado a esta finalidad, como posteriormente se verá.

He de reseñar por último, sirviéndome de un término actual, la función de Galdámez como «escenógrafo» dentro del ambiente festivo de Viana y su consecuente transformación visual<sup>19</sup>. Se ocupaba, por ejemplo, de realizar y distribuir iluminarias<sup>20</sup>, tablados<sup>21</sup>, monumentos, etc. a lo largo de las calles. Anualmente era el encargado de «hacer y deshacer» el monumento de Semana Santa que debía de ser voluminoso puesto que para su montaje necesitaba la ayuda de su «compañía»<sup>22</sup>. También intervenía en las fiestas del Corpus Christi componiendo y adornando las andas y el altar<sup>23</sup>. Desconozco si existen otros casos de copistas que desarrollaran similares habilidades, pero desde luego ésta no era una labor usual dentro del mundo de los ministriles. Sin embargo, su actividad como creador dentro las lla-

<sup>18</sup> Se realizaban procesiones de forma fija los días del Corpus Christi, del Santísimo Sacramento, el día de la Asunción –advocación de la Iglesia de Santa María–, en Semana Santa, etc. A partir de la declaración de Viana como ciudad (1630) se consideró a las procesiones como manifestaciones que reflejaban la nueva situación del municipio, de tal forma que se reguló todo un ceremonial para explicar cómo, dónde y quiénes irían presidiéndola. En ellas, tanto si eran civiles como religiosas, la música estaba presente solemnizando y agrandando la «pompa» que se pretendía conseguir [VIAm, *Acuerdos del Ayuntamiento de Viana (1620-1634)*, Caja 16, Carpeta 19, Doc. 8, ff. 169'-175'].

<sup>19</sup> Como muestra del esplendor festivo de esta ciudad citaré lo que acontecía el día de la Asunción, haciendo especial hincapié en los aspectos musicales y escénicos que conllevaba. Primeramente debo señalar que la colegiata de Santa María corría con todos los gastos referidos. La capilla de música, en la que intervenía Galdámez y los ministriles contratados para la ocasión, celebrarían con toda solemnidad sus primeras y segundas vísperas mediante la interpretación de salmos, himnos y magníficos polifónicos intercalados con secciones a canto llano. En la misa mayor se ejecutarían, además de las partes del ordinario, determinados motetes así como villancicos o letrillas compuestas para éste u otros días. El ambiente de la iglesia también sería excepcional, ya que sus paredes se habrían revestido con tapices y tafetanes y aumentado sobremedida la iluminación cívica. En la procesión participaría la «ciudad» portando todo tipo de estandartes, pendones, insignias de las cofradías religiosas y de los oficios, etc. Estaría «amenizada» con música propia, donde se tocarían y cantarían diversas obras, entre otras, quizá, alguna Salve Regina. El repertorio comentado se explica teniendo en cuenta las fuentes musicales con las que contaba la capilla, así como conociendo el justificante de pago que se entregó a Bartolomé de Olagüe en 1620 por «las letras, billancicos, ensaladas, y motetes, misas y salbes que a compuesto para la solemnidad y fiesta del Santísimo Sacramento y octavario, día de Ntra. Sra de agosto y de setiembre y día de Navidad próximas pasadas» [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 450]. A estas actividades religiosas se unían otra serie de actos con tinte más profano: a las comedias profanas y divinas –seguramente tres– se unían las «ymbenciones», en las que la música y la escenografía estaban presentes. Tras ellas o con ellas aparecerían los fuegos de artificio e incluso, a veces, fiestas de toros [información extraída de VIAap, *Libro Segundo de Cuentas* y *Libro Tercero de Cuentas*].

<sup>20</sup> Ya en 1617 se le da a «Martín de Galdámiz músico 24 reales y 3 tarjas por los faroles y luminarias que hizo a la torre de la Iglesia bisperas de la asunción de Ntra. Sra.». [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 425].

<sup>21</sup> Los tablados servían para las comedias y las invenciones, pero no consistían únicamente en una plataforma elevada sino que ésta iba acompañada de una escenografía más o menos extensa con tapices, pinturas y construcciones de madera. De ello deja constancia, tanto los pagos entregados a Galdámez como el dinero recibido por Pedro Delgado, pintor de la villa, al que se le gratifica por la «ymbención que sacó el día de Ntra Sra de Agosto» [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 24'].

<sup>22</sup> Por citar uno de esos textos me referiré al de 1618, cuando se le pagan 100 reales «por el trabajo que él y los demás oficiales carpinteros han tenido en acer y desacer el monumento de la semana santa última» o en 1621 cuando se entrega otra cantidad a «Martín de Galdámez músico de la dicha yglesia por acer y desacer el monumento para Semana Santa» [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, ff. 433 y 462' respectivamente].

<sup>23</sup> Se le pagan 32 reales a él y a «sus ayudantes en hacer el sitio y altar y adornar la yglesia para el Corpus Christi y octavario» [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 433']

madras «artes menores» queda ampliamente confirmada al poner en conjunción su trabajo en el *Libro de música* con la documentación aquí expuesta.

Una vez ubicados en el contexto y presentado ya el copista, debo ahora detenerme en la personalidad del promotor del regalo del manuscrito a Sor Luisa, D. Melchor de Torres y Carrillo. En el primer párrafo que este hombre le dedica a la Madre Luisa dentro del códice, al que aludí anteriormente, es donde encontramos la fuente más interesante sobre su vida. No sólo el retórico estilo utilizado en él, sino también la temática a la que recurre nos presentan a un personaje impregnado de la denominada cultura «barroca»<sup>24</sup>. La pintura de las sombras<sup>25</sup>, la predeterminación de la existencia humana, las vidas ejemplarizantes, etc. son códigos reproducidos en infinidad de escritos de la época que nos hablan de una mentalidad colectiva, de una perspectiva desde la que mirar y entender el mundo que el donante de nuestro códice tuvo que compartir.

Torres y Carrillo era un clérigo que, a la vez que demostraba una preocupación constante por los asuntos religiosos y en especial por la devoción a Santa María, gozaba también de un considerable reconocimiento dentro de su comunidad. De ambos datos nos habla, por ejemplo, su elección en 1645 como prior de la Cofradía llamada de «Las Angústias» [VIAap, *Libro de la Cofradía de las Santas Angústias*, f. 18]. Requisito necesario para ocupar tal cargo era encontrarse entre las «personas principales y devotas de la dicha cofradía», además de ser «clérigo y beneficiado de estas yglesias y procurar sea de los que asistan al oficio de Sta. María porque con más cuidado cuide y procure llevar adelante esta devoción». Su relevancia social y presencia religiosa se ve confirmada por su pertenencia a otras de las cofradías sacras existentes en Viana, tales como la de las «Antorchas», cuyos estatutos limitaban a 40 el número de integrantes, los cuales eran calificados como «personas de buena fama y honradas y que no sean judías ni descendientes de ellos ni de padre ni de madre» [VIAap, *Libro de la Cofradía de Ntra. Sra. de las Antorchas*, ff. 1-3].

Debe advertirse, no obstante, que existe cierta confusión respecto a otras labores que este prelado pudo desarrollar, derivada de la constancia en los documentos de la colegiata de Santa María de dos clérigos beneficiados llamados Melchor de Torres. A veces se diferencia a éstos con los términos «mayor» y «menor» y únicamente en el texto de la Cofradía de las Angustias se especifica el segundo apellido<sup>26</sup>. En los libros de defunciones consta que uno murió en 1648 y el otro en 1650 «de repente»<sup>27</sup>, por lo que parece lógico pensar que el segundo

<sup>24</sup> No corresponde aquí discutir sobre la amplitud y el contenido que acompañan a este término. Únicamente lo he utilizado como referencia estandarizada. Sin embargo, una de las obras que a mi juicio mejor se ocupan de entenderla dentro del contexto antropológico es la de Sánchez Lora, 1988.

<sup>25</sup> Su relación con el mundo pictórico aparece otra vez en 1632, un año antes de la copia del manuscrito, aunque en este caso de una manera más prosaica. Siendo beneficiado de la iglesia de Santa María se ocupó de «un cuadro grande de pingel al oleo de la ystoria de San Agustín que se ha comprado a Juan Fernández, que la otra mitad paga la cofradía de San Agustín que está fundada en la dicha yglesia» [VIAap, *Libro Tercero de Cuentas*, f. 54].

<sup>26</sup> En VIAap, *Índice General de Bautismos de Santa María hecho en 1869*, que comienza en 1502, no aparece ningún Melchor de Torres y Carrillo pero sí un Melchor de Torres y Chabarre en 1573, probablemente el «mayor» de los dos Melchores.

<sup>27</sup> VIAap, *Libro de Difuntos de Santa María, 1645-1724*, f. 13': Don Melchor de Torres «murió el 10 abril (tachado) 26 de Marzo de 1648, beneficiado y recibió los santos Sacramentos (...)»; f. 20, 1650: D. Melchor de Torres, «murió el

sea el más joven<sup>28</sup>. Considerando además que en 1633 el protagonista de nuestra historia encargó el *Libro de música* preocupado por la situación social y espiritual de su hermana, resulta probable considerar que nuestro Melchor de Torres sea el «menor».

Pocos son los datos que conocemos, pues, del principal impulsor del regalo, pero ellos nos sirven para encontrar alguna explicación a las conexiones que mantenían los protagonistas de este estudio. Proporcionan razones en este sentido la devoción a la Virgen enmarcada en una mentalidad barroca que Torres y Carrillo poseía, particularmente afín a la destinataria, y el hecho de que el manuscrito fuera copiado en la ciudad de Viana, donde Martín de Galdámez y el presbítero desempeñaban su labor. Si, además, se considera que este clérigo por su condición de beneficiado de la colegiata podría permitirse realizar un desembolso relativamente cuantioso, puede concluirse que, tal y como dejó constancia en el encabezamiento del manuscrito, éste era de entre los posibles servicios a la religiosa «el maior que pude (pudo) ofrecer».

## II. 2-2. *Las receptoras: Sor Luisa y su comunidad*

A pesar de lo llamativa que resulta la biografía de Martín de Galdámez, la personalidad más emblemática del grupo que nos ocupa fue la de Sor Luisa de la Ascensión (1565-1636), calificativo del que se hace acreedora debido a la enorme fama y sorprendente influencia que alcanzó por aquellos tiempos. Se la calificó de mujer santa, sanadora de cuerpos y almas e intercesora ante Dios. Pero su relevancia no fue meramente testimonial sino que alcanzó dimensiones manifiestas en el ámbito político, religioso y económico. La difusión del conocimiento de sus dones sobrenaturales atrajo a muchos personajes que desearon conocerla directamente y beneficiarse de ellos. Entre éstos se encontraban algunos tan poderosos como los propios reyes Felipe III, Felipe IV y Luis XIII de Francia, la reina Isabel de Borbón, el Príncipe de Gales, el Duque de Alba, la Condesa de Monterrey, el Duque de Lerma, etc. Tales contactos le proporcionaron unas nada desdeñosas influencias de las que se beneficiaron, entre otros, las moradoras del convento y el propio pueblo de Carrión de los Condes.

Afortunadamente contamos con una rica información acerca de su vida, gracias a su correspondencia conservada<sup>29</sup>, a los breves comentarios autobiográficos que dejó escritos, a la documentación recogida por sus visitantes y defensores en

---

13 de enero pasado de repente, visto el cabildo su oficio mayor como lo tiene costumbre. (...) Visitó el testamento el provisor el 9 de febrero de 1652 y lo dió por cumplido».

<sup>28</sup> En el año 1625 Melchor de Torres realizó la labor de administrador de los bienes de la colegiata mientras que el otro, siendo aún diácono, se ocupaba de las misas de capilla y basílica fundadas en Santa María o en sus iglesias parroquiales –Aras y Bargota– [VIAap, *Libro Segundo de Cuentas*, f. 510 y 509' respectivamente].

<sup>29</sup> Han pervivido unas 2.000 cartas escritas o dictadas por la madre Luisa y casi todas dirigidas a su hermano Francisco de Colmenares, amén de otras que fueron recibidas por ella. El calificador de las cartas en el proceso inquisitorial dice que: «Las cartas que recibía y a que respondía eran muchas de sus Majestades q. D. g<sup>o</sup>., de los señores Reyes don Phelipe 3.<sup>o</sup> y doña Margarita, de los señores Infantes D. Carlos y D. Francisco, de las señoras reinas de Francia y de Ungría, de las señoras Infantas D.<sup>a</sup> Isabel de Flandes y doña Margarita de las Descalzas, de damas de Palacio y dueñas de honor, del Duque de Lerma, de los Condes de Olivares, de muchos otros Grandes, y títulos y grandes Caballeros de estos Reynos y de sus mujeres, de los Cardenales Zapata, Sandoval, Guzmán, Spinoza de Este, Borromeo y Cayetano, de los Nuncios de España, de Obispos, de dignidades, de los Generales y Comisarios generales y particulares y provinciales de los religiosos de S.

la causa que la Inquisición le abrió<sup>30</sup>, así como a los pliegos del proceso inquisitorial.

Para presentarla adecuadamente me serviré del testimonio dado por el clérigo Juan de Valladares en 1616 que si bien no puede afirmarse fehacientemente que se refiera a Sor Luisa –aunque así ha sido aceptado por otros estudiosos– resume claramente lo que se ha escrito sobre ella:

Resplandecía con fama de santidad una monja de la comarca de Burgos cuya vida milagrosa era ya notoria a toda Castilla, en especial al Rey y a toda la Corte. Concurrían á verla, y á encomendarse en sus oraciones muy gran concurso de todos estados de personas, como cosa que ya estaba examinada y conocida de muchos años su santa vida. Que por ser viva cuando esto se escribe no se nombra ni se dicen en particular las muchas misericordias que dios le hace. Es religiosa de aquel monasterio desde edad de siete años. Ha sido tan profunda y continua su oración que día y noche no faltaba del coro, si no es por la obediencia; su cama y asiento ordinario era estar de rodillas y así negociaba y hablaba con los que la visitaban. (...). Tenía éxtasi y arrobamiento muy á menudo, en particular cuando era llamada para tratar con la gente que venía á verla. (...) No tenía celda, sino el coro y los desvanes del campanario porque de noche la inquietaban y maltrataban los demonios, y con aquel rumor no podían dormir las monjas y por no desasosegarlas no quería dormir en el dormitorio. Tenía don de profecía, que algunas veces antes que le preguntasen respondía al proposito de lo que deseaban saber. Y hablando con personas graves, si le trataban de curiosas preguntas ó temporales deseos luego se quedaba arrobada por más de media hora. (...). Alzándole la toca la Abadesa estando arrobada se podían contar los huesos de flaca y en el cuello traía una argolla de hierro de dos dedos de anchura clavada con un letreiro esculpido en hierro que decía: esclava de mi Señor Jesuchristo».

[Juan Valladares, *Caballero venturoso*, pp. 236-237]<sup>31</sup>.

El calificativo de santa que le concedieron los hombres de su tiempo, aunque oficialmente no llegó a adquirirlo, es comprensible si examinamos los documentos que sobre ella se conservan y los ponemos en comparación con los de otras mujeres de igual consideración, por ello no es extraño que encaje tan bien la descripción citada supra sea o no referida directamente a su persona. Dos estudiosos interesados en el conocimiento de este fenómeno, Gabriella Zarri [Zarri, 1996] y José Sánchez Lora [Sánchez Lora, 1988], coinciden en apuntar una serie de patrones extraídos de hagiografías que se repiten constantemente en los escritos que versan sobre dichas religiosas. Basándonos en este marco repasemos los testimonios que hablan sobre la vida de Sor Luisa para mejor entender por qué fue la destinataria del manuscrito de Carrión.

---

Francisco, de muchos ministros de sus Majestades y consejeros y oydores y secretarios, y de religiosos graves de todas las Religiones, de los cuales se hallan cartas escritas a la dicha Soror Luysa entre los del dicho su hermano que están en el dicho quaderno de las dichas cartas» [extraído de García Barriuso, 1986, pp. 107-108].

<sup>30</sup> Anualmente los conventos de religiosas recibían la visita del Provincial o de un padre visitador nombrado a tal efecto, el cual tenía que controlar la religiosidad cultivada en cada casa y terminada su visita dejar por escrito una relación de recomendaciones que atañían a cuanto él creía que debía ser reformado o corregido. A veces este padre también era el encargado de confesar a las religiosas. Al principio Sor Luisa compartía el confesor con el resto de la comunidad, pero posteriormente se le concedió uno propio. Estos fueron Fray Antonio de Castro, Fray Pedro de Castro –confesor de la Infanta Isabel Clara Eugenia–, Fray Antonio Daza –uno de los grandes defensores del tema concepcionista– y Fray Domingo de Aspe. Todos ellos dejaron escritos sobre la monja.

<sup>31</sup> Este párrafo está extraído de la obra titulada *Caballero Venturoso con sus extrañas aventuras y prodigiosos trances adversos. Historia verdadera en verso y prosa, admirable y gustosa*, que fue escrita en 1616 por el citado autor, aunque editada en Madrid: Rodríguez Serra, 1902. Estas palabras están extraídas de la «Aventura XXXV».

Uno de estos patrones hace referencia a su condición de estar predeterminadas a la santidad, manifestada ya cuando son pequeñas. En el caso de Sor Luisa así fue aceptado y nos sirve como prueba la opinión expresada por el propio Melchor de Torres y Carrillo en su dedicatoria:

apenas tenía quatro quando un amigo de dios enprodigiosas alabanças pronosticó portentos demisericordias que avía de obrar el criador en tal criatura.

[CarriSC s.s., f. [i']]

Otra de las características que definía a estas mujeres era la ejemplaridad de su vida<sup>32</sup>, marcada por duras penitencias y el cultivo de la humildad. En gran medida su reputación derivaba de ellas<sup>33</sup>. Para el caso de Sor Luisa podemos enumerar algunos ejemplos, como los que se deducen de las preguntas a las que fueron sometidos los testigos presentados por Fray Pedro Balbas en el proceso contra ella:

«pregunta n.º 6: 'Iten si saben que la dicha Sor Luisa de ordinario se levanta mucho antes que las demás religiosas, varría el claustro y convento, tocaba las campanas, atizava las lámparas, y abría las puertas, llevaba la Cruz y Caldero del agua bendita en las procesiones, comulgava la última y digan desde quando, y en todo quería ser la postrera, y se juzgava por menos que todas y se exercitava en otras acciones, en servicio de la Comunidad supliendo por las criadas en la cocina y en otras cosas más humildes'. «pregunta n.º 11: 'Iten si saben que la mayor parte de la noche la gastava la dicha Sor Luisa en penitencias y las que ordinario usaba, era andar de codos y rodillas por el suelo, ponerse en una cruz que tenía en su celda (...)». «pregunta n.º 15: 'Iten si saben que de ordinario la dicha sor Luisa traía por penitencia devaxo de los bestidos, un silicio de yerro y cadena, y una argolla a la garganta, y algunas veces ceñidor de yerro, y con todo esto andava tan gustosa (...)» «pregunta 16: 'Si había enferma asistía de ordinario a verlas, una o más veces al día, y particularmente de noches, y las agasaxava y regalava y hacía muchas limosnas (...) y a veces las pagava las medicinas y médico (...)»

[AHN, Secc. Inq., leg. 3705, caja 2, parte sin foliar]

También se señala en la copia del *Quaderno en que se da Noticia de algunos prodigios y mercedes*, referido a la Madre Luisa de la Ascención, conservado en el Monasterio de Carrión y escrito inicialmente por ella, aunque a partir del f. 20 aparecen las palabras del Padre Daza, que al entrar en el convento:

hacía penitencias y mortificaciones en el Refectorio, hasta entonces nunca vistas en aquel Monasterio, una vez con la Crus a questas, otras con palos, y mordazas en la boca, otras veces se postraba en el suelo para que la pisasen, otras besaba los pies a las religiosas, y otras veces se ponía en cruz

Disciplinábase tres veces al día con unas Cadenillas de hierro, o disciplinas de abroxos, y acabada la disciplina se ponía sobre las Carnes abiertas un silicio de cadenas de hierro con muchos picos, y puntas de lo mismo con que se renobaban las llagas<sup>34</sup>.

[CC sc, *Quaderno en que se da Noticia*, ff. 23 y 25 (bis)]

<sup>32</sup> Sor Luisa al igual que otras religiosas del siglo XVII fueron consideradas como modelos a imitar dentro de una sociedad en crisis como la del siglo XVII, pero a la vez, o precisamente por ello, fueron producto de esta cultura, de una ideología religiosa que buscaba en ellas «Espejos» de vidas para desarrollar conductas. De hecho, muchas de sus hagiografías llevan este título.

<sup>33</sup> Parece ser que tras la reforma protestante y la aparición de «visionarios», el papel de los raptos y arrobos místicos para obtener la condición de santidad pasó a un segundo plano. Entonces se aceptaron como requisitos *sine qua non* el estar predeterminado a ello por la Gracia Divina —de ahí la necesidad de que se reflejara desde la infancia— y la ejemplaridad de una vida virtuosa. Era la Virtud, que no podía venir inspirada por el demonio sino por la Divinidad, un rasgo esencial para adjudicarles dicho calificativo. Es la definida como «virtud eroica» que caracterizó al período posreformista.

<sup>34</sup> La necesidad de realizar duras penitencias sobre los cuerpos de las religiosas del siglo XVII era no sólo una obligación marcada desde las distintas órdenes, sino también un emblema que diferenciaba a las mujeres santas de las comunes religiosas.

Dichas religiosas compartían además de una considerable resistencia al dolor físico, la abstinencia de comida que suplían con la Eucaristía<sup>35</sup>. Ello mismo se cuenta de la Madre Luisa, circunstancia que le acarrearía no pocos problemas. Desarrollaban igualmente luchas intestinas con el demonio de las que salían victoriosas, tal y como el Padre Aspen narra de nuestra monja<sup>36</sup>:

Lucifer (...) se entró en una grande, disforme y espantosa culebra, trayendo en cada una de sus escamas una lexión de demonios, y hizo su aloxamiento en el hueco de un árbol de dicha huerta (del convento), y aviéndola viso un hombre caió en el suelo casi muerto. Ella (Sor Luisa) tuvo noticia de todo por divina revelación y al punto vino a aquel lugar y bolviendo el hombre en sí hizo cara en su presencia a la serpiente y luchando cuerpo a cuerpo a dos idas y venidas quedó vencida a sus manos<sup>37</sup>.

[AHN, *Tercera parte de la vida de la Venerable M. Luisa*, Secc. Inq., leg. 3709, caja 1, 2.ª pieza]

La percepción que de su vida se tuvo permite encuadrarla fácilmente dentro del prototipo de mujeres santas del siglo XVII<sup>38</sup>. Una vez aceptada su santidad, los éxtasis se consideraban formas de comunicación con lo divino. A contemplarla en este estado acudían gentes de diversas procedencias y condiciones movidos por su convencimiento de que gozaba de poderes sobrenaturales revelados por Dios. Uno de ellos, el que fue más alabado, era el don de profecía<sup>39</sup>. En esta época dichas predicciones alcanzaron un importante papel político como advertencias de prínci-

<sup>35</sup> Conviene recordar que la Eucaristía fue otro de los temas más debatidos a lo largo del siglo XVI y, tras su definición en el Concilio de Trento, se reafirmó como uno de los emblemas distintivos de la Iglesia Católica renovada.

<sup>36</sup> Sánchez Lora señala que «No hay biografía de santos, beatos o venerable convento o aldea, libro de piedad, sermón, que no esté cuajado de esta clase de intrusión diabólica» [p. 268] es «una sociedad (la barroca), llena de dualismos, donde el mal y el bien se enfretan pero no de forma abstracta sino concretada en forcejeos constantes, los santos, por una parte y toda clase de demonios por otra» [p. 33] «La acción física del demonio en la vida cotidiana no es una idea nueva, viene del Antiguo y Nuevo Testamento y es recreada por la Patrística. La novedad del Barroco estriba en el énfasis desmesurado con que se plantea ... Porque el demonio no es el demonio de los teólogos, es la materialización física y conceptual de toda idea, actitud, creencia o comportamiento amenazador y transgresor de la norma religiosa y social, el mal absoluto» [p. 307]. El autor también pone en evidencia la lógica similitud que existía entre las diversas creaciones emanadas de esta cultura religiosa, para él: «la visión «barroca» es la culminación de la teatralidad hagiográfica. Cualquiera de ellas, descritas en estas vidas, puede pasar por una de las muchas acotaciones de escena que aparecen en la comedia de santos y autos sacramentales» [p. 427]. [Citas extraídas de Sánchez Lora, 1988].

<sup>37</sup> Este testimonio fue relatado de forma mucho más mesurada por la propia religiosa cuando la Inquisición le interrogó al respecto. Así nos lo cuenta el P. García Barriuso: «una religiosa vio en la huerta una culebra o serpiente grande que salía del hueco de un olmo y dio voces (la Madre Luisa acude allí y ve) una serpiente de vara y media, pintada a cuadros de verdinegro, y la cabeza del tamaño de un corderillo, y de grueso más de un brazo de un hombre (...) comenzó a hacer la cruces y echar agua bendita y hablando con la serpe dijo «En nombre de mi dulcísimo Jesús te mando que salgas de este convento, y la serpiente obedeció (...) Y que aviéndose quedado arrobada vió en el rapto que en aquella serpiente se avía entrado el demonio para espantar a las monjas y matarlas» [García Barriuso, 1986, p. 98]. Al confrontar ambos relatos se comprueba las importantes transformaciones que el hagiógrafo introduce.

<sup>38</sup> Durante dicho período fueron abundantes las religiosas santas que habitaron en España y no parece deberse a la casualidad que Sor Luisa se carteara o mantuviera contactos con algunas de ellas. Una de estas fue Sor María de la Antigua, profesa en Santa Clara de Marchena, que escribió en su libro *Desengaño de Religiosos y de almas que tratan de virtud* [4.ª impresión, Barcelona, 1720] elogios sobre la Madre Luisa. Esta mujer, al igual que Sor Luisa, fue defendida por el Padre Antonio Daza ante la Inquisición. Otra de las más famosas religiosas del momento y, en este caso, investigada con profusión, fue Sor María Jesús de Agreda que se preocupó por conocer la situación del proceso abierto por la Inquisición a la Madre Luisa y encomendó al rey Felipe IV su ayuda [Francisco Silvela, *Cartas de la Venerable Madre Sor María de Agreda y del Señor Rey D. Felipe IV*, Madrid, 1885, T. I, Carta CX].

<sup>39</sup> «(...) tubo esta S<sup>ta</sup> Virgen don de Consejo, que es uno de los siete dones del Espíritu Sancto y tan conocido de toda la Christiandad, que a la fama del acudieron a ella de muchas partes del mundo como fueron Reyes, Príncipes, Eclesiásticos, seglares y de toda suerte de jentes, como a oráculo Divino, así lo dan a entender los sucesos de las Cosas que profetizó, y necesidades que la Consultaban (...). [CC sc, *Quaderno en que se da Noticia*, f.32'].

pes, por lo que no resulta extraño que a Sor Luisa se le consultara acerca de trascendentes cuestiones de Estado<sup>40</sup>.

De igual forma se apreciaron sobremanera sus poderes taumatúrgicos y sanadores del espíritu:

(...) todos iban a verla, y algunas personas sacaban brebe del Papa, y del Nuncio para poder entrar en el Convento traiendo muchos sus retratos en el pecho como relicario (...) con ser tantos que hubo días que se hallaron mas de cinquenta personas para verla y consolarse con ella, y la quedaban todos alabados a Dios en su Santa.

[CC sc, *Quaderno en que se da Noticia*, ff. 34 y 34']

Estas cualidades por las que se la apreció favorecieron el contacto de Sor Luisa con muchos de los hombres y mujeres poderosos de la época, gracias a los cuales el convento de Carrión de los Condes vivió uno de sus momentos de mayor esplendor. Son abundantes los testimonios que hablan de la necesidad en la que se encontraba antes y después de que ella lo morara<sup>41</sup>. Así lo confirmó una de las monjas responsables de que fuera juzgada por la Inquisición, Constanza Colmenares, que tras arrepentirse de su acusación relata:

Cuando vivía en este convento no conocíamos necesidad ni la abía y aora tenemos muchas<sup>42</sup>.

[AHN, Secc. Inq., leg. 3705, caja 2, f. 923]

Su posición dentro de la comunidad era destacada y aunque fue tan sólo dos veces abadesa (durante los trienios 1609-1611 y 1615-1617), desempeñó funciones que normalmente no correspondían a una religiosa sin cargo. Así, por ejemplo, se ocupó de inscribir a las monjas en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, fundada por los Descalzos de Madrid y realizó numerosas obras en el

<sup>40</sup> «El Rey Phelipe tercero vino de Madrid a Carrión sólo a visitarla, y a consultar con ella cosas de mucha importancia, y quando quiso echar los Moriscos de España embió al Duque de Lerma con carta suia para que la Consultase (...) Recibió la Carta la Madre, y aviendo oydo las razones del Duque, y consultado con Dios el negocio, respondió al Rey lo siguiente: No consienta Vtra. Magestad en sus tierras enemigos de la Fe, y tan declarados contra Dios, que aunque Baptizados no tienen de Christianos más que el Nombre, sino que a todos lo eche de ellas, porque conviene así para el servicio de su Divina Magestad, y a la paz y seguridad del reyno (...)». «El Rey Phelipe Quarto, quando se trató el Casamiento de la Serenísima Infanta María su Hermana con Carlos Nono Príncipe Rey de Inglaterra, siendo Príncipe de Gales, embió consultar a la Madre Luisa sobre el Casamiento, y con estar tan adelante que se avía sacado ia la dispensación, y hechas las capitulaciones, escribió al Rey, y a la Infanta, y a los priados, para que no se hiciese, no permitiese que una Infanta tan Christiana se Casase con un Hereje (...)». [CC sc, *Quaderno en que se da Noticia*, ff.32' y 33]

<sup>41</sup> «Estaba el Convento tan pobre y necesitado quando entró por Abadesa que tres semanas antes no avían dado ración a las pobres monjas, sino solo pan y agua, remedió este trabajo con mucha charidad, y nunca desde allí adelante les faltó su comida ordinaria, y muchas extraordinarias que las daba en las festividades, Pasquas y días especiales (...) Hizo muchas obras muy importantes y necesarias, especialmente la Yglesia del Convento la qual estaba medio Caidax. [CC sc, *Quaderno en que se da Noticia*, f. 25 (bis) y 25' (bis)]

<sup>42</sup> Durante la estancia de Sor Luisa en el convento, la comunidad de religiosas estaba integrada por monjas de distinta estirpe. Las de mejor posición pertenecían a familias ligadas a la élite social del entorno, tales como las de los regidores y corregidores de la villa, los Colmenares, Mendoza, Pacheco, Espinosa, Gallo, Pimentel o los Manrique, a la sazón marqueses de Aguilar. Muestra de la nueva potencia económica que esta casa experimentó nos la ofrece el hecho de que, mientras que las dotes pagadas cuando aún no se había extendido la condición de Sor Luisa como mujer santa, eran inferiores a la media, al concluir la década de los años 20 del siglo XVII, sobrepasaban los 800 ducados. Estas cantidades se tasaban atendiendo a factores coyunturales, es decir, al movimiento general de precios que obligaba a una constante revisión de las cantidades para acomodarlas al coste de vida y a factores estructurales, en función, básicamente, del prestigio de las casas, de sus moradoras. Teniendo esto en cuenta, la progresión geométrica de las dotes frente a la aritmética de los precios implicaría necesariamente un aumento de la valoración del convento, provocado directamente por la presencia de Sor Luisa en él. Pero además conseguía unos ingresos suplementarios por donaciones, atribuibles a su renombre, que situaba al monasterio, en esta época de crisis, por encima, por ejemplo, del emblemático convento de las Huelgas Reales de Burgos.

monasterio que ella misma gestionó y decidió<sup>43</sup>, gracias a la licencia que le fue concedida para tal efecto por Fray Alonso de Prado, el Provincial de la Orden de la Inmaculada Concepción, jurisdicción eclesiástica a la que pertenecía el convento franciscano de Carrión<sup>44</sup>.

Pero si en algo se caracterizó el comportamiento de la Madre Luisa fue en ser fiel a la Iglesia y muy especialmente a su orden franciscana, ideales que trató de seguir hasta sus últimas consecuencias. No sólo luchó por evitar la escisión de los seráficos<sup>45</sup>, sino que también defendió con gran ahinco el después declarado dogma de la Inmaculada Concepción, una de las cuestiones teológicas más candentes por aquellos años y que los franciscanos apoyaron arduamente<sup>46</sup>. Otro de los férreos defensores de esta causa fue su biógrafo, el Padre Daza, autor del libro *Intitulado De la Purísima Concepción*, que al ser interrogado por Fray Pedro de Balbas, relata que:

quando sucedieron aquellos alborotos en Sevilla, y Andalucía (se refiere a las manifestaciones y levantamientos populares en defensa del dogma) escribió la Madre Luysa a Su Santidad, y al Señor Rey Felipe Tercero, suplicándoles defendiesen, y amparasen esta causa, y de lo mucho que en este tiempo se controvertió la materia, por impulso, y moción del Señor Rey Felipe III, en Roma a vista de su Santidad, y entre theologos gravísimos, anda escrito un libro grande... (que trata sobre el tema). Y si todo esto lo movió el Señor Rey Felipe Tercero à instancia, y ruego de Sor Luisa, y por lo mismo se movió su Santidad a permitir, y entablar la disputa.

[AHN, Secc. Inq., leg. 3705, caja 2, f. 64']

Sor Luisa creó incluso una Cofradía con el fin de conseguir adeptos y presionar a Roma para el logro de la declaración del dogma, a la que llegaron a pertenecer más de 80.000 personas, entre las que se encontraban el rey Felipe III, la reina Doña

<sup>43</sup> Se puede decir que el convento, tal y como hoy lo contemplamos, es en gran parte obra suya, puesto que con las limosnas que conseguía de sus seguidores construyó la actual iglesia, la sacristía adjunta, amplió y edificó celdas y otros locales del convento así como la hospedería para los capellanes. Hizo levantar los muros de la huerta, también dispuso las cruces de piedra de grandes dimensiones para el Via-Crucis erigido en este lugar, reparó la ermita de la Piedad y construyó la capilla, hoy Museo-relicario. Entre sus donantes se encuentran Felipe III, que le entregó 4000 ducados –no conviene olvidar la elevada cantidad que significa esta cifra–, el Duque de Alba –300– o la reina que le entregaba 100 reales mensuales [AHN, Secc. Inq., leg. 3704, caja 1, f. 167 y CCsc *Quaderno en que se da Noticia*, f. 25'].

<sup>44</sup> «V.R.<sup>a</sup> pueda dar y recibir algunas cosas aún dinero como otras qualesquiera de la especie que fueren, teniendo en su poder el dinero para poder administrarlo a su tiempo, y ansi mismo el cuydado que V.R.<sup>a</sup> a tenido en reparar y adelantar los edifficios deste sancto convento» [AHN, Secc. Inq., leg. 3688].

<sup>45</sup> «Cuando la división de los Franciscanos intervino, fue visitada por el Gral. de la Orden que vino a consultarla y dijo que no se dividieran porque Dios no lo quería y se cumplió» [CC sc, *Quaderno en que se da Noticia*, f. 33'].

<sup>46</sup> El dogma de la Inmaculada Concepción fue proclamado durante el papado de Pío IX (1847-1878) aunque ya desde tiempos de Alejandro VII (1661) se consideró una fiesta de obligada celebración. Entre tanto se había desarrollado una dura batalla que ya quedó suspendida en Trento y que a lo largo del siglo XVII promoverá desde las filas del franciscanismo un verdadero ejército de religiosos/as y seguidores en general bajo la intención de conseguir el decreto del dogma. Sin embargo, la oposición a él por gran parte del mundo dominico y jesuítico, así como de numerosos hombres del momento, trajo consigo la dilación del proceso. Otra de las grandes defensoras de este dogma fue la hermana de Felipe III, Margarita de Austria, también llamada Sor Margarita de la Cruz, que impulsó la difusión de sus ideales entre la corte y puso en movimiento a los teólogos más celebrados de su tiempo. Fue desde su clausura de las Descalzas Reales, la promotora de las famosas embajadas a la Santa Sede para solicitar al Papa el fallo supremo sobre la Concepción sin mancha de la Virgen, y a ella se debió también el voto o juramento concepcionista de la Universidad de Salamanca, imitada luego por tantas Universidades, ciudades y villas [Juan de Palma, *Vida de la Serenísima Infanta Sor Margarita de la Cruz (1567-1633)*, Madrid, 1633, *passim*]. Uno de los teólogos enviado a la ciudad papal fue el P. José Vazques, como representante español en Roma para la defensa de esta causa. Los comunes intereses del prelado y de Sor Luisa se reflejan en una correspondencia epistolar que nos informa sobre la situación y el compromiso de la monja. Circunstancias semejantes relacionan al P. Wadding, enviado por los propios seráficos, con la Madre Luisa.



Margarita, el Duque de Lerma y varios Cardenales y Obispos [BN, Ms. 8540 y Ms. 4011]. También consiguió, imitando el ejemplo de otras religiosas, que todo el municipio de Carrión, al igual que había sucedido en otras poblaciones, se adscribiera a la defensa de la Inmaculada Concepción de María mediante un juramento que se realizó acompañado de grandes fiestas, cabalgatas, misas e «ymbenciones» [BN, Códice 336 B, ff. 230-248]<sup>47</sup>.

Su fidelidad le trajo no pocos problemas relacionados con la convivencia dentro del monasterio. Siendo abadesa intentó implantar las normas expresadas por el Provincial de la orden en las que se prohibía hablar a las monjas con seglares sin licencia *in scriptis*<sup>48</sup>. Algunas de las religiosas, especialmente las procedentes de las estirpes más adineradas, no compartían esta visión de la vida conventual, lo que provocó una serie de acusaciones que atrajeron el interés de la Inquisición<sup>49</sup>. Se inició así un proceso contra la persona de Sor Luisa que no llegó a concluirse debido a que murió en el convento de las Recoletas Descalzas de Valladolid el 28 de octubre de 1636 de «cuartanas redobles» (malaria).

La defensa que realizó el pueblo de Carrión oponiéndose a que el secretario del Secreto de la Inquisición se llevara presa a la Madre Luisa, da pruebas del influjo benefactor que esta mujer ejerció sobre la villa [AHN. Secc. Inq., leg. 3704, caja 2, ff. 142-201]. Por su influencia política consiguió que en el pueblo se gozara del privilegio de un mercado franco desde 1618, el mismo que actualmente se viene realizando<sup>50</sup>. Dinamizó la actividad económica carrionense, en tanto su capacidad de convocatoria favoreció el mantenimiento de, al menos, 18 talleres artesanales que daban satisfacción a las demandas de los peregrinos para adquirir cuentas y cruces bajo la creencia de que por haber sido tocadas por Sor Luisa poseían poderes taumatúrgicos<sup>51</sup>. Estas circunstancias y otras similares determinan que aun hoy se la recuerde como uno de los personajes emblemáticos de Carrión<sup>52</sup>.

<sup>47</sup> Testimonios de su devoción por la Inmaculada Concepción son las esculturas que mandó construir y que aún hoy se conservan, una coronando la portada de la iglesia y otra que preside el retablo del altar mayor. Asimismo, diversas tallas, cuadros y jaculatorias concepcionistas de Sor Luisa se hallan en abundancia dentro del convento.

<sup>48</sup> En el Concilio de Trento se defendió la clausura total de las monjas pero muchas de estas mujeres habían tomado los hábitos con intenciones distintas a las de las nuevas directrices, lo que provocó graves conflictos dentro y fuera de los conventos. El Breve de Clemente VIII de 1604 ordenaba que se guardara dicha clausura pero no será hasta 1639 cuando la orden franciscana se defina sobre el tema proclamándola para todas las reglas de su orden. Mientras tanto se fueron tomando medidas parciales como la arriba referida.

<sup>49</sup> Vivían por aquel entonces en el convento D.<sup>a</sup> Inés Manrique de Lara, sobrina del arzobispo de Burgos D. Alonso Manrique, y D.<sup>a</sup> Jerónima de Ossorio, familiar del Regidor D. Andrés de Ossorio de Valderrábano. Ambas enviaron en 1611 al Cardenal Sandoval, Inquisidor General, un acusatorio donde ponían en duda la subsistencia de Sor Luisa sin alimentos puesto que ellas, decían, le habían visto comer a escondidas. Desde ese momento las investigaciones comenzaron a ritmos desiguales, pero la persistencia de estas monjas y de sus poderosos familiares provocó que finalmente en abril de 1635 Sor Luisa fuera trasladada a Valladolid para ser juzgada por el Alto Tribunal de la Inquisición.

<sup>50</sup> También el ayuntamiento le solicitó que interviniera ante el rey para que se perpetuasen los oficios de los dos jueces ejecutores que poseía Carrión, e igualmente en este caso lo consiguió [CCam, *Libro I de Actas*, ff. 68-93]

<sup>51</sup> Estos objetos se desperdigaron por toda España, de lo que dan cuenta los millares que se recogieron cuando el Santo Oficio ordenó que así se hiciera.

<sup>52</sup> El cancionero popular de Carrión de los Condes recoge esta canción «Cantan mil loores/cantan las monjillas,/Cantan mil loores./ A la Madre Luisa./ A su Madre Santa,/ Presa de la Envidia/ Y cantan y cantan./ Junto a su capilla./Guardada en la huerta/ de monjas Clarisas/ del diablo y sus huestes/ Fue muy perseguida/ Porque de María/ siempre Inmaculada./Quiso ver en vida/ Definido el Dogma/ De siempre Purísima./Cantad a la Madre/Parar alondrillas/Los Angeles llevan/ En sus manecitas/ todos vuestros cánticos/ A Santa María/ La Madre De Dios/ La casi Divina». [CC sc, *Calcos de Ntra. V. Ma. Sor Luissa de la Ascensión*]

El importante papel social que esta mujer desempeñó en su entorno próximo y lejano, ligado a su prestigio como mujer santa<sup>53</sup>, clarifica que Melchor de Torres y Carrillo conociera su existencia y deseara ofrecerle un presente. Además, parece que ambos personajes pudieron compartir los mismos ideales religiosos, por lo que no resulta extraño que dicho clérigo admirara a Sor Luisa –se impone recordar aquí los términos empleados en la dedicatoria del manuscrito–, motivo suficiente como para entregarle un regalo. Este hecho que ya explicaría el destino del *Libro de música*, podría acompañarse con otro detalle relevante al respecto, puesto que es probable que nuestro pequeño mecenas no pretendiera únicamente su ayuda espiritual, sino también cierto apoyo terrenal, con el fin de que su hermana fuera admitida como monja en el monasterio de Carrión o en algún otro convento<sup>54</sup>.

Entre los documentos conservados en el archivo de Santa Clara, ninguna religiosa parece llevar los apellidos Torres y Carrillo, aunque ello no resulte significativo, ya que estas mujeres abandonaban su nombre familiar en el momento de tomar los hábitos. Sin embargo, sí aparece cierta noticia en los pliegos del Defensorio de Sor Luisa que quizá pudiera venir referida a una hermana del sacerdote navarro:

Pregunta 32: (...) y que pagó dotes a algunas religiosas que entraron en su convento y a una religiosa que siendo novicia se le murió su padre, la dió doscientos ducados para acabar de cumplir la dote (...)<sup>55</sup>.

[AHN, Secc. Inq., leg. 3705, caja 2, parte sin foliar]

Independientemente de que fuera o no ésta la razón que motivó a Melchor de Torres y Carrillo a obsequiarle con el *Libro de música*, parece evidente que son numerosas las razones que podrían impulsar al presbítero a ofrecerle dicha ofrenda, entre las que estaba presente el «honrarla», posiblemente por los favores recibidos o por recibir. Es entonces el momento de preguntarnos si realmente el códice se gestó desde el principio con el objetivo de servir a la comunidad de Sor Luisa, es decir, si fue concebido como un obsequio útil para el desarrollo de la vida musical conventual.

### II. 3. Un repertorio seleccionado para un convento

La hipótesis planteada acerca de la génesis de este manuscrito puede ser comprobada examinando el tipo de composiciones en él contenidas y viendo si sus receptoras condicionaron dicha selección, es decir, si podría considerarse al *Libro de música* dedicado a Sor Luisa como un repertorio específico para un convento

<sup>53</sup> Prestigio que pudo llegar a conocerse fácilmente en Viana si recordamos que tanto Carrión de los Condes como la citada ciudad navarra integran el Camino de Santiago, uno de los recorridos de intercambio cultural más importantes del mundo cristiano. Por otro lado, en dicha población contaban con un monasterio franciscano que quizá impulsó la difusión de su fama. De cualquier forma su reconocimiento se extendió por el territorio español hasta el punto de que en 1635 el comisario del Puerto de Santa María (Cádiz) declaraba que: «mas en la ciudad ay muchos cuadros fechos de la dicha m. Luisa y que algunas personas los tienen en altares dentro de sus casas» [AHN, Secc. Inq., leg. 3708, caja 1].

<sup>54</sup> Recordemos aquí las palabras atribuidas a Melchor de Torres y Carrillo en la portada del *Libro de música*: «(...) meatrebí a amparar a mi hermana con la de Vuestra Reberençia para que ansí lo esté más en los ojos de dios y para más serbir a su divina magestad» [CarriSC ss., f. [i']].

<sup>55</sup> El subrayado es añadido.

determinado –el de Santa Clara de Carrión–. Ello nos informaría sobre el tipo de música que las religiosas ejecutaban por aquella época, en tanto se debía adaptar a la vivencia religioso-cultural de Sor Luisa y su comunidad.

El repertorio que integra este libro está formado por un grupo de composiciones religiosas en latín que, como el propio copista señala en la portada, cubrían «**todo lo necesario** para el oficio divino de missa y vísperas» [f.[i]]<sup>56</sup>. Se hace preciso entonces analizar si realmente este conjunto de obras satisfacían las necesidades litúrgico-musicales del convento, que dependían, en gran medida, de su calendario de celebraciones. Para ello he realizado un posible diario de festividades atendiendo a los distintos rasgos religioso-culturales que caracterizaban a esta comunidad, entre los que destaca su peculiaridad de pertenecer a la orden franciscana (Vid. tablas 6 y 7)<sup>57</sup>. Una vez determinadas cuáles podrían ser sus celebraciones litúrgicas, conviene adjudicar a este calendario las composiciones contenidas en el manuscrito, con la intención de comprobar si realmente se adecuaban a los días de mayor solemnidad, en los cuales la polifonía podría ser interpretada<sup>58</sup>. Pasemos pues a comprobarlo.

Partiendo del estudio de la hora de vísperas, y teniendo en cuenta los dos grandes grupos de obras que integran el contenido del *Libro de música* –salmos e himnos–, he podido observar que se resaltan ciertas festividades. En el códice están presentes los cinco salmos de todas las primeras y segundas vísperas de las celebraciones dedicadas a Santas. No aparecen, sin embargo, los himnos correspondientes al común de estos días –*Jesu corona Virginum* para Vírgenes, y para no Vírgenes *Fortem virili pectore*– pero sí el propio de Santa Clara: *Concinnant plebs*, lo cual puede ser percibido como evidencia de la solemnidad que se concedía a ese día (Vid. tabla 6). Con las festividades dedicadas a *Beata Maria Virginis* [B.M.V.] sucede algo similar: comparte los salmos del común de santas y utilizan el himno *Ave Maris stella*, que también está presente en el manuscrito. Además estas festividades cuentan con otro himno dentro del libro polifónico, *O Gloriosa Domina* perteneciente a laudes. Así pues, días como la Asunción, Anunciación, Nacimiento de

<sup>56</sup> El *Libro de música* que, como vimos, presenta una organización coherente y premeditada, posee otro tipo de composiciones además de las pertenecientes a vísperas o a la liturgia de la Misa, aunque éstas son las preponderantes. Contaba con la lección de completas *Fratres: Sobrii estote* hoy desaparecida, así como con su himno *Te lucis ante terminum* y el de los domingos para máitines *Jan lucis orto*. Además se conservan ciertas obras integradas en diferentes liturgias como las *Salve Regina*, la *Passio Domini*, lamentaciones, algunos otros himnos, la antífona *Veni Sponsa Christe*, etc.

<sup>57</sup> Este calendario litúrgico lo he reconstruido sirviéndome de ciertos cantorales monódicos que se conservan en Santa Clara de Carrión y de otros Ceremoniales, Breviarios, Manuales y Misales seráficos de la época. El monasterio posee actualmente 16 grandes manuscritos con monodía –algunos procedentes del antiguo convento de Santa Isabel de la misma localidad, hoy desaparecido–, de los cuales, al menos cuatro, ya existían en el convento en la época de la que nos ocupamos. Los restantes libros sobre los que he realizado este trabajo son: *Manuale chori ad usum Fratrum Minorum*, Salamanca: Joanis de Porras, 1576; *Manuale ad usum chori, iuxta ritum ordinis Fratrum Minorum*, Salamanca: F. Francisco Navarro, 1606 –de esta edición se conservan 14 ejemplares en el monasterio y 2 de ellos se encontraban allí cuando Sor Luisa habitaba en el convento–; *Directorium el Processionarum Ordinis Fratrum Minorum*, Salamanca: F. Martino Ruyz, 1612; *Missale Romanum ex decreto Sacrosan. Concilii Tridentini restitutum. Pii V Pont. Max. Et Clementis VIII*, Romae: typis Vaticanis, 1616 –el ejemplar consultado se encuentra en el monasterio de Carrión–; Libro [con título perdido] que recoge las «Constituciones, Estatutos y Reglas de las Franciscanas Descalzas de Valladolid», 1630 y el *Breviarium Romanum ex Decreto Sacrosancti Conc. Trid. restitutum B. Pij V Pont. Max. Iubū editum Clementis VIII ac Urbani VIII. Officiis trium ordinum S.P. Francisci*, Romae: typis Vaticanis, 1697.

<sup>58</sup> Teniendo en cuenta que en esta época la mayor duración de la liturgia implicaba una mayor solemnidad de la ocasión y que la polifonía ayudaba a dilatarla es lógico que los días grandes recurrieran a ella más abundantemente. Sobre el tema se discutió en el Congreso Internacional *Poder, Mecenazgo e Instituciones en la Música Mediterránea. 1400-1700*, celebrado en Ávila en los días 18 al 20 de abril de 1997. Vid. igualmente Ramos López, 1994, p. 270 y López-Calo, 1973, p. 132.

B.M.V., Inmaculada Concepción, Purificación, etc. podrían celebrarse con salmos e himnos polifónicos.

También aparecen remarcadas a través de la música de este código otras celebraciones del calendario litúrgico. La del fundador de la orden, San Francisco de Asís, mediante su himno *Proles de caelo* y cuatro de sus cinco salmos de primeras y segundas vísperas. La de San Antonio de Padua, otro de los grandes doctores del franciscanismo, con salmos y su himno *Engratulemur*. E igualmente las festividades de Navidad, Circuncisión, Epifanía, Santo Nombre de Jesús, Ascensión, Pentecostés, etc., con sus himnos propios y cuatro de sus salmos para las primeras vísperas y algunos de las segundas (Vid. tabla 6 y 7).

Tabla 6: Fiestas Fijas\*

1 Enero, Circuncisión salmos de 1.ª vísper. (iguales a los de mujeres santas) himno de vísper.: <i>Christe Redemptor</i>	6 Enero, Epiphania salmos de 1.ª vísper.: falta 110 (segundo) salmos de 2.ª vísper.: falta 110 y 113 (segundo y último) himno de vísper. y horas: <i>Hostis Herodes</i>	14 Enero, SS. Nominis Jesu salmos de 1.ª y 2.ª vísper.: falta 110 (segundo) himno de vísper. y horas: <i>Jesu dulcis memoria</i>
16 Enero, SS. Berardi, Petri, Accusij, Adiuti & olhoris Mart. salmos de 1.ª vísper.: falta 110 (segundo) salmos de 2.ª vísper.: falta 110 (segundo)	23 Enero, Desponsationi BMV salmos de 1.ª y 2.ª vísper. himno laudes: <i>O Gloriosa Domina</i> himno vísper.: <i>Ave maris stella</i>	25, Conversione S. Pauli Apost salmos de 1.ª vísper.: falta 110 (segundo) salmos de 2.ª vísper.: falta 125 y 138 (dos últimos)
2 Febrero, Purificatione B.M.V. salmos de 1.ª y 2.ª vísper. himno laudes y procesión: <i>O Gloriosa Domina</i> himno vísper. y procesión: <i>Ave maris stella</i> <i>Missa de la Concepción?</i>	7 Febrero, B. Antonii de Stronconio salmos de 1.ª y 2.ª vísper.: falta 110 (segundo) himno de vísper.: <i>Iste confessor</i>	19 Febrero, S. Conradi Confes. salmos de 1.ª y 2.ª vísper.: falta 110 (segundo) himno 1.ª vísper.: <i>Iste confessor</i>
22 Febrero, Cathedrae S. Petri salmos de 1.ª vísper.: falta 110 (segundo) salmos de 2.ª vísper.: falta 110 y 131 (segundo y 5.ª)	24 Febrero, S. Matthiae Apost. salmos de 1.ª vísper.: falta 110 (segundo) salmos de 2.ª vísper.: falta 125 y 138 (dos últimos) himno de vísper. y laudes: <i>Exsultet coelum</i>	6 Marzo, B. Coetae Virg. salmos 1.ª y 2.ª vísper.
11 Marzo, Catharinae de Bolonia Virg. salmos 1.ª y 2.ª vísper.	19 Marzo, S. Joseph Sponsi B.M.V. salmos de 1.ª y 2.ª vísper.: falta 110 (segundo)	22 Marzo, S. Benvenuti Epis salmos de 1.ª víspera: falta 110 (segundo) salmos 2.ª vísper.: falta 110 y 131 (segundo y 5.ª) himno de vísper.: <i>Iste confessor</i>
24 Marzo, S. Gabrielis Archangeli salmos 1.ª vísper.: falta 110 (segundo) salmos 2.ª vísper.: falta 110 y 137 (segundo y 5.ª)	25 Marzo, Annuntiatio B.M.V. salmos 1.ª y 2.ª vísper. himno laudes y procesión: <i>O Gloriosa Domina</i> himno de vísper. y procesión: <i>Ave maris stella</i> <i>Missa de la Concepción?</i>	16 de Abril, S. Raphaelis Archangeli salmos 1.ª vísper.: falta 110 (segundo) salmos 2.ª vísper.: falta 110 y 137 (segundo y 5.ª)
25 Abril, S. Marci Evang. salmos 1.ª vísper.: falta 110 (segundo) salmos 2.ª vísper.: falta 125 y 138 (dos últimos)	1 Mayo, SS. Philippi et Jacobi Apost. salmos 1.ª vísper.: falta 110 (segundo) salmos 2.ª vísper.: falta 125 y 138 (dos últimos) himno de vísper. y laudes: <i>Exsultet coelum</i>	13 Mayo, S. Petri Ragalati Conf. salmos 1.ª y 2.ª vísper.: falta 110 (segundo) himno de vísper.: <i>Iste confessor</i>
17 Mayo, S. Paschalis Conf. salmos 1.ª vísper.: falta 110 (segundo) salmos 2.ª vísper.: faltan 110 y 131 (segundo y último) himno de vísper.: <i>Iste confessor</i>	19 Mayo, S. Joannis Conf. salmos 1.ª y 2.ª vísper.: falta 110 (segundo) himno de vísper.: <i>Iste confessor</i>	20 Mayo, S. Bernardini Senensis Conf. salmos 1.ª y 2.ª vísper.: falta 110 (segundo) himno de vísper.: <i>Iste confessor</i>
11 Junio, S. Barnabae Apost. salmos 1.ª vísper.: falta 100 (segundo) salmos 2.ª vísper.: falta 125 y 138 (dos últimos) himno de vísper. y laudes: <i>Exsultet coelum</i>	13 Junio, S. Antonii de Padua Cont. salmos 1.ª vísper.: falta 110 (segundo) salmos 2.ª vísper.: falta 110 y 131 (segundo y último) himno de vísper.: <i>Engratulemur</i>	24 Junio, Nativitas, S. Joannis Baptistae salmos 1.ª vísper.: falta 110 (segundo) salmos 2.ª vísper.: falta 125 y 138 (dos últimos) himno de vísper.: <i>Ut queant laxis</i>
25 Junio, B. Benaventi Conf. salmos 1.ª y 2.ª vísper.: falta 110 (segundo) himno de vísper.: <i>Iste confessor</i>	29 Junio, SS. Petri & Pauli Apost. salmos 1.ª vísper.: falta 110 (segundo) salmos 2.ª vísper.: falta 125 y 138 (dos últimos)	2 Julio, Visitatio B.M.V. salmos 1.ª y 2.ª vísper. himno de vísper.: <i>Ave maris stella</i> himno laudes: <i>O Gloriosa Domina</i> <i>Missa de la Concepción?</i>

\* Se indican en esta tabla las formas litúrgicas de las composiciones así como su adscripción a una celebración determinada dentro las horas, de la misa, o en otras conmemoraciones como procesiones, tomas de hábitos, etc. En el caso de los salmos, para no ser reiterativa me limito a apuntar únicamente si están presentes los 5 necesarios para vísperas o no. Si aparece la indicación «salmos 1.ª vísper.», por ejemplo, es que todos están contenidos en el manuscrito. Si por el contrario se señala «salmos, 1.ª vísper.: falta 110» quiere significar que los restantes están presentes en el *Libro de música*. No pretendo decir con ello que todos estos días se cantara polifonía en Santa Clara, tan sólo que podrían haberlo hecho.

Tabla 6: Fiestas Fijas (continuación)

14 Julio, S. Bonaventurae Epis. salmos 1.º vísper.: falta 110 (segundo) salmos 2.º vísper.: faltan 110 y 131 (segundo y último)	25 Julio, S. Jacobi Apost. salmos 1.º vísper.: falta 110 (segundo) salmos 2.º vísper.: falta 125 y 138 (dos últimos)	26 Julio, S. Annae, Matris B.M.V. salmos 1.º y 2.º vísper.
2 Agosto, Dedicatio S. M. Angel salmos 1.º vísper.: falta 110 (segundo) salmos 2.º vísper.: faltan 110 y 137 (segundo y último)	5 Agosto, Dedicatio S. M. ad Nives salmos 1.º y 2.º vísper. himno de laudes: <i>O Gloriosa Domina</i> himno de vísper.: <i>Ave maris stella</i>	12 Agosto, S. Clarae Virgine salmos 1.º y 2.º vísper. himno de vísper. y procesión: <i>Concinant plebs</i>
15 Agosto, Assumption B.M.V. salmos 1.º y 2.º vísper. himno de laudes y procesión: <i>O Gloriosa Domina</i> himno de vísper. y procesión: <i>Ave maris stella</i> <i>Missa de la Concepción?</i>	24 Agosto, S. Bartholomaei Apost. salmos 1.º vísper.: falta 110 (segundo) salmos 2.º vísper.: falta 125 y 138 (dos últimos) himno de vísper. y laudes: <i>Exsultet coelum</i>	25 Agosto, S. Ludovici Regis, Conf. salmos 1.º y 2.º vísper.: falta 110 (segundo) himno de vísper.: <i>Iste confessor</i>
4 Septiembre, S. Rosae Virgine salmos 1.º y 2.º vísper.	8 Septiembre, Nativitas B.M.V. salmos 1.º y 2.º vísper. himno laudes y procesión: <i>O Gloriosa Domina</i> himno de vísper. y procesión: <i>Ave maris stella</i> <i>Missa de la Concepción?</i>	17 Septiembre, Stigmatum Impressio S. Francisci salmos 1.º y 2.º vísper.: falta 110 (segundo)
24 Septiembre, B.M.V. de Mercede salmos 1.º y 2.º vísper. himno laudes: <i>O Gloriosa Domina</i> himno vísper.: <i>Ave maris stella</i>	29 Septiembre, S. Michaelis Archangeli salmos 1.º: falta 110 (segundo) 2.º víspera: falta 110 y 137 (segundo y último)	4 Octubre, Patris S. Francisci salmos 1.º y 2.º vísper.: falta 110 (segundo) himno vísper. y procesión: <i>Profes de caelo</i>
18 Octubre, S. Lucae Evang. salmos 1.º víspera: falta 110 (segundo) salmos 2.º víspera: falta 125 y 138 (dos últimos) himno de vísper. y laudes: <i>Exsultet coelum</i>	23 Octubre, Joannis Capistrano Conf. salmos 1.º y 2.º vísper.: falta 110 (segundo) himno: <i>Iste confessor</i>	1 Noviembre, Omnium Sanctorum salmos 1.º y 2.º vísper.: falta 110 (segundo)
12 Noviembre, S. Didaci Conf. salmos 1.º y 2.º vísper.: falta 110 (segundo)	19 Noviembre, S. Elisabeth Viduae salmos 1.º y 2.º vísper.	21 Noviembre, Presentatio B.M.V. salmos 1.º y 2.º vísper. himnos de laudes: <i>O Gloriosa Domina</i> himnos de vísper.: <i>Ave maris stella</i>
30 Noviembre, S. Andreae Apost. salmos 1.º: falta 110 (segundo) salmos 2.º vísper.: falta 125 y 138 (dos últimos) himno de vísper.: <i>Exsultet coelum</i>	7 Diciembre, Concepcione Inmaculata B.M.V. salmos 1.º y 2.º vísper. himno de laudes: <i>O Gloriosa Domina</i> himno de vísper.: <i>Ave maris stella</i> Antífona 1.º: <i>Tota pulchra est?</i> <i>Missa de la Concepción</i>	21 Diciembre, S. Thomae Apost. salmos 1.º vísper.: falta 110 salmos 2.º vísper.: falta 125 y 138 (dos últimos) himno de vísper. y laudes: <i>Exultet coelum</i>
25 Diciembre, Nativitas D.N.J.C. salmos 1.º víspera: falta 110 salmos 2.º vísper.: falta 110, 129 y 131 (segundo y dos últimos) himnos de vísper.: <i>Christe Redemptor</i>	27 Diciembre, S. Joannis Apost. salmos 1.º víspera: falta 110 (segundo) salmos 2.º vísper.: falta 125 y 138 (dos últimos) himno de vísper.: <i>Exsultet coelum</i>	

Tabla 7: Fiestas móviles y otras celebraciones\*

Dominica In Palmis <i>Passio Domini</i> salmos de vísper.: falta 113 (último)	Feria V in Coena Domini mañitines: <i>Lamentación II de la Feria V</i> laudes: <i>Miserere mei</i>	Feria VI in Parasceve Mañitines: <i>Lamentación I de la Feria VI</i>
Sabbato Sancto Mañitines: <i>Lamentación I de Sábado Santo</i> y <i>Lamentación III de Sábado Santo</i>	In Ascensione Domini salmos de 1.º y 2.º vísper.: falta 110 (segundo) himno de vísper.: <i>Jesu nostra Redemptio</i>	In Pentecostes salmos de 1.º vísper.: falta 110 (segundo) salmos de 2.º vísper.: falta 110 y 113 (segundo y último) himno de vísper.: <i>Veni creator spiritus</i>
SS. Trinitatis salmos de 1.º vísper.: falta 110 (segundo) salmos de 2.º vísper.: falta 110 y 113 (segundo y último)	Corporis Christi salmos de 1.º y 2.º vísper.: falta 110 (segundo) himno de vísper. y procesión: <i>Pange lingua</i> himno mail. y procesión: <i>Sacris Solemnii</i> himnos laud. y procesión: <i>Verbum supernum</i>	Toma de hábitos y profesiones <i>Veni Sponsa Chrite</i> <i>Veni creator spiritus</i>
Officium Defunctorum Mañitines: <i>Regem cui</i> <i>Taedet animam</i> <i>Memento mei</i> <i>Ne recorderis</i> <i>Requiescant in pace</i> <i>Missa de Requiem</i>	Completas lección breve: <i>Frates: sobrii estote</i> (perdida) himno: <i>Te lucis ante terminum</i> Cancioncillo Simeonis: <i>Nunc dimittis</i> (perdido)	Prima himno: <i>Jan lucir orto</i> (perdido) <hr/> <i>In Honorem B.M.V.</i> <i>Salve Regina</i> <i>Tota pulchra est</i> (propio de la orden seráfica)

\* En la presente tabla me limito a señalar únicamente las festividades móviles así como las celebraciones y horas litúrgicas cuyas obras no van ligadas a un día específico del calendario. Para los salmos se apunta tan sólo los que faltan, los restantes están contenidos en el manuscrito. Por ejemplo: «falta 110» supone que: *Dixit Dominus*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* y *Laudate Dominum* están recogidos en el *Libro de música*.

Se podría suponer que el que no aparezcan polifónicamente recogidos el total de los salmos necesarios para estos últimos días citados quizá denotara una menor consideración de dichas fiestas frente a las femeninas, máxime cuando conocemos que Martín de Galdámez contó seguramente con, al menos, un ejemplar polifónico del salmo *Confitebor* [salmo 110] con el que se habrían cubierto el total de las necesidades salmódicas de dichas celebraciones para sus primeras vísperas y en algunos casos para las segundas y, sin embargo, parece que decidió conscientemente no copiarlo<sup>59</sup>.

Esta jerarquización, aparentemente sencilla, merece ser matizada con otras informaciones que nos ofrece el manuscrito. Por ellas podemos afirmar, por ejemplo, que el rango del día del Corpus Christi no parece ser menor que el de las festividades marianas. En el repertorio polifónico aparece el salmo *Beati Omnes* (salmo 127), que únicamente se utilizaba para las vísperas de dicha festividad, y tres himnos de su propio, incluso uno de ellos por duplicado –*Pange lingua, Sacris solemniis, Verbum supernum* y *Pange lingua*– todo lo cual constituye una excepción en el conjunto del códice (Vid. tabla 7). Conclusión lógica de ello es pensar que se pretendía solemnizar su rito, pero, puesto que esta era una característica muy extendida en el territorio español, no nos aporta ninguna conexión exclusiva con respecto a la relación del *Libro de música* con el convento de Santa Clara. Lo que, por el contrario, sí merece la pena destacar es que el orden y número de himnos que se copiaron en el manuscrito para el Corpus Christi es exactamente el mismo que aparece recogido en los Memoriales, Ceremoniales, y Manuales franciscanos para el desarrollo de la procesión del citado día, lo cual no puede pasar desapercibido.

Siguiendo con las obras dedicadas a vísperas en el *Libro de música dedicado a Sor Luisa* debemos examinar ahora la información que nos ofrecen los magnificats. Llama la atención que este grupo no forme un ciclo completo y, sin embargo, que dos de ellos pertenezcan al tono 8.º. Si consideramos que el copista, como en el caso del salmo *Confitebor*, tuvo la posibilidad de introducir un magnificat para cada tono, nuevamente parece un acto premeditado el que unos no aparezcan o el que, por el contrario, otros sean del mismo<sup>60</sup>. Pero observando las antífonas que acompañaban a estas composiciones en los días de gran solemnidad (de seis capas) se comprueba que muchas de ellas requieren magnificats del 8.º tono (Navidad, Resurrección, Natividad de la Virgen, p. ej.), lo que posiblemente motivaría a

---

<sup>59</sup> Sabemos que la inmensa mayoría de los salmos recogidos en el manuscrito son adaptaciones que parten de obras de Melchor Robledo. El hecho de que *Confitebor* esté ausente del *Libro de música* no parece probable que se deba a que Galdámez lo desconociera puesto que en todas las fuentes conservadas donde se copiaron más de tres salmos de Robledo, *Confitebor* siempre se halla presente. No es extraño que así sucediera ya que fue uno de los salmos más utilizados en las grandes festividades exceptuando, precisamente, las dedicadas a mujeres santas, a B.M.V. o a la Circuncisión y Purificación. Sin embargo, como después señalaré, podría existir otra razón que explicara esta ausencia. Lo que parece evidente es que al copista no le resultó significativa la falta de dicha composición dentro de la colección. Ello sugiere que frente a las celebraciones femeninas donde podrían ser interpretados polifónicamente todos los salmos, en las restantes se ejecutarían de forma alterna, cuando esto fuera posible, p. ej., realizando a canto de órgano el 1.º, el 3.º y último. Costumbre muy habitual en la época y válida para explicar la presencia de estas obras en el códice ya que distribuyéndolas de tal forma ninguna quedaría sin adjudicación en el calendario.

<sup>60</sup> Debe recordarse que la colegiata de Santa María, donde desempeñaban su oficio Martín de Galdámez y Melchor de Torres y Carrillo, contaba en 1645 con el libro de magnificats de Aguilera de Heredia publicado en Zaragoza en 1618 [VIAap, *Libro Tercero de Cuentas*, ff. 856-856<sup>r</sup>]. Puesto que cuatro de los cinco magnificats contenidos en el manuscrito de Carrión pertenecen a este autor es lógico suponer que en 1633 el libro de Aguilera ya se encontrara en la iglesia de Viana.

Galdámez a introducir más de uno buscando ofrecer diversidad a las destinatarias del manuscrito.

Pasando ahora a comprobar las posibles relaciones existentes entre esta comunidad de clarisas y las misas contenidas en el código se observará que, aunque la *Missa Quinto Tono* no pueda adjudicarse a ninguna celebración específica, la *Missa de la Concepción* basada en la *Litaniae Lauretanae B.M.V.*, supone un dato clave para esta investigación, puesto que está dirigida claramente a la conmemoración de la Inmaculada. Bien es cierto que ello no excluía su posible empleo en otras festividades marianas aunque su título *de la Concepción* implica una clara predeterminación a ser usada el citado día. La Inmaculada Concepción de la Virgen parece tener así una relevancia especial en el *Libro de música* dedicado a Sor Luisa, puesto que es el único para el que se especifica una misa propia. Esta conclusión, ya constatada a través del estudio de los salmos e himnos del código, podría ser ratificada conociendo que el manuscrito poseía además la antífona *Tota pulchra est*, reseñada en su índice aunque hoy perdida. Ésta se interpretaba unida al primer salmo de las primeras vísperas y laudes de la Inmaculada Concepción. También era cantada dentro de la orden clarisa en conmemoraciones especiales dedicadas a B. M. V., pero en estos casos llevaba un texto mucho más amplio. Desafortunadamente la desaparición de dicha obra no permite precisar más al respecto, no obstante, en cualquiera de las dos circunstancias citadas su inclusión dentro del *Libro de música* es concordante con la vivencia religiosa de las monjas de Carrión.

Llegados a este punto merece la pena intentar relacionar lo expuesto con ciertos aspectos del entorno religioso-cultural en el que vivían la monja destinataria del obsequio y su comunidad, que, como parece, condicionaron el uso de la polifonía y pueden ayudarnos a ratificar o contradecir las conclusiones avanzadas.

Es evidente que para un convento de monjas clarisas el día de Santa Clara tuviera un lugar muy destacado dentro de su calendario litúrgico, resaltado en el manuscrito a través de todos sus salmos y el himno de vísperas. También es lógico que las festividades de San Francisco y San Antonio de Padua posean una solemnidad especial como se vislumbra en el código de Carrión, al ser las únicas celebraciones de santos concretos que llevan himno propio. Este dato no parece ni mucho menos deberse al azar puesto que los himnos de estos tres días son *contrafacta*, lo que implica una clarísima intencionalidad de adaptar una polifonía específica a la orden franciscana.

No es ésta, sin embargo, la única singularidad que relaciona el repertorio con el convento de Carrión. Resulta sorprendente el peso que en el manuscrito se le concede al día de la Inmaculada Concepción cuando entonces ni siquiera se consideraba fiesta de obligada conmemoración. Hecho que sí se puede comprender al recordar el compromiso religioso que para su consolidación como dogma adoptaron Sor Luisa y su comunidad.

El resto del repertorio también está relacionado con la religiosidad del monasterio. Examinando el fervor mariano y las continuas referencias que realiza Sor Luisa a la Virgen en sus escritos biográficos y epistolares se puede comprender que celebraran con gran solemnidad no sólo las misas y vísperas de B.M.V., sino tam-

bién los otros oficios y procesiones dedicados a María, donde se adscribían las obras polifónicas *Salve Regina* –tres presentes en el manuscrito– y el himno *O Gloriosa Domina* (Vid. tabla 7). Este último además de interpretarse en laudes es muy probable que se utilizara igual o prioritariamente para las procesiones conmemorativas de la Virgen como lo demandan los libros franciscanos y como su estilo musical parece sugerir. Similares circunstancias se producen con la *Salve Regina* del 5.º tono<sup>61</sup>.

De igual forma entra dentro de la lógica que el *Libro de música* contenga una Misa de Difuntos y ciertas oraciones para su oficio. La vida conventual tenía como una de sus principales ocupaciones el rezo o canto de esta liturgia, lo cual constituía a la vez una fuente de ingresos y uno de sus más valorados servicios cara al exterior (Vid. tabla 7). Seguramente la *Missa* que recoge el manuscrito, así como las secciones de su oficio sirvieron en numerosas ocasiones para cumplir dichas demandas.

Otro grupo de composiciones que aparecen perfectamente integradas en la cultura religiosa del convento son las pertenecientes a Semana Santa –un grupo de lamentaciones, una Pasión según San Mateo y los versos del *Miserere*–. La celebración de este tiempo litúrgico, muy destacado dentro del territorio español, alcanzaba en el convento una dimensión específica por la forma en que Sor Luisa lo vivía. Sus penitencias y arrobos místicos generaban la atracción de vecinos y forasteros agrandando el fervor religioso de los fieles<sup>62</sup>. La solemnidad de estos días quedaría probablemente remarcada con el uso de la música polifónica contenida en el manuscrito (Vid. tabla 7).

Por último, señalar únicamente la presencia de otras dos composiciones en el libro polifónico de Carrión que, si bien tienen una correspondencia clara con festividades específicas, podrían haber sido también copiadas para interpretarse en la toma de hábitos y profesión de las monjas clarisas. Me refiero al himno *Veni creator spiritus*, propio del día de Pentecostés, aunque igualmente perteneciente a las citadas celebraciones, y a la obra *Veni Sponsa Christe*. El título sugiere su inclusión dentro de las vísperas del común de una virgen, pero la única celebración resaltada con esta característica es la de Santa Clara, que lleva antífona propia tanto para las primeras como para las segundas vísperas. No parece probable que se interpretara

---

<sup>61</sup> Según la liturgia romana dicha antífona se interpretaba preferentemente al final de completas, aunque a veces también tras vísperas, durante el período comprendido entre las primeras vísperas de la Santísima Trinidad y nona del sábado anterior al primer domingo de Adviento. Sin embargo, en España, existió la costumbre de que estas composiciones se cantaran cualquier día del año, en especial los sábados y/o domingos para glorificar a María. Incluso se llegó a consolidar una serie de rezos con carácter independiente en los que la *Salve Regina* desempeñaba el eje axial [Snow, 1996, pp. 65-78]. Por lo tanto no sería difícil que dichos rezos hubieran sido celebrados dentro del convento o, al menos, que así lo considerara Galdámez y Melchor de Torres y Carrillo. Ello justificaría también que el *Libro de música* posea 3 *Salve Regina* y ninguna de las restantes antífonas marianas.

<sup>62</sup> En el AHN se conserva un documento que nos sirve como ejemplo: «el viernes Santo se hacía la procesión de los naçarenos llevando todas las monjas una cruz de madera y la madre Luisa una de hierro la qual iba en el último lugar acompañada de dos personas que ubiesen sido prelados los quales llevaban dos rremates de la soga que llevava al cuello y ansimismo llevavan dos cirios grandes con los que ivan alumbrando y delante de la madre Luisa iba un paso de la oracion del huerto y en esta ocasión llevava la dicha sor Luisa encima de la caveça sobre el tocado una corona de hierro torcida con sus espinas (...) y llevava manto destameño (...) y un rosario de hierro (...) y esta acción se hacía con grandísima publicidad porque no solamente concurrían a berlo los de carrión sino gente forastera y para que lo biesen se abrían las puertas de la rreja grande y se ponían luces en cada una de las sillas (...) y esto se hizo muchas veces y años» [AHN, Secc. Inq., leg. 3705, caja 5, f. 9]



en cualquiera de las otras conmemoraciones de santas, puesto que el himno que la acompañaría, *Jesu corona Virginum*, está ausente del manuscrito y, hasta el presente, todas las vísperas de gran solemnidad aparecen resaltadas con su himno. Hay que considerar entonces que muy probablemente dicha obra se escribiera con la intención de ser interpretada en las profesiones y toma de hábitos de estas monjas (Vid. tablas 6 y 7)<sup>63</sup>.

Tras esta exposición se debe finalizar respondiendo a la cuestión inicialmente planteada: ¿fue gestado el manuscrito de Carrión expresamente para este convento? Y la respuesta debe ser necesariamente afirmativa, según demuestra la idoneidad de las composiciones para las especificidades de su liturgia. Existe una perfecta adecuación entre las celebraciones religiosas resaltadas mediante la polifonía contenida en el *Libro de música* y el calendario de festividades que las clarisas de Carrión de los Condes podrían haber solemnizado, teniendo en cuenta no sólo su pertenencia a la orden franciscana, sino también las peculiaridades culturales marcadas señaladamente en esta época por la emblemática figura de Sor Luisa de la Ascensión. Así pues, el repertorio en él contenido se seleccionó *ex profeso* para servir a esta comunidad y con la pretensión de cubrir sus necesidades polifónico-litúrgicas<sup>64</sup>. Entonces se impone remarcar que en dicho códice se adjudica una relevancia prioritaria a la hora de vísperas puesto que es la liturgia a la que más obras van destinadas. Ello me induce a considerar que quizá fuera ésta una peculiaridad atribuible a las vivencias conventuales puesto que, si bien es cierto que dichos trabajos no son extraños dentro de la época, no eran los dominantes dentro de otros ámbitos eclesiásticos<sup>65</sup>. También resulta interesante comprobar que el copista decidiera no introducir motetes, entendidos éstos como composiciones religiosas con textos latinos no litúrgicos, más sabiendo que muy probablemente contara con un abundante elenco de obras pertenecientes a esta tipología<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> En el estudio analítico del repertorio se comprobará que existen otras razones que apuntan hacia la misma dirección.

<sup>64</sup> Como sabemos, extramuros de Viana se erigía el monasterio franciscano de San Juan del Ramo, al que acudían anualmente Melchor de Torres y Carrillo como presbítero y Martín de Galdámez como ministril para solemnizar sus fiestas. No resulta difícil que estos hombres conocieran bien la liturgia seráfica. Además el copista, que fue enterrado con el hábito de San Francisco, pertenecía a una cofradía fundada bajo esta advocación y dedicada, entre otras cuestiones, a celebrar sus fiestas.

<sup>65</sup> Se ha comentado en numerosas ocasiones que en España, hacia las últimas décadas del siglo XVI, se compusieron un inusual número de obras dedicadas al Oficio Divino. Robert Snow señaló en varios de sus libros que seguramente ello se debía a la necesidad de adaptar la polifonía a la nueva liturgia postrentina. No obstante, hacia los años que nos ocupan, dicha preponderancia ya había cesado ocupando las misas y los motetes el lugar preminente del repertorio en latín.

<sup>66</sup> Debemos recordar nuevamente el inventario de Santa María realizado en 1645 tantas veces citado en estas páginas.

### III. EL *LIBRO DE MÚSICA* DENTRO DE LA PRÁCTICA MUSICAL CONVENTUAL

Sor Luisa recibió numerosos regalos a lo largo de su vida, pero nuestro *Libro de música* posee una peculiaridad que lo diferencia del resto: la de ser un manuscrito de polifonía<sup>1</sup>. Esta característica, aunque resulte obvia, merece ser analizada y contextualizada para comprender el papel que la música y, por ende, este libro musical, jugaron dentro de su casa conventual. La cuestión que seguidamente se abordará es la de por qué se eligió precisamente un código polifónico.

Es de suponer que si el manuscrito se creó con la intención de servir a la comunidad de Clarisas de Carrión de los Condes, la actividad musical a varias voces estaría relacionada, más o menos directamente, tanto con Sor Luisa como con su convento. Ello implicaría, primeramente, que la interpretación polifónica no era una práctica ajena a los monasterios de clarisas. En caso contrario, es difícil imaginar que Melchor de Torres y Carrillo reparara en la idea de tal obsequio. Pero también es posible que el motivo director que condujera al clérigo vianés a encargar y adquirir dicho código estuviera relacionado con la eventualidad de que Sor Luisa poseyera conocimientos musicales y/o atribuyera una alta valoración a tal actividad. Así pues, sería conveniente examinar ambas cuestiones para comprender el motivo de esta concreta elección.

#### III. 1. Breve panorama sobre la música en los conventos españoles de la primera mitad del siglo XVII<sup>2</sup>

No es mucho lo que se conoce acerca de la interpretación musical en los conventos femeninos ni, por ende, sobre el papel que la música polifónica jugó dentro

---

<sup>1</sup> Otro ejemplo de los presentes que se le entregaron vino de la mano de Felipe III, quien le obsequió con la renombrada *Piedad* del célebre Gregorio Fernández.

<sup>2</sup> Queda fuera de las pretensiones de este estudio ofrecer un panorama pormenorizado de la música conventual española durante la primera mitad del siglo XVII. Lo inabarcable del tema junto con los escasos estudios realizados al respecto convierten este propósito en un objetivo implanteable. Me limitaré a dibujar ciertos rasgos generales sobre los que enmarcar el manuscrito de Carrión. Sin embargo, no quiero dejar de constatar la importancia de llevar a cabo estudios dentro de este campo, que espero poder abordar en futuros trabajos, a la vez que aprovecho para animar a otros musicólogos a preocuparse por el tema.

de estas instituciones. Bien es cierto que en los últimos años el panorama está cambiando, gracias a determinados trabajos que se están llevando a cabo referidos principalmente al ámbito italiano<sup>3</sup>. Estas investigaciones ponen de manifiesto la necesidad, no sólo de abordar estudios de este tipo dentro de su propio contexto, sino que evidencian también la relevancia que las monjas y su música ostentaron dentro del ambiente sonoro del momento. Este destacado lugar no puede ni debería despreciarse a la hora de abordar el panorama musical de cualquier ciudad, pueblo o sociedad occidental.

La publicación a mi juicio más completa que se ha realizado sobre la polifonía interpretada, compuesta o dedicada a monjas, es la titulada *Celestial Sirens: Nuns and their Music in Early Modern Milan* de la que es autor el profesor Robert Kendrick [Kendrick, 1996]. Su investigación aporta algunos datos esenciales para poder situar la vivencia musical conventual en el lugar que le corresponde y patentiza la importancia que poseyó en la ciudad de Milán. Indica el citado autor, por ejemplo, que en el período comprendido entre 1592-1679, se editaron en la capital padana 325 colecciones de polifonía, de las que 45 (un 14%) tienen alguna dedicación a monjas de la diócesis; otras 7 (2%) fueron compuestas por religiosas y, finalmente, al menos otras 10, recogen motetes específicos de algún santoral que necesariamente tienen que estar ligados a celebraciones propias de determinados conventos de religiosas. No parece que el caso de Milán sea un hecho aislado, puesto que otros estudios sugieren conclusiones en el mismo sentido<sup>4</sup>.

Observando el fenómeno desde dentro de los propios conventos se extraen las mismas conclusiones. La valoración de la música en estas casas queda constatada fácilmente al comprobar que la única merced que permitía evitar la dote como requisito de entrada a la vida monástica era la posesión de conocimientos musicales<sup>5</sup>. Si ello se enmarca dentro del contexto económico del mundo claustral femenino caracterizado por su profunda crisis, donde las dotes eran el principal y a veces el único medio de subsistencia, podremos llegar a entender mejor la relevancia del fenómeno<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Entre los estudios que más directamente abordan el tema de la música conventual fuera de nuestras fronteras y que por no haber sido directamente tratados en este trabajo no se recogen en la bibliografía selectiva final son: Barbara Garvey Jackson, «*Say Can You Deny Me*: A Guide to Surviving Music by Woman from the 16th through the 18th Centuries», Fayetteville, 1994; Gian Ludovico Masetti Zannini, *Motivi storici dell'educazione femminile (1500-1650)*, Bari, 1980; Martha Furman Schleifer and Sylvia Glickman (eds.), *Women Composers: Music by Women through the Ages*, New York, 1995; Danilo Zardin, *Donna e religiosa di rara eccellenza: Propera Corona Bascapè, i libri e la cultura nei monasteri milanesi del Cinque e Seicento*, Florence, 1992.

Dentro de los situados en el ámbito español encontramos también algunas otras investigaciones, entre las que, al margen de las reseñadas en la bibliografía, pueden citarse las realizadas por Ricardo Miranda, «Aves, ecos, alientos y sonidos: Juana Inés de la Cruz y la música», *RM*, vol. 19, 1996, núms. 1-2, pp. 393-405; Matilde Olarte Martínez, *Miguel Irizar y Domenzain. Biografía, Epistolario y Estudio de sus Lamentaciones*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1992; María Luisa Ozaita, *Las compositoras Españolas. Las mujeres en la Música*, Patricia Adkins Chiti (ed.), Madrid, 1995; Robert Stevenson (ed.), *Inter-American Music Review*: vol. XV, n.º 1, 1996, (n.º dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz); Julieta Vega García-Ferrer, «Convento de la Encarnación: los libros de facistol. La música en los conventos Granadinos», *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, n.º XXIII, 1992, pp. 393-405.

<sup>4</sup> Por citar algún ejemplo que se ocupe de abordar el estudio de la música conventual dentro de un territorio específico nombraré los trabajos de Craig Monson, «La pratica della musica nei monasteri femminili bolognesi» [Monson, 1993] y de Gian Ludovico Masetti Zannini ««Suavità di canto» e «Purità di cuore». Aspetti della musica nei monasteri femminili romani» [Masetti, 1993].

<sup>5</sup> Sin olvidar que, a veces, también estaban eximidas las descendientes de los fundadores del convento.

<sup>6</sup> La crisis económica del siglo XVII había quebrantado los soportes financieros tradicionales de la vida religiosa. En la mayoría de los conventos se daban situaciones de miseria, de donde derivaba el problema de cómo sostener a tantos religiosos en un país empobrecido. P. ej., las Cortes insisten «repetidas ocasiones, en que no se otorguen más licencias de

Como demostración de que la música estaba presente de forma continua en la vida conventual pueden interpretarse las palabras de Fray Antonio Arbiol en su libro *La Religiosa instruida, para todas las operaciones de su vida regular, desde que recibe el hábito santo, hasta la hora de su muerte*, al relatar la cotidianidad de las religiosas a principios del siglo XVII:

se levantan a media noche, en invierno y verano, a maitines, cantados con pausa, no rezados; luego toman una disciplina, en días alternos. Más tarde se lee en voz alta un punto de meditación, y se hace horación mental durante una o dos horas. Sobre las dos de la madrugada regresan a sus celdas, hasta las cinco, volviendo otra vez al coro, a Prima; desarrollan una o media hora de horación mental, cantan las horas litúrgicas menores, comunión y misa. (...) <sup>7</sup>

[Madrid, reed. 1791, libro I, cap. XXXIII, p. 179]

Convendría recordar ahora que estas prácticas musicales, tanto monódicas como polifónicas, no entraron en contradicción con las disposiciones emanadas del Concilio trentino. Repetidas veces se ha esgrimido, quizá como única justificación ante la falta de estudios sobre el tema, que en dicho Concilio se prohibió la interpretación de música en los monasterios de religiosas. Estas opiniones mantienen que según el *Decretum de reformatione monialium* las monjas debían abstenerse muy especialmente de utilizar la música figurada, es decir, la polifónica, justificándose a través de este párrafo:

*Divina autem officia ab eis [monjas] alta voce peragentur; non a mercenariis ad id conductis, et in missae sacrificio ubi chorus quidem respondere solet, respondeant; partes vero diaconi vel hypodiaconi in sacri Evangelii vel canonicae Epistolae aut alterius sacrae lectionis recitatione non usurpent. Vocis modulatione atque inflexione aliove cantus artificio, quod figuratum vel organicum appellatur, tam in choro quam alibi abstineant.*

[«Exhibitum examinandum patribus die 20 novembris 1563», S. Ehses (ed.), 1924, n.º 357, pp. 1040-4]

El error parte de considerar dicha propuesta como decreto, cuando, en realidad, no fue más que la opinión defendida por un sector de los Padres allí presentes, encabezados por Paleotti. Tal propuesta sufrió además una intensa refutación, que provocó que se pospusiera todo debate para traspasar la decisión, al igual que en otros muchos casos, a los sínodos provinciales. El decreto final, conformado los días 3 y 4 de diciembre de 1563, evitó toda mención al uso de la música en las comunidades religiosas.

Trasladando ahora el problema al ámbito español y para conocer la reacción que se produjo frente a las citadas opiniones, debe observarse que tanto Felipe II como los distintos representantes españoles del Concilio tomaron permanentemente una postura activa en defensa de la polifonía<sup>8</sup>. Cuando en la sesión XXIV, celebrada en 1563, se puso en duda la validez de esta música para la alabanza divina,

---

fundaciones, dada la calamidad del país. Pero las licencias continuaron, y el resultado fue la pauperización de los monasterios» [Vid. Sánchez Lora, 1988, pp. 97-138]

<sup>7</sup> El subrayado es añadido

<sup>8</sup> Incluso algunos de los representantes españoles en Trento fueron músicos polifónicos como Francisco Bustamante, Pedro Martínez, o el obispo de Tortosa, que además de poseer una sólida formación musical teórica, tañía el órgano con destreza y dirigía el coro.

dichos hombres propusieron de inmediato que el decreto «se limitara a la exclusión de la profano y lo molicioso», pero no de la polifonía en sí [Weber, 1982, p. 187]. Nunca pensaron suprimir el canto de órgano, pero sí eliminar de él los estilos e interpretaciones que consideraban inadecuadas<sup>9</sup>. Estas actitudes y la ambigüedad de los decretos trentinos fomentaron la diversidad de ambientes musicales vividos dentro de los conventos, por lo que toda generalización resultaría superficial. Es conveniente, por tanto, examinar individualmente cada caso, no obstante, existen ciertas características que parecen repetirse allí donde la música polifónica fue cultivada.

Ya que las reglas monásticas no suelen precisar demasiado al respecto y cuando lo hacen el paso del tiempo trajo consigo rectificaciones y nuevas interpretaciones y usos, los mayores determinantes de los ambientes musicales en las distintas casas, son, amén de las propias iniciativas de las monjas músicas, los estatutos individuales de los conventos y, singularmente, su situación económica. Sabido es que existían monasterios de mucho prestigio como la Encarnación o las Descalzas Reales de Madrid, habitados por representantes de la gran aristocracia del siglo XVII, de características y tono de vida no extrapolables a los cientos de conventos y órdenes restantes, en muchos casos, minoritarias y de muy reducida implantación<sup>10</sup>. Esta diversidad en el prestigio de los diferentes conventos se veía naturalmente reflejada también en la música. Así, por ejemplo, las Descalzas Reales de Madrid o el Monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo, creado bajo el patronato del Duque de Lerma, contaban con capellanes y/o músicos que se encargaban de las labores musicales litúrgicas. Tales supuestos no dejan de ser excepcionales, puesto que lo usual era que las propias religiosas cultivaran dichas prácticas y no que fueran realizadas por hombres racioneros o asalariados<sup>11</sup>. En el extremo opuesto se encontrarían los conventos que prescindían de la música, si no de la monódica, sí al menos de la polifónica, bien porque su paupérrima situación no les permitiera recoger a monjas sin dote, bien porque sus constituciones impidieran dichos usos<sup>12</sup>.

Hay que considerar que la interpretación musical era el único medio retórico por el que las religiosas estuvieron representadas en las audiencias urbanas. La obligatoriedad de una vida en clausura, aunque en ciertos lugares postergada, les impedía mantener contactos directos con el exterior. Por ello las piezas de altas, las fiestas, el ritual, etc., ofrecían un marco para expresar sus valores espirituales, creen-

---

<sup>9</sup> Esta es la misma conclusión que se puede extraer tras examinar las opiniones y decretos al respecto emanados del Concilio. Allí las cuestiones musicales fueron abordadas como material disciplinario y, por lo tanto, enfocadas prioritariamente a corregir «actitudes» y «excesos». En mi opinión la intención final no fue expresar una nueva estética musical, sino definir ante todo la «moralidad práctica» de los hombres encargados de interpretarla o componerla para conseguir la alabanza divina. Desde este punto de vista se puede entender por qué la música no fue uno de los principales objetivos del Concilio y tampoco, según parece, de los sínodos provinciales, antes bien, se ocuparon de ella de forma soslayada.

<sup>10</sup> Según Sánchez Lora en 1591 sólo había en Castilla «55 [monjas] calatravas, 12 descalzas, 330 de la Encarnación, contra 2.845 clarisas, o 1.761 de la Concepción» [Sánchez Lora, 1988, pp. 155-156]

<sup>11</sup> Sobre las Descalzas de Madrid vid., entre otros, Subirá, 1957, así como Mota, 1988. Para el monasterio de la Anunciada vid. Rubio, 1993.

<sup>12</sup> Es conocido el caso de las fundaciones llevadas a cabo por San Carlos Borromeo, las Capuchinas de S. Prassede, organizadas en 1578, que tenían proscrita la polifonía. En España, las Franciscanas Descalzas de Valladolid, convento de prestigio fundado por Doña Juana, tercera hija de Carlos V y de Isabel de Portugal, siguiendo fielmente la primera regla de Santa Clara prescriben todo tipo de música, al contrario que las descalzas anteriormente citadas. Así nos lo indican sus Constituciones y Estatutos editados en 1630: «Las Sorores que supiesen leer, hagan el Oficio divino, según la costumbre de los frayles Menores, pudiendo aver breviarios, y rezando sin canto. Y las que no saben leer, digan veynte y quatro vezes el Pater noster por Maytines (...)» [título perdido, s.e., 1630, f. 7; Biblioteca de los PP. Filipinos, Valladolid, SA 3095, R. 9763].

cias –recordad las esculturas Inmaculistas de Sor Luisa–, riqueza, etc. Pero la música iba más allá: significaba el establecimiento de una comunicación directa con la que transmitía su identidad religiosa y social. Dicha práctica no debía ser por ello una actividad de la que despreocuparse, en la medida en que además representaba su prestigio de puertas a fuera<sup>13</sup>. Seguramente las gentes de la época se vieran atraídas hacia estas interpretaciones no sólo en función de su calidad, sobre la que no se puede generalizar, sino también por la principal peculiaridad que las diferenciaba del resto de coros o capillas religiosas: su composición con voces femeninas<sup>14</sup>. Frente a la escasez de estudios sobre el tema, son abundantes las documentaciones que dan noticias de estas prácticas. Algunos de los conventos que en la primera mitad del siglo XVII contaban ya con intérpretes para la música polifónica fueron los de Santa Ana (cisterciense), Encarnación (carmelitas calzadas) y Santa María de Jesús (clarisas llamadas «Gordillas»), todos ellos en la ciudad de Ávila<sup>15</sup>, el de la Madre de Dios de Constantinopla en Madrid (clarisas)<sup>16</sup>, el de San Blas (dominicas) de Lerma (Burgos)<sup>17</sup>, las Comendadoras de San Juan en Zamora<sup>18</sup>, el del Corpus Christi de Valladolid, así como los monasterios de Santa Clara ubicados en Toledo, Valladolid, Tordesillas, Calabazanos (Palencia) y Morón de la Frontera (Sevilla). Estos no son, ni mucho menos, los únicos ejemplos, pero son válidos como reflejo de ciertas prácticas que a continuación examinaremos.

Dichas casas contaban con capilla musical propia, más o menos extensa y organizada, integrada por cantantes e instrumentistas –como era habitual en la época– y dirigida, en la mayoría de los casos, por la vicaria de coro<sup>19</sup>, quien se ocupaba también de los ensayos. Parece que primeramente se encargaba de enseñar las letras, seguramente porque muchas de las músicas no sabían leer y necesitaban memorizarlas, para después comenzar con los solfas<sup>20</sup>.

Entre los instrumentos empleados en la primera mitad del XVII es el órgano el que aparece con mayor reiteración, y la mayoría de las veces con anterioridad a la

---

<sup>13</sup> Así lo demuestra el interés por obtener buenos villancicos para su auditorio que manifestaba D.<sup>a</sup> María Isabel Pinel de Mombroy, religiosa del convento de la Encarnación de Ávila, uno de los más activos musicalmente durante el siglo XVII: «[quedé] muy gustosa con las letras. q[ue] son muy buenas, y me parece no son menos ventajosas las solfas, con q[ue] ya me prometo una excelente octava, y la ciudad la espera con tanta ansia q[ue] parece no oyen en todo el lugar otra cosa que les dé gusto» [Carta enviada a Miguel Gómez Camargo con fecha de 1656, extraída de Caballero, Tesis Doctoral, 1994, vol. II-1, carta 40, p. 115; por gentileza del autor]. Quisiera reseñar que he respetado los criterios que este investigador utiliza para la reproducción de los textos.

<sup>14</sup> Su aceptación y particularidad queda manifiesta en repetidas ocasiones, de hecho no es extraño que se las calificase de «cantantes celestiales».

<sup>15</sup> Deseo dar las gracias a Alfonso de Vicente Delgado por haberme facilitado esta información y la consulta de sus trabajos inéditos sobre los conventos de religiosas de la ciudad de Ávila.

<sup>16</sup> Igualmente aprovecho para agradecer a Colleen R. Baade el envío de su comunicación «La «música sutil» del Monasterio de la Madre de Dios de Constantinopla» leída en el *IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, 1997.

<sup>17</sup> [Vicente Delgado, 1996].

<sup>18</sup> Caballero, Tesis doctoral, 1994, vol II-1, carta 2, p. 62. De este mismo trabajo están extraídas las informaciones referentes a los conventos de Santa Clara de Valladolid, Tordesillas y Calabazanos así como del Corpus Christi de la ciudad del Pisuerga.

<sup>19</sup> En el monasterio de Constantinopla ya contaban con esta figura en 1594 [Baade, 1997, p. 11]. Vicente Delgado en su trabajo sobre «Músicos catedralicios y comunidades monásticas en Ávila en el siglo XVIII» menciona que las clarisas Gordillas usaron este término en 1667. También apunta que a mediados del siglo XVIII «se empieza ya a utilizar la denominación de maestro de capilla» como sustituto de la vicaria o maestra de capilla [Trabajo leído en el Congreso Internacional. *Poder, Mecenazgo e Instituciones en la Música Mediterránea. 1400-1700*, 1997, p. 6; por gentileza del autor]. Similar denominación se emplea para estas mujeres en la correspondencia de Miguel Gómez Camargo.

<sup>20</sup> María de Oviedo suplica a Camargo que le «inb[e] la letra [del villancico] para ber si está cantada antes q[ue] le apunte» [Caballero, Tesis doctoral, 1994, vol. II-1, carta 36, p. 111].

capilla musical polifónica. La organista acompañaba al canto llano, daba el tono al coro de religiosas e interpretaba pasajes a sólo, bien improvisados, bien ejecutando música instrumental creada para tal fin o bien entabulando y glosando obras polifónicas que acaso acompañara con su voz. Otro de los instrumentos que aparece de forma constante en estas capillas españolas fue el bajón. El bajón, presente en algunas casas desde finales del XVI o quizá antes, se convertirá en imprescindible dentro de las capillas y no será extraño localizarlo aún en el siglo XVIII<sup>21</sup>. En muchos conventos fueron éstos los dos únicos instrumentos representados y su presencia implicaría, necesariamente, una ejecución musical a varias alturas sonoras y con diferentes timbres, aunque el monasterio tan sólo contara con un coro monódico.

Una de las descripciones más pormenorizadas sobre el uso de órgano, bajón y otros instrumentos aparece recogida en la carta 24 del epistolario de Miguel Gómez Camargo:

«Emos recebido [en la Encarnación de Ávila] (...) quatro tiples grandes q[ue] son el asombro de esta çiudad: una organinta (sic) exçelente, hija de Estevan Tomás, y una bajona, discipula de Arroyo y si la hallámos buena recibiéramos otra bajona por tener dos buenas; tocan harpa todas las quatro boçes, pero la una de ellas acompaña muy diestramente con ella, y así suele haçer coro de por sy una u dos voçes con el harpa y las demás otro con el órgano y el bajón; otra toca muy bien guitarra de rasgueado y punteado y canta con ella todo lo q[ue] se ofreçe»

[Caballero, Tesis doctoral, 1994, carta 24, vol II-1, p. 92].

Este jugoso párrafo, aunque esté datado en 1653, nos ofrece importantes pistas acerca de la música en las casas conventuales. En él vemos que el arpa formaba parte también de este conjunto, aunque, por lo general, fuera introducido más tardíamente que el bajón<sup>22</sup>. La guitarra, por su parte, parece más ligada a un uso, digamos, paralitúrgico, al igual que sucedía en las capillas parroquiales, colegiadas, etc., ya que era principalmente empleada para procesiones y festejos varios. Dentro del mundo conventual tendría, al menos, otra labor que nos es conocida: la de emplearse para la función recreativa en la vida cotidiana de las monjas.

La última carta citada habla igualmente de otras prácticas: la distribución de sus integrantes en coros concertados para ejecutar el repertorio en boga del momento. Acompañemos a este documento con otra información expresada por un hombre de la época y recogida con H. Collet:

Les couvents de femmes n'ignoraient pas non plus la musique: les Franciscaines et les Clarisses surpassaient les autres. Une histoire manuscrite de Guadalajara, écrite par un certain Torres, parle de l'excellente chapelle de musique qui existait dans le couvent

<sup>21</sup> Volveré a retomar este tema, ahora tan sólo constatar que en el Monasterio de Constantinopla contaban con bajón desde 1595-96, aunque Colleen R. Baade advierte que a partir de 1624 no se vuelve a citar en los libros de cuentas [Baade, 1997, p. 10, inédito]. En Santa Ana de Ávila aparecen referencias de 1665 y en otros monasterios se extienden hasta el siglo siguiente.

<sup>22</sup> A principios del siglo XVII está ya presente en algunos conventos granadinos, como el de Madre de Dios (comendadoras de Santiago), Santa Paula (jerónimas) y Santa Inés (franciscanas). Agradezco a Juan Ruiz Jiménez que me haya facilitado estos datos extraídos de su tesis doctoral titulada *La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, Universidad de Granada, 1995, p. 264.

grandiose de la Piété où se trouve aujourd'hui le Lycée. Ce couvent fut fondé en 1524 para Doña Brianda de Mendoza y Luna (...) et Torres parle de quelques-unes de ses religieuses, remarquables comme musiciennes: Doña Antonia de Toledo, Doña Margarita Zimbrón, Doña Isabel de Aguilar, Doña María de Arellano, Doña Antonia de Olivares, Doña María de Clavijo, et sa soeur Ana María, grands compositeurs et instrumentistes; Doña Juana Martínez et sa soeur Doña Francisca, Doña María Mantilla et Doña Antonia de Contreras, plus vingt-six religieuses préparées à la Chapelle, et dont la plupart sont instrumentistes

[V. de la Fuente, *Historia de las Universidades*, Madrid, 1884, t. II, c.lxxx; extraído de Collet, reed. 1978, pp. 170-71]

En este caso la capilla musical está formada por un elevado número de religiosas («más de 26»), siendo la mayoría de ellas instrumentistas. Seguramente esto no era lo habitual, puesto que los restantes documentos consultados parecen sugerir una participación de 6 a 10 ejecutantes, e incluso menos. Conviene también resaltar otro dato: la polivalencia interpretativa que, por lo general, dichas mujeres tenían y de la que gozaban, al menos, las que por su condición de músicas hubieran sido admitidas sin dote. Por lo que se desprende de la citada carta enviada a Camargo, «los cuatro triples grandes q[ue] son el asombro de esta ciudad» tocan también el arpa y una de ellas es además diestra con la guitarra, aspecto no muy usual dentro de las capillas catedralicias donde la especialización, al menos de los cantantes, era mayor<sup>23</sup>.

Otra característica que diferencia a estos tipos de capillas, incluyendo junto a las catedralicias las de parroquias y colegiadas, era que estas últimas se valían de intérpretes profesionales, que vivían de su condición musical, realizando su oficio y cobrando por él. Buscaban promocionarse para conseguir mayores beneficios. En el caso de las conventuales, por el contrario, aunque admitieran mujeres con igual grado de preparación, desde el momento en que éstas tomaban los hábitos, su música litúrgica dejaría de tener un propósito individual para convertirse en una ocupación representativa de la comunidad. Ello traía consigo una mayor estabilidad en las capillas de mujeres –al igual que en las de los monasterios masculinos– lo que favorecía, quizá y en términos generales, una mejor compenetración en la interpretación, pero también limitaba la incorporación de nuevos participantes, al resultar más sencillo y menos comprometido contratar a un músico que aceptar una nueva monja.

No obstante, los grupos musicales de religiosas también intentaban suplir sus deficiencias mediante la contratación eventual de músicos, principalmente ministriles, que intervenían en celebraciones especiales, de igual manera que lo hacían en las capillas masculinas. Son variadas las fuentes que así lo sugieren<sup>24</sup> y en estos casos se plantea un nuevo interrogante de no fácil respuesta: ¿intervenían los músicos conjuntamente con las religiosas o formaban un grupo independiente? Cuando los intérpretes contratados se bastaran para ejecutar el repertorio seleccionado es

<sup>23</sup> Algo distinto sucedía con los ministriles que sí dominaban varios instrumentos. Entre las religiosas se hallan también casos de instrumentistas que conocen técnicas bastante diversas como el de la hija de Clavijo del Castillo, Bernardina, monja profesora en Santo Domingo del Real, que fue un «monstruo en la tecla y arpa» [Collet, reed. 1978, p. 376]

<sup>24</sup> Juan Ruiz Jiménez en su trabajo «Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento "Extravagante" y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de las ciudades» ofrece una detallada información acerca de la contratación de músicos por los conventos femeninos. Quiero agradecer la generosidad del autor que me ha facilitado su investigación, aún sin publicar.



posible que tan sólo ellos participaran en la ejecución. A veces, sin embargo, los llamados con el fin de dar más realce a su música eran sólo uno o dos instrumentistas<sup>25</sup>. En estos casos las composiciones se ejecutarían de forma conjunta y, posiblemente, con todos los intérpretes reunidos en una misma estancia, sin descartar tampoco la posibilidad de que unos intervinieran desde la iglesia exterior, mientras que las otras se hallaran en la interior. Si esto fue así se plantea un nuevo problema, ¿Cómo mantenían el pulso de la obra o realizaban una interpretación de forma homogénea? Seguramente la respuesta no es unívoca. Probablemente debamos interrogarnos antes acerca del grado de «perfección» que se buscaba en estas interpretaciones y a la vez recordar que los músicos contratados estaban acostumbrados a participar en situaciones semejantes<sup>26</sup>.

Lo que parece evidente es que la formación musical de muchas de estas monjas no desmerecía el esfuerzo económico que el monasterio tenía que hacer para su admisión<sup>27</sup>. Es conocido que en numerosas situaciones se enseñaba música a las niñas para hacerlas más apetecibles a los conventos, con el objetivo de asegurarles una vida dentro de la clausura<sup>28</sup>. Su aprendizaje estaba ligado entonces a unos objetivos personales –después convertidos en colectivos–, y solía ser llevado a cabo por los propios familiares<sup>29</sup>, por maestros de capilla<sup>30</sup>, o por músicos profesionales, principalmente ministriles<sup>31</sup>, a los que se remuneraba por su labor. Una vez que ingresaban en el monasterio, su formación podía continuar e, incluso, comenzar mediante el intercambio de conocimientos con sus hermanas monásticas<sup>32</sup>, pero también gracias a mujeres y hombres que traspasaban los muros del convento para este fin<sup>33</sup>. Este segundo caso aparece, sin embargo, documentado con menor frecuencia.

Algunas de las monjas aprendieron no sólo a tocar o cantar, sino también a componer. Testimonio de ello es el recogido por H. Collet y anteriormente expuesto («Doña María de Clavijo, et sa soeur Ana María, grands compositeurs et instru-

---

<sup>25</sup> P. ej., en el monasterio de Constantinopla se paga a un ministril en 1595 por acudir el día de la Encarnación [Baade, 1997, p. 11]

<sup>26</sup> Es posible que la cuestión no plantee demasiados problemas si recordamos que existen numerosos concertistas ciegos que a través de distintos métodos consiguen subsanar su falta de vista, aunque ciertamente las condiciones no son semejantes sugieren ideas al respecto.

<sup>27</sup> No obstante, a veces las fuentes hablan de grupos de cantoras no muy expertas en la materia, como en la carta 14 del epistolario de Camargo: «adbierto a Vmd. q[ue] apenas saben cantar 4 puntos muy fáciles sin fuga» [Caballero, Tesis doctoral, 1994, vol. II-I, p. 78]. En estos casos su admisión como religiosas no estaría ligada a su condición de músicas la cual, probablemente, iniciaron dentro de los muros del convento.

<sup>28</sup> Vicente Delgado en su comunicación sobre los «Músicos catedralicios y comunidades monásticas en Ávila en el siglo XVIII» recoge varias citas referidas a esta idea, una de ellas habla de ciertos padres «virtuosos y pobres (...) no teniendo dote que poder darlas para que entrasen religiosas, con la ayuda de un hermano que tenían en un curato, las enseñó música» [Vicente Delgado, 1997, pp. 3-4].

<sup>29</sup> El caso de las dos hijas de Clavijo del Castillo es bien conocido [Collet, reed. 1978, p. 376]

<sup>30</sup> Un ejemplo lo encontramos en la carta 52 del epistolario de Camargo, remitida por Ynés de Párraga, monja clarisa que se autodenomina «Discípula» del citado maestro [Caballero, Tesis doctoral, 1994, vol. II-I, p. 128]

<sup>31</sup> La citada y comentada carta 24 del epistolario de Camargo nos informa también de que una bajona era discípula de Nicolás Arroyo, ministril de la catedral de Ávila, mientras que la organista era hija de Esteban Torres, también instrumentista de la citada institución.

<sup>32</sup> María Antonia Virgili Blanquet y Antonio Cabeza Rodríguez señalan que ésta era una práctica habitual en el siglo XVIII para muchos conventos palentinos [Cabeza y Virgili, 1990, p. 225].

<sup>33</sup> Colleen R. Baade apunta un caso muy significativo correspondiente al convento de Constantinopla en el que D.<sup>a</sup> Francisca venía a instruir a las religiosas. También señala que se pagaba a «uno que enseñaba a tañer un baxón a una monxa» [Baade, 1997, pp. 4 y 11 respectivamente].

mentistes»), pero no parece que esto fuera lo habitual según la documentación localizada. Los epistolarios conservados de Miguel Gómez Camargo y Miguel de Irizar nos informan de otros medios para cubrir sus necesidades musicales: el encargo a maestros de capilla que trabajaban en otras instituciones. Estos repertorios corresponden, por tanto, a creaciones del momento que en muchos casos fueron compuestas *ex profeso* para una casa religiosa y sus celebraciones monásticas (profesiones, advocaciones concretas de cada orden –Santa Clara, la Encarnación, etc.–, Navidad, Ascensión, Corpus Christi, etc.)<sup>34</sup>. No obstante, a veces el remitente no era el autor de las composiciones, extremo del que los circuitos de intercambio nos da referencia. Sin embargo, muchos de los trabajos litúrgicos en latín, comunes para todas las capillas eclesiásticas (misas, motetes, himnos, salmos, etc.) procedían de los usuales impresos y manuscritos polifónicos que circulaban por aquel entonces en parroquias, catedrales o colegiadas. Un ejemplo claro son las obras contenidas en el *Libro de música* dedicado a Sor Luisa o las que integran los códices de Santa Ana de Ávila<sup>35</sup>.

A través de estas cartas y de las obras musicales conservadas se comprueba que el repertorio atendía a la música sacra en lengua vernácula o en latín, aunque ello no implica que se olvidaran de la recreativa, como sucedía en el Monasterio de Carrión. Dentro de la litúrgica destacan primeramente las composiciones de vísperas y tras ellas las misas, jerarquización que también se refleja en el manuscrito que nos ocupa. Dichos trabajos iban destinados a las grandes solemnidades de su santoral propio o común<sup>36</sup>. Cuando el repertorio procedía de un encargo, se atendían las disponibilidades y necesidades interpretativas de la comunidad demandante. Las vicarias de coro fueron, por lo general, las responsables de conseguir estas nuevas creaciones<sup>37</sup>, y en sus peticiones especificaban las características que esperaban tuviera la obra<sup>38</sup>. Así pues, las composiciones se creaban o seleccionaban y adaptaban en función, no sólo del tipo de repertorio que requerían, sino también, teniendo en cuenta la longitud solicitada, el grado de dificultad esperado, el estilo sugerido y el tipo y número de integrantes del que disponían. Existen bastantes ejemplos al respecto, de los que recogeré tres que me parecen significativos:

vna s[eño]ra monja a quien tengo toda obligación me a mandado la remita vn motete para cantar esta quaresma, y q[ue] también pueda seruir para entre año; (...) La orden es dificultosa (...): tres triples y vn contralto, de modo que entre el primer triple solo y

<sup>34</sup> Sirviéndome nuevamente de la correspondencia conservada de Miguel Gómez Camargo citaré los siguientes ejemplos: de las comendadoras de Zamora le piden «billancicos para esta fiesta de San Ju[an] Baptista»; de Santa Ana de Ávila «nos ynbe vn salmo *Dixi Dominus* a 4 y una *Magnifica* a 4» y le agradecen los villancicos de negros y de ronda que ha enviado para Navidad; de Santa Clara de Medina de Rioseco «un billanzico mui de mano de Umd. para la Aszensión, q[ue] lo agradeceré infinito»; Inés de Parraga le pide que puesto «q[ue] me an echo bicaria de coro, por cuia cuenta corren los billancicos de Nabadad i Corpus» se los envíe, así como villancicos para las profesiones; desde Santa Clara de Tordesillas le dan «las graçias de la lamentación, q[ue] a estado mui buena y a (a) parecido mui bien». [Caballero, Tesis doctoral, 1994, vol. II-1, carta 2, p. 62; carta 14, p. 78; carta 34, p. 108; carta 36, p. 111; carta 52, p. 128; carta 59, p. 135 y carta 118, p. 199].

<sup>35</sup> Los impresos numerados del 1 al 7 que contienen obras de Victoria, Guerrero, Palestrina y Lasso. También los manuscritos 8 y 9 y los cuadernos de polifonía 10, 11 y 12 [Vicente Delgado, 1989, pp. 43-65].

<sup>36</sup> Circunstancia ya examinada para el *Libro de música*.

<sup>37</sup> La admisión de monjas músicas era otra vía para proveerse de repertorio. Además de las composiciones aprendidas, estas mujeres solían llevar consigo material escrito que, a veces, fue creado *ex profeso* para enriquecer su «ajuar». La carta 14 escrita a Camargo así lo confirma. En ella se le demanda un salmo y un magnificat «que [e]s para monjas bernardas, a donde está para entrar vna discípula bajona del s[en]o[r] Ju[an] de Robles, y porq[ue] no baya sin algo nuebo» [Caballero, Tesis doctoral, 1994, vol II-1, f. 76].

<sup>38</sup> Le escribe Catalina de Contreras de Camargo: «me (a) abisará para que inbe de el modo q[ue] se a de açer» refiriéndose a una composición [Caballero, Tesis doctoral, 1994, carta 118, p. 199].

luego, a tienpos, aguarden pausas las tres voces y se quede también solo, y la composición no dificultosa, porque no lo requiere la brevedad de tienpo. Acompañamiento de esta voz es escusado porque, como Vmd. verá, no ai contrabajo, y el mismo tiple primero diçe con vna harpa la misma voz de tiple<sup>39</sup>.

me aga una lamentación de mucho arte i de su buen i gran çiençia (...), i tenga mucho de garganta, (...) fío de Dios saldré io con todo luçimiento, i la brevedad encargo a Vmd. mucho por ser el tienpo corto.

nos ynbié vn salmo *Dixi Dominus* a 4 y una *Magnifica* a 4 con esta disposición: vn contrabajo de caña –bajón–, tres tiples que cante[n] todo lo más bajo q[ue] puedan, y el más bajo aga ofiçio de contralto, que [e]s para monjas bernardas, (...) advbierto a Vmd. q[ue] apenas saben cantar 4 puntos muy fáçiles sin fuga.

[Caballero, Tesis doctoral, 1994, vol. II-1, carta 6, p. 67; carta 14, p. 78 y carta 116, p. 197]

Estos testimonios confirman una vez más la diversidad de situaciones vividas en las distintas casas conventuales, pero hay una característica que comparten todas ellas: la ausencia de voces graves que condicionaba las cualidades de las composiciones utilizadas. Ello obligó en muchos casos a transformar musicalmente obras pre-existentes, aunque éstas no fueron las únicas adaptaciones de las que se sirvieron<sup>40</sup>. Resulta evidente que, al igual que sucedía en otras capillas de la época, el repertorio podría interpretarse sin modificar mediante la intervención del órgano y el bajón<sup>41</sup> –función que ya se ha comentado en el apartado II-2-1–. A pesar de lo cual, puedo apuntar que ésta no fue la única solución aunque dejaré esta cuestión para un posterior estudio. Conclusión lógica de lo expuesto es que muchas de las composiciones solicitadas fueran para voces agudas acompañadas por instrumentos, circunstancia que además no resulta inusual dentro del repertorio de la época y no sólo debido a que ya se había instituido la división funcional entre las partes vocales y el bajo continuo.

La constatación de estas prácticas no esconde que existe una marcada desproporción entre el repertorio conservado en los conventos y la información que nos aporta la documentación literaria. Evidentemente, muchas obras musicales se han perdido debido a las habituales circunstancias históricas que motivan la desaparición de fuentes, pero atendiendo únicamente a esa consideración la descompensación resulta difícilmente comprensible. Un dato que puede ayudar a explicarlo es la costumbre que tenían las religiosas de devolver a sus proveedores los trabajos enviados una vez aprendidos o interpretados. Un ejemplo entre otros se halla en la carta enviada a Camargo por María Carrasco de Santa Ana de Ávila. [Caballero, Tesis doctoral, 1994, vol. II-1, carta 121, p. 202]. El testimonio que repetidas veces comenta Sor Luisa acerca de la ejecución musical improvisada o memorística que ella misma cultivaba también aporta cierta información al respecto, a la vez que ejemplifica el elevado grado de oralidad que empleaban. Así pues, la música localizada dentro de los conventos es sólo una pequeña parte de la que interpretaban e incluso de la conservada, puesto que mucha de ella es posible encontrarla entre, por

<sup>39</sup> Caballero Fernández-Rufete informa que el resultado de esta petición fue el salmo *Laudate Dominum* para tres tiples y un alto, copiado en el reverso de la carta [Caballero, Tesis doctoral, 1994, carta 6, p. 67]

<sup>40</sup> Casos de *contrafacta* textuales, p. ej., con el fin de servir a una determinada festividad los encontramos en el mismo *Libro de música* a través de sus himnos *Proles de caelo*, *Concinant Plebs* y *Engratulemur* o en las «trobas» encargadas a Camargo para la profesión de una religiosa [Caballero, Tesis doctoral, vol. II-1, 1994, carta 59].

<sup>41</sup> Las capillas de reducida magnitud, como las colegiales, carecían habitualmente de bajo, labor desempeñada principalmente por el bajón.

ejemplo, el repertorio de los compositores que les abastecían. Todo ello nos habla de un uso musical más amplio del inicialmente imaginado e implica la necesidad de buscar estos trabajos dentro y fuera de las casas monásticas.

Como resumen de lo comprobado y poniendo en comparación estas agrupaciones con otras capillas religiosas del momento se puede decir que manifiestan un mayor paralelismo con las pertenecientes a colegiatas y parroquias que con las catedralicias. Especialmente en lo referente a la introducción de innovaciones que dentro del plano instrumental y compositivo se iban produciendo, sin perjuicio de que ostenten ciertos rasgos distintivos que las caracterizan frente a las restantes.

Las citas comentadas dan muestra también de que son muchos e importantes los conventos de clarisas que posían capilla musical. Entre la documentación consultada se presentan, con diferencia, como los más numerosos entre el conjunto de monasterios, sin que ello se deba a una búsqueda por mi parte que hubiera preconcebido tal resultado. Ello refuta la idea, mantenida durante largos años, de que esta orden no cultivara siquiera la música monódica en cumplimiento de las prescripciones de Santa Clara, su fundadora, que decían:

«Sorores litteratae faciant divinum Officium secundum consuetudinem fratrum minorum, ex quo habere poterunt breviaria, legendo sine cantu».

[Omaechevarría, 1982, p. 7]

Fueron los propios franciscanos quienes se percataron de que esto no era lo usual, aunque dentro del mundo musicológico no se les prestara mucha atención. Ante la realidad, dichos religiosos buscaron justificar el uso de la música en sus conventos reinterpretando la norma, como muestra el testimonio expresado por el P. Omaechevarría :

No puede decirse sin más, por este artículo, que Santa Clara excluyera absolutamente el canto de la Liturgia de las Horas. «Cantus», en el lenguaje eclesiástico de la época, significa, entre otras cosas, también «responsorium vel responsum quodvis» (...) Podría, pues, traducirse el texto de Santa Clara: «Las hermanas letradas celebran el Oficio divino, según el uso de los Frailes Menores, desde que puedan tener breviarios, haciendo las lecturas sin el canto de los responsorios». En todo caso, los himnos, antifonas y salmos eran piezas destinadas al canto de la salmodia, que Santa Clara no trató sin duda de desautorizar en sus Reglas. Por lo demás, no es preciso interpretar en sentido prohibitivo la cláusula «leyendo sine cantus», que sin dificultad puede entenderse también en sentido concesivo: «siendoles permitido leer o hacer las lecturas sin canto», es decir, sin necesidad de adquirir los costosos libros corales o cantorales, en cuyo lugar se disponía el uso del Breviario al modo de los Frailes Menores.

[Omaechevarría, 1982, p. 7, nota pie de página]

La llamada segunda regla de Inocencio IV mandaba, además, «que las que saben leer y cantar celebren el oficio según la costumbre de los frailes menores, más con gravedad y modestia» [Omaechevarría, 1982, p. 9], lo que debe entenderse como una aceptación de su práctica. De hecho, no parece casual que muchas de las fuentes citadas se refieran a casas que seguían dicha regla, pero no todas. Es más, la polifonía emerge en gran parte de estos conventos como un transcendental y constante uso en la vida diaria de la clausura y, puesto que durante este período la orden clarisa fue la más numerosa en el ámbito español, su presencia dentro del mundo musical no debe ni puede pasar desapercibida.

### III. 2. La música en la comunidad de Sor Luisa

Una vez constatada la existencia de práctica musical polifónica en los conventos de clarisas es perfectamente comprensible que Melchor de Torres y Carrillo considerara adecuado regalar un manuscrito de dicha naturaleza al monasterio de Carrión. A pesar de esta premisa esencial, parece no obstante que la razón principal de que el obsequio fuera de carácter musical, se halla directamente ligada con la persona a la que se pensaba agasajar: Sor Luisa de la Ascensión. Por medio de él buscaba su mecenas no sólo ofrecer un presente agradable<sup>42</sup> con el que, quizá, cubrir una deuda espiritual o material, sino que pretendía igualmente, como ya se ha podido constatar *supra*, que fuera útil en sus rezos conventuales. Ello me lleva a suponer que no sería extraño que nuestra religiosa contara con algún tipo de formación musical, tal y como parece indicar la propia dedicatoria del *Libro de música* tantas veces recordada:

*aunque pequeño [el regalo] si ya el primero el maior que pude ofrecer y como esto lo allo tanpropio ynatural en v[uestra] Reverencia espero quesea todo admitido y con tal sombra muy realçado todo y io descubierto enel deseo que deserbir a v[uestra] Rev[erencia] tengo<sup>43</sup>.*

[CarriSC s.s., f. [i']]

El Padre Chacón, uno de los defensores de la Madre Luisa en el proceso inquisitorial que se siguió contra ella, al describir el desarrollo de su vida, señaló:

Ahora (durante su estancia en las Recoletas de Valladolid) no se habla de ella ni bien ni mal, ni se dice se arroba como cuando estaba en Carrión que se arrobaba cada día, concurriendo todo el mundo a sus arrobos tocando el órgano en el tiempo de sus éxtasis<sup>44</sup>.

[AHN, *Memorial Histórico Español*, t. XIII, pp. 206-7, 8 de julio 1635]

No he localizado ninguna otra referencia directa que comentara su cualidad de organista, pero existen datos que apuntan en la misma dirección. Uno de los más determinantes viene referido por su consanguineidad con el insigne Antonio de Cabezón: Sor Luisa era nieta del organista. Su madre, Jerónima de Cabezón se había casado en segundas nupcias con Juan de Colmenares<sup>45</sup>. Luisa de Colmenares y Cabezón, la futura religiosa, vivió en Madrid hasta la edad de 16 años dentro de un ambiente, digamos, cortesano muy relacionado con la casa real, propiciado por cuanto sus progenitores se hallaban al servicio del monarca. Así pues, no resultaría extraño que hubiera recibido una educación musical, quizá impartida por su propia madre o sus tíos, también músicos<sup>46</sup>. Existe sin embargo un testimonio contradictorio procedente del Padre Daza, quien comentando la llegada de Sor Luisa a casa de su tía en Carrión, antes de ingresar como novicia, relata:

<sup>42</sup> Que el aspecto material del códice era cuidado se ha podido comprobar en el capítulo I de este estudio, donde se relató cómo fue copiado con esmero por un profesional en la materia que además utilizó un papel de elevada calidad.

<sup>43</sup> El subrayado ha sido añadido.

<sup>44</sup> El subrayado ha sido añadido.

<sup>45</sup> El P. Patrocinio García Barriuso realizó una magnífica investigación del árbol genealógico de esta mujer. Haciendo un rápido recorrido por los integrantes de su familia se verá que la inmensa mayoría se dedicaron al servicio del rey o de la Iglesia alcanzando una situación social nada desdeñosa [García Barriuso, 1986, pp.16-24].

<sup>46</sup> Es interesante comprobar cómo de entre las monjas músicas conocidas del siglo XVII ninguna pertenecía a familias aristocráticas, sino que tenían como ascendientes a mercaderes, oficiales cualificados, etc. y, por supuesto, músicos.

(...) crióla como ha ija en oración, y virtud, y la traxo un Capellán sacerdote para que la enseñase a leer en latín, a escribir y cantar y rezar el oficio de Ntra. Señora, lo cual supo en menos de tres meses (...)

[CC sc., *Quaderno en que se da Noticia*, f. 22']

Este párrafo puede entenderse desde una doble perspectiva: bien que Sor Luisa no supiera escribir ni cantar, o bien que se le enseñara a leer y escribir en latín y a cantar y rezar el oficio de Ntra. Señora. Aún en el supuesto de que no dominara el lenguaje escrito antes de tomar los hábitos, ello no implicaría que también desconociera los símbolos musicales y, menos, que no fuera capaz de cantar o tocar *canto figurato*, sobre todo si se tienen en cuenta los casos de monjas que sin poseer dicha preparación compusieron, cantaron y tocaron<sup>47</sup>.

Se conserva en el AHN un documento titulado *Coplas orixinales escritas de mi sta. madre y compuesta de su mrd., y otras sacadas del libro orixinal que avia en el convento, y otras que por orden de mi sta. madre, yendolas cantando su mrd. delante de mi, las fue escribiendo doña maria de loyola*<sup>48</sup>. Según este descriptorio, Sor Luisa componía y cantaba coplas, lo que claramente indica su gusto por las prácticas musicales que, además, ejecutaba improvisando, recordando o ambas cosas a la vez. De hecho, los textos no se copiaron inicialmente por su propia decisión, sino por orden de sus confesores<sup>49</sup> y, posteriormente, ante las demandas de quienes la visitaban que se los pedían como recuerdos u oraciones, pero parece que nunca escribió la música de estas obras.

Variadas fuentes confirman esta práctica oral de la interpretación. La propia Sor Luisa comenta que la forma de copiar algunos de estos textos consistía en que fueran escribiéndose según ella los cantaba, como sucedió con «La malva morenica iba la malva», «Ángeles del cielo» y «Ángeles que estáis de guarda»<sup>50</sup>. De esta información se desprende que era ella quien los componía, los recordaba o los tornaba a lo divino. Se debe diferenciar, sin embargo, entre los planos textual y musical de las obras. Sobre el primero de ellos el Padre García Barriuso ha realizado un estudio llegando a la conclusión de que muchas de las coplas eran creaciones de Lope de Vega, poemas religiosos que Sor Luisa recordaba íntegra o parcialmente<sup>51</sup>, otras eran glosas a lo divino que probablemente ella misma realizó<sup>52</sup>, y, quizá, en algún caso, nuevas creaciones debidas a su propia invención<sup>53</sup> [García Barriuso, 1986, pp. 175-238].

<sup>47</sup> Robert L. Kendrick apunta situaciones similares en los conventos de Milán [Kendrick, 1996, p. 182]. Sin remontarnos al siglo XVII se pueden comprobar estas prácticas dentro de la música popular, p. ej. en el flamenco.

<sup>48</sup> Sus 21 folios manuscritos se localizan dentro del *Memorial de las cosas q'tengo de mi sta Madre Luisa de la Ascensión*, que realizó su hermano Francisco de Colmenares [AHN, Sec. Inq., Leg. 3705, caja 2]. El subrayado es añadido.

<sup>49</sup> El «libro orixinal» antes citado y hoy perdido, era el que entregaba a sus confesores para que las leyeran.

<sup>50</sup> Los textos de las estrofas aparecen normalizados con el objeto de facilitar posibles concordancias con otros repertorios.

<sup>51</sup> Entre otros: *El buen ladrón* cuya primera estrofa comienza «Ángeles que estais de guarda»; *Al lavatorio del falso apóstol* que comienza «Besando está Jesucristo»; *Idilio*, cuya primera estrofa dice «Estabase el alma»; *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* que ella titula *A Cristo Crucificado* y cuya 7.ª estrofa cantaba. De la novela *Pastores de Belén* un villancico y una endecha que comienzan respectivamente «Campanitas de Belén» y «No lloreis, mis ojos».

De Juan López de Ubeda toma «Oh, dulce suspiro mío», perteneciente a su *Cancionero y vergel de Flores divinas*, publicado en Alcalá de Henares, en 1588. Como se observa, todos estos versos son creaciones a lo divino.

<sup>52</sup> Un ejemplo es el Cantarcillo anónimo del romance *Cansada estaba la niña*, impreso en 1592, que seguramente tornó a lo divino dedicándose al Niño Jesús y que se inicia con la estrofa «No duermen mis ojos».

<sup>53</sup> Así lo trata de demostrar García Barriuso con el poema «Entra en sol soledad» [García Barriuso, 1986, pp. 223-234]

A la pregunta del Tribunal del Santo Oficio sobre el origen de tales versos, la madre Luisa contestó de forma contradictoria, especialmente cuando los interrogantes aludían a composiciones profanas que se supone tornó a lo divino<sup>54</sup>. En una ocasión respondió que conocía «Despertad, hermosa Celia» y «Oh, larga esperanza vana», los cuales convirtió en «Despertad, Divino Niño» y «Oh Rey, bondad soberana» [García Barriuso, 1986, p. 194]. En otras comentó sin embargo sobre los mismos textos que:

en su convento havia una religiosa que cantava bien al clavicordio y cantando un día unas coplas profanas que dicen: Despertad, Hermosa Celia, si por ventura dormís (...) de esta las iva trovando a lo Divino

(sobre) Oh, larga esperanza vana (dice que estando oyendo a un religioso) al son de un clavicordio (esa copla se quedó) arrobada y delante de él en extasis la glosó a lo divino, y cantó en el rrapto su glosa Oh Rey, bondad soberana.

[García Barriuso, 1986, pp. 198 y 194 respectivamente ]

Sus respuestas acerca de los autores de las estrofas tampoco fueron enteramente coherentes. Aceptaba como suyas «Las perlas que derramáis», «Oh, dulce suspiro mío», «Las lágrimas de tus ojos», «De cadenitas de amor», «No duermen mis ojos», «Quedaos mis alegrías», «Ayúdame, buen Jesús», «Besando está Jesucristo» y «Tenga a Dios que me lleva el alma». Afirmaba por el contrario tomadas de alguna parte y/o dictadas por su inspiración ocasional «Si al cielo, mi Dios, os vais», «Campanitas de Belén», «Angeles que estáis de guarda», «Ayúdame, buen Jesús» y «No lloréis mis ojos». El examen de ambos grupos permite apreciar que ciertas obras aparecen simultáneamente en los dos, tal y como ocurre con «Ayúdame, buen Jesús», mientras que otras, cuya paternidad corresponde indudablemente a Lope de Vega –«Besando está Jesucristo»– o a López de Ubeda –«Oh, dulce suspiro mío»– se las autoasigna<sup>55</sup>. Cómo y cuándo pudo la monja aprender dichos textos resulta difícil de dilucidar. Es posible que algunos los conociera de su etapa madrileña, transcurrida en un ambiente cortesano, pero otros fueron creados con posterioridad a que hubiera profesado, lo que refleja la permeabilidad de la clausura con respecto a las nuevas tendencias literarias.

Quizá la causa de que se atribuyera a sí misma obras de otros autores resida en lo sucedido con la música: pudo ser ella la inventora de las melodías aunque no del texto. Sor Luisa aseguraba que este repertorio lo había «compuesto de 38 años a esta parte» y entonces contaría con unos 32 ó 33 años [AHN, Sec. Inq., leg. 3704, caja 2, f. 405']. También sugiere que era una práctica oral que, por tanto, pudo ser bien recordada y/o inspirada. De cualquier forma, está claro que glosaba cantando y esto no es probable que fuera una cualidad aprendida intramuros del convento cuando era adulta. Dicha capacidad sería más fácilmente comprensible si se aceptara como cier-

<sup>54</sup> Se debe tener en cuenta que sus respuestas estaban condicionadas por la búsqueda de una absolución en el proceso y cualquier indicio o conexión con el mundo profano del que fuera directa responsable perjudicaría seriamente su pretensión.

<sup>55</sup> Queda así constatada la autoidentificación de Sor Luisa con estas coplas, fueran o no creadas por ella. Otras composiciones recogidas en la citada fuente son: «Alma de mi niño», «Aspirar quiero a tu gusto», «Sanan como padre», «Quiero contemplar mi Dios», «Gulupim, gulupi, gulupi».

to que, gracias a una formación musical cultivada desde niña, emprendiera el camino de creadora una vez rebasados los 30.

A través de sus testimonios se comprueba también que la práctica de cantar poesía en castellano estaba ligada en su monasterio a una ejecución de voz a solo acompañada por clavicordio, tal y como narró ante la Inquisición<sup>56</sup> o simplemente en monodía, como ella solía interpretarla. En estos casos parece que dicha música no servía a un fin determinado, era más que nada un entretenimiento. Aunque no se debe descartar que también interviniera junto con el canto el órgano<sup>57</sup>. Entonces posiblemente fueran obras que se interpretaran prioritariamente dentro de la liturgia. De cualquier forma, en Santa Clara de Carrión no sólo se cultivó un repertorio profano ocasional, sino también un género religioso-espiritual ligado a las creencias de estas mujeres y de su época<sup>58</sup>. La música y su poesía actuarían, entonces, como recreaciones del espíritu, ayudando a renovar la vida espiritual del convento.

La documentación consultada recoge varios momentos en los que se ejecutaban las citadas composiciones. La clavecinista, al menos, en los recreos, y ella, además, durante sus éxtasis o mientras realizaba las labores ordinarias<sup>59</sup>. Sabemos también que junto al canto en lengua romance gustaba de interpretar géneros litúrgicos en sus momentos de raptó, tal y como nos da noticia esta cita:

(...) volviendo luego del raptó y cantando el *Te Deum Laudamus*, hizo que las monjas le prosiguiesen con la Antiphona de Ntra. Señora *Tota pulcra est María*<sup>60</sup>, y con esta ordenó que los que estaban presentes por la parte de afuera fuesen en procesión a la Yglesia, y ella con las Monjas hizo lo mismo hasta llegar al Choro vajo donde se arobó segunda vez, y cantó con gran devoción la siguiente coplilla: «Arrojado me ha el Demonio,/ Nuevas de grande pesar/ Arrojeselas, y arrojomelas, / y torneselas arrojar.

[CC sc, *Quaderno en que se da Noticia*, f. 43]

La constante presencia del mundo musical en su vida se ratifica al examinar su expresa preocupación por satisfacer algunas de las necesidades litúrgico-musicales de la casa conventual. Por ejemplo, de sus dedicatorias se desprende la adquisición por ella de unos valiosos cantorales destinados como regalo a la comunidad.

<sup>56</sup> Me refiero a la ya comentada ejecución sobre la copla «Despertad, Hermosa Celia».

<sup>57</sup> Su calidad de organista casi se puede afirmar aunque quizá no practicara a menudo puesto que en el año 1616 escribe que tiene el brazo derecho muy enfermo [CC sc, *Quaderno en el que da Noticia*, f. 12]. Ello explicaría que existiera otra organista en el monasterio así como la falta de fuentes que comenten su habilidad.

<sup>58</sup> No corresponde aquí realizar un detenido análisis de los textos de estas composiciones, aunque resulte un género fascinante del que sería necesario abordar futuros trabajos. Examinando someramente su contenido se comprueba que tratan temas como la penitencia y mortificación, la consagración, etc. Los mismos que los recogidos en los sermones o motetes de la época y patentes también, por ejemplo, en las esculturas que la Madre Luisa recibe como regalo (así la *Piedad* de Gregorio Fernández aludida *supra* y un *Cristo crucificado* del mismo autor). Temática que también fue comentada dentro de la propia experiencia vivencial de la Madre Luisa y que Melchor de Torres y Carrillo parece admirar en su dedicatoria.

<sup>59</sup> P. ej., mientras empañaba al Niño Jesús cantaba «Como vengo bañada» [García Barriuso, 1986, p. 198]. En estos casos está claro que la práctica era tan sólo monódica.

<sup>60</sup> Galdámez introdujo una composición polifónica basada en este texto dentro del *Libro de música*, aunque hoy haya desaparecido. Lo que implicaría que dicha antífona pudo ser interpretada en otros momentos además de en los marcados por los libros litúrgicos o por los Memoriales. La peculiaridad de la vida conventual de esta casa pudo producir condiciones semejantes también para otras composiciones.



Estos dos cuerpos dominicales vespertinos desde la primera Dominica de Adviento asta la última después de pentecostés, dio a este Real Convento de Santa Clara de Carrión la sierva de Dios Soror Luisa de la Ascención, religiosa del dicho convento, siendo Abadesa doña María de Ríos Campoo. Año de 1612.

[CC sc., Cantoral n.º 5, f. 1]

La indigna Sierva de Dios Soror Luisa de la Ascención, siendo abadesa de el Convento de S. Clara de Carrión, mandó hacer este Santoral vespertino. Año de 1616.

[CC sc., Cantoral n.º 9, f. 1]

A la vista de estos testimonios es lógico pensar que Melchor de Torres y Carrillo reconociera la música como una cualidad «natural» en Sor Luisa y que optara por agasajarla con el *Libro de música*. Sin embargo no se conserva en el convento carrionense polifonía litúrgica anterior a la llegada del manuscrito, por lo que bien podría ser que dicho obsequio fuera el acicate que impulsó a sus moradoras a desarrollar una pequeña capilla musical<sup>61</sup>. Veamos ahora qué es lo que se encuentra documentado al respecto.

En esta casa de religiosas, como en otras de la época, el primer testimonio que sugiere el uso de música polifónica viene constituido por la presencia del órgano. El *Libro de Quentas antiguas* nos informa que ya se encontraba allí en 1608<sup>62</sup>. Si entre 1606 y 1608 se mandó aderezar, ello implica que con anterioridad las monjas hacían uso de él. Acompañaría pues al canto llano<sup>63</sup> y, probablemente, su tañedora interpretaría composiciones quizá a sólo, quizá junto a una voz, o a varias<sup>64</sup>. Este dato no implica sin embargo la existencia de capilla musical, revela tan sólo la presencia de una organista que posiblemente fuera la citada clavecinista, función que también, eventualmente, podría ser desempeñada por Sor Luisa si como parece conocía el arte de tañer.

Hasta el bienio 1646-48 no se halla ninguna anotación que haga referencia a un bajón, el otro instrumento más comúnmente utilizado en los conventos femeninos. Es en estos años cuando se recoge un cargo que reza:

---

<sup>61</sup> Este monasterio se adscribía dentro de la comentada segunda regla de Santa Clara, que permitía una mayor libertad en las costumbres conventuales, entre las que parece encontrarse un uso más generalizado de la práctica musical. Por tanto, no resultaría nada excepcional que el convento contara con una capilla.

<sup>62</sup> «Iten cinquenta rreales que costo adrezar el horgano del conbento como consta por carta de pago» [CC sc, *Libro de Quentas antiguas*, f. 276', trienio 1606-08]. Tanto en este libro, como en el que comienza en 1633, se anotaron otros pagos referidos a su afinación. En el museo del convento de Santa Clara de Carrión se conserva un realejo cuya fecha de construcción ha sido datada por Baciero en «los tiempos gloriosos del monasterio a comienzos del XVII», podría ser este el instrumentos afinado en 1606, aunque existen opiniones contradictorias al respecto [Baciero, 1991, p. 110]. El órgano que aún hoy utilizan, instalado en el coro bajo, se encontraba en el citado lugar ya en 1735, tal y como lo demuestra este documento: «Haviendo fabricado ese Convento un órgano en el Choro, cuya situación hemos registrado, y hallamos no haver en dicho Choro sittio proporcionado, y decente, para que se coloquen los fuelles que han de servir a dicho órgano, hemos determinado que estos se pongan en la gradilla que llaman de la Madre, para lo qual concedemos a V.R. nuestra bendición, y licencia (...) fechado 26 Julio de 1735» [CC sc, *Apeos e inventarios 1612-1768*, Leg. XX, n.º 1, hoja suelta].

<sup>63</sup> Los dos cantorales adquiridos por la Madre Luisa y varios impresos editados en Salamanca que contienen música monódica ejemplifican su práctica.

<sup>64</sup> El dato de que una teclista cantara acompañada por un clavicordio sugiere que dicha práctica no resulte imposible.

Vaxón/ Mas veinte y dos reales que pagó a doña Teresa Camargo que se los mandó dar la Ss.<sup>a</sup> doña Leonor Manrique abadesa para ayuda del adreço del baxón, de que entrego cedula<sup>65</sup>.

[CC sc, *Quentas desde 1633 asta 1699*, f. 250]

Hay que suponer que la comunidad contaba con el citado instrumento en una fecha anterior a 1648, principalmente porque su tañedora perteneció a ella, por lo menos, desde 1636 [CC sc, *Quentas desde 1633 asta 1699*, f. 45]<sup>66</sup>. En 1645 D.<sup>a</sup> María de Espinosa<sup>67</sup> y D.<sup>a</sup> Teresa Camargo eran las encargadas de tañer el órgano y el bajón respectivamente, lo que motivó que se les entregaran

doscientos Reales que por Consentimiento del Convento ha dado a las Señoras (citadas) para ayuda a los officios que hazen por esta vez no más.

[CC sc, *Quentas desde 1633 asta 1699*, f. 267]

Pagos semejantes a cantoras no aparecen recogidos en los libros, pero ello no implica necesariamente que no existieran intérpretes vocales de polifonía, quizá simplemente que no contaran con semejante reconocimiento. Con estos datos no estoy todavía en condiciones ni de afirmar ni de negar las existencia de una capilla musical, duda que intentaré solventar centrando nuevamente la atención sobre el propio manuscrito objeto de estudio, en el que, a mi juicio, se hallan las claves esenciales para extraer una respuesta fundada.

La presencia en el convento de un códice de esta naturaleza y características en 1633 era un recurso demasiado valioso como para que hubiera sido desaprovechado. Máxime cuando, en concreto, el *Libro de música*, estaba adaptado específicamente a las reales necesidades litúrgicas de la comunidad y a las «supuestas» disponibilidades técnico-musicales de sus integrantes. Esta colección de obras busca, por su propia adaptación, ser interpretada con un grupo de voces femeninas y un bajón. El que así fuera no resulta extraño si se tiene en cuenta por un lado que este instrumento era empleado habitualmente en la vida monástica del momento y, por otro, que el propio Galdámez era ministril versado en su práctica.

Con estas premisas debemos prestar ahora atención a un dato relevante que conecta el manuscrito con la comunidad a la que se dirigió: la correlación de fechas entre la copia del manuscrito (1633) y la presencia de Teresa de Camargo como bajona (1636 o antes), lo cual, acaso, esté relacionado con el objetivo de extraer el

---

<sup>65</sup> En estas mismas cuentas se escribió: «Mas trescientos y diez y ocho Reales que paga a Joseph Martínez organista becino de la ciudad de balladolid; los trescientos en dinero y los diez y ocho de media carga de cevada que es a como le ba cargado por tanto en que se concertó el adreço del órgano del dicho Convento a toda costa de que mostro y entrego cedula de la Ss.<sup>a</sup> doña Leonor Manrique abadesa». [CC sc, *Quentas desde 1633 asta 1699*, f. 248]

<sup>66</sup> Teresa Camargo podría ser la hermana del renombrado Miguel Gómez Camargo. Está documentado que en 1654 dicho maestro de capilla y compositor recibió una epístola de su hermana remitida desde un convento de clarisas, en la que ésta le solicita villancicos para su casa [Caballero, Tesis doctoral, 1994, vol. II-1, carta 30, f. 102]. La coincidencia de nombres, fechas y regla monástica me llevan a suponer el vínculo apuntado y el que ambas fueran músicas podría confirmar tal dato. Éste sería seguramente un ejemplo de monja-música instruida en el seno de su familia, así que es posible que ingresara sin dote en Santa Clara, incluso es factible considerar que si así fue su ingreso pudo producirse con anterioridad a 1636, cuando el convento gozaba de buena situación económica.

<sup>67</sup> Se recoge esta nota en el libro de cuentas: «D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> de Espinossa/ No sse le cargan los alimentos de la S.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Maria de Espinossa porque no los trajo, antes la da el conbento ocho ducados cada año de situado desde 6 de henero de 636 que professó» [CC sc, *Quentas desde 1633 asta 1699*, f. 29]. Se deduce de ello que, posiblemente, dicha monja fuera admitida sin dote por su cualidad de organista.

máximo partido del obsequio. Este vínculo podría entenderse que opera en una doble dirección: bien porque contar con el manuscrito propiciara el deseo de incorporar a la comunidad una bajona que ejecutara la voz grave del repertorio o bien, por el contrario, debido a que la existencia en el convento de esta instrumentista o de una capilla musical hiciera factible y particularmente útil la recepción de un repertorio donde el bajón tenía un papel esencial. La opción por la primera de estas dos vías nos haría percibir la búsqueda explícita de uno de los elementos relevantes de un grupo musical conventual. Ese afán nos estaría aportando una pista para que quepa considerar la intención y creación de una capilla en el seno de la comunidad clarisa en el período de tiempo cercano a la recepción del manuscrito. Dicha conclusión podría alcanzarse también por la segunda de las vías apuntadas, si bien lleva implícita una diferencia: si se parte del dato de que existiera ya un grupo musical la respuesta es obvia, pero si se considera que sólo contaban como expertas con la bajona y la organista, es lógico suponer que el manuscrito incentivaría la constitución de la capilla. La presencia de estas instrumentistas, por trascendente que fuera en tanto pudieron fomentarla, no sería suficiente como para extraer del manuscrito todas sus posibilidades.

Por lo expuesto se podría considerar que en Santa Clara contaban con una capilla, fuera ésta anterior o posterior a la disponibilidad sobre el manuscrito y en este mismo sentido resulta conveniente aportar otras pruebas que certifican su formación. Estas son las anotaciones y correcciones que, aun hoy, muestra el *Libro de música* [Vid. Tabla 4, Capítulo I.5] y que confirman su condición de manuscrito práctico y no de mera ornamentación o custodia. Como vimos dichos añadidos se dirigen principalmente a enmendar errores musicales, a introducir *semitonía subintellecta* o a compasear el bajo y el tiple 2, lo que implica que no sólo hubieran sido cantadas las voces agudas, sino también que el bajo fue entendido como un registro grave destinado a ser interpretado por el bajón, tal y como parece que lo pretendieron sus creadores. Ello resulta evidente puesto que sólo se introducen barras de compás en las voces con las que este instrumento estaba relacionado<sup>68</sup>.

Sirviéndonos nuevamente del manuscrito, se pueden apuntar otras consideraciones referentes a la misma cuestión. Examinando las características que posee el repertorio, se observa que sus creadores buscaron servir a un grupo de mujeres no demasiado numeroso y cuya cualificación musical, globalmente considerada, no fuera muy excepcional. Ello se ratifica al comprobar que todas las composiciones están seleccionadas y transformadas para contar con un máximo de 4 voces, requisito mínimo dentro del estilo polifónico, aun cuando, a veces, el material originario del que se sirvió Galdámez contara con alguna más. Otro dato útil para llegar a la conclusión apuntada es que, a diferencia de lo que ocurría en otras casas conventuales en las que se interpretaba partiendo de un repertorio de voces mixtas por medio de una transposición oral de algunos de los registros, en el *Libro de música* esta adaptación se encuentra explícitamente realizada.

Estas circunstancias concuerdan con lo que las fuentes literarias dejan traslucir

---

<sup>68</sup> El nexos entre el bajón y la voz de tiple 2 se deriva del transporte de la originaria voz de tenor que Galdámez introdujo en estas composiciones. Si el bajón se viera obligado a interpretar dicha melodía, reproduciría consecuentemente su tesitura original una octava más grave.

sobre la música en Santa Clara durante el período que rodea a la creación del *Libro de música*. Debo recordar la ausencia de pago a cantoras o a instrumentistas distintas a las citadas y la falta de constancia de monjas que profesaran sin dote, extremo que apuntalaría la conclusión de que no había más músicas «profesionales» que la organista y la bajona. Así pues, resultaría sencillo explicar que gracias a la labor de pupilaje que dichas intérpretes desempeñaron sobre sus hermanas monásticas, se hubiera desarrollado una pequeña capilla musical integrada por 4 ó 5 religiosas —entre ellas la organista y la bajona—. De igual forma ello aclararía que la cualidad de neófilas de las cantantes no les permitiera realizar transportes improvisados.

Finalmente debemos tener en cuenta que los momentos de penuria en los que se encontró el convento una vez disminuido su prestigio y agotadas las arcas que Sor Luisa había contribuido a llenar no favorecerían el desarrollo musical. Admitir a una monja sin dote debía de ser un sacrificio que seguramente no pudieron permitirse. Entonces, el futuro de la capilla habría quedado seriamente hipotecado. De hecho, si recordamos que la sección B del *Libro de música*, fue muy probablemente copiada en la primera mitad del siglo XVIII por una monja que sabía muy poco acerca de los símbolos musicales parece, primero, que se confirma la aludida crisis de la capilla<sup>69</sup>. Segundo, conociendo que dicha sección no se reescribió con un objetivo práctico, puesto que sus folios resulta ilegibles, sino con el mero fin de conservar el códice de la forma más completa posible por ser un objeto apreciado<sup>70</sup>, es casi obligado pensar que el libro dejó en cierto momento de ser útil para convertirse en un mero objeto valioso<sup>71</sup> y por lo tanto que su uso se produjo con anterioridad. Y tercero, que entonces, las anotaciones añadidas al manuscrito referentes al compaseo del bajón tuvieron que realizarse necesariamente en torno a los primeros 60 ó 70 años de su existencia<sup>72</sup>. Por otra parte consideración lógica puesto que ésta fue la época de esplendor del instrumento. Con todos estos datos estamos en condiciones de asegurar la existencia del grupo musical conventual en Santa Clara de Carrión bien fuera creado unos años antes a la llegada del manuscrito, o más probablemente una vez que el *Libro de música* estuvo bajo su posesión.

Así pues, el repertorio interpretado en el convento de Carrión pudo reflejarse en las siguientes prácticas: canto llano en monodía —que interpretaba el coro— y acompañado; canto litúrgico polifónico a cargo de la capilla; piezas a solo de órgano y otras ejecutadas junto con el bajón; un repertorio en castellano sacro y profano empleado en el recreo de las monjas o en ciertas ceremonias religiosas ligadas, principalmente, a las vivencias estáticas de Sor Luisa; así como obras pertenecientes al nuevo estilo de voz acompañada por bajo continuo, donde la organista junto con la bajona ejecutarían el continuo. Aunque sobre la utilización de esta

---

<sup>69</sup> Es de suponer que si hubieran contado con una religiosa más preparada musicalmente ésta habría sido la encargada de realizar dicho trabajo, al menos una mujer que supiera leer música, conocimiento del que esta copista carecía.

<sup>70</sup> Hay que recordar el gran valor que suponía por entonces contar con un libro, fuera este de la naturaleza que fuera.

<sup>71</sup> Si entre las monjas no existía ni siquiera una mujer que supiera escribir música, es imposible que leyeran de él. Sin embargo esto no implica que dejaran de interpretar polifonía, ya que pudo suceder que recordaran ciertas composiciones aprendidas, pero no leídas sirviéndose del manuscrito.

<sup>72</sup> Es probable que dicha labor fuera realizada por la propia Teresa Camargo, seguramente para su propio uso o más probablemente porque estuviera enseñando a una nueva bajona como lo hace pensar el hecho de que en ciertas obras sean dos voces las medidas.

última técnica no poseo referencias directas, la permeabilidad mostrada por el convento ante los nuevos usos literarios convierte en muy probable que sucediera lo mismo con las corrientes musicales y más teniendo en cuenta el ejemplo de otros monasterios. De hecho, existe un testimonio que parece confirmar dicha hipótesis, referido en una de las cartas que Teresa Camargo envió a su renombrado hermano. En ella le solicita villancicos para la festividad de Santa Clara<sup>73</sup>, si bien es cierto que no se puede afirmar fehacientemente que dicha religiosa morara por aquel entonces, año 1654, en la casa carrionense<sup>74</sup>. En resumen, ejecutaban una considerable variedad de formas y estilos entre los cuales el *Libro de música* refleja tan sólo algunos de ellos.

---

<sup>73</sup> «no me dilate la respuesta ni la ejecución de esos billanzicos, cuyas letras remití este martes, q[ue] son de santa Clara» [Caballero, Tesis doctoral, 1994, vol. II-1, carta 30, f. 102]

<sup>74</sup> En otra de las cartas que envió a su hermano, le pide licencia, como varón de la familia, para trasladarse a cierto convento, puesto que en el que se hallaba no requería las condiciones que necesitaba por su enfermedad. Este dato parece acorde con su sugerida presencia en el de Carrión en tanto que la mala situación económica que allí se vivía no resultaría adecuada para una monja con problemas de salud.

Caballero Fernández-Rufete comenta que esta carta debió escribirse en 1652 ó 1653, ya que la música que contiene en su reverso casa con un sobrescrito al que le atribuye dicha fecha [Caballero, Tesis doctoral, 1994, vol. II-1, carta 165, f. 248]. Si esto fue así, los villancicos demandados en 1654 no tuvieron como destino la capilla que nos ocupa.

#### IV. EL LIBRO DE MÚSICA COMO REPERTORIO ADAPTADO. LA CONCEPCIÓN MUSICAL DE GALDÁMEZ

Se ha enunciado ya en los capítulos precedentes que las composiciones contenidas en el *Libro de música* conforman un repertorio adaptado, transformado técnicamente, para adecuarse a las conocidas, intuitas o supuestas disponibilidades interpretativas del convento de Carrión. No cabe duda de que esta labor la llevó a cabo el propio copista. Así nos lo sugiere tanto él como Melchor de Torres y Carrillo en sendas dedicatorias del libro. Trabajo que además sabemos pudo realizar gracias a su condición de «músico». Veamos pues qué recursos empleó para ofrecer un manuscrito práctico a la comunidad de Sor Luisa.

##### IV. 1. La transformación del repertorio para una capilla musical conventual

Las palabras de Martín de Galdámez recogidas en la portada confirman que el libro está «compuesto de muchos autores» (f. [i]), lo cual nos conduce de un repertorio preexistente del que se sirvió para llevar a cabo las adaptaciones. Esta afirmación pudimos comprobarla y quedó demostrada en el capítulo I. Pero las composiciones «concordadas» están construidas para voces mixtas y debemos recordar que un coro de mujeres no puede cubrir los registros graves. Entonces cabe preguntarse qué tipo de modificaciones eran necesarias para convertir un grupo de obras de dicha naturaleza en un instrumenteo útil y de fácil manejo para una capilla de música femenina.

Podrían sugerirse muchas respuestas, aunque quizá la que de forma más inmediata se nos ocurra sea que elevaran el conjunto de la composición hacia sonidos más agudos, utilizando los intervalos estandarizados en la época –4<sup>as</sup>, 3<sup>as</sup> o 5<sup>as</sup>–, inversiones de las típicas transposiciones hacia abajo que, a veces, se empleaban en las obras escritas para claves altas. Esta posibilidad podría favorecer un ámbito general más adecuado, pero crearía otros muchos inconvenientes. Por ejemplo, si la obra alcanzaba el sonido Mi 4 –considerando La 3, el la de afinación–, registro nada excepcional para un tiple, o a veces el Fa 4, un transporte ascendente lo situaría en Si 4 o, incluso, en Do 5, un ámbito demasiado agudo para ser canta-

do, a no ser que la capilla contara con voces realmente excepcionales<sup>1</sup>. Otro problema que aquel transporte no resolvería se encontraría en la voz del bajo, que en numerosos casos se extiende hasta Fa 1 y que, aunque fuera elevado a la 4.<sup>a</sup> o a la 5.<sup>a</sup> ascendente, seguiría siendo demasiado grave para ser interpretado por mujeres<sup>2</sup>. A ello se sumaría la dificultad añadida de adaptar dicha transposición a la afinación mesotónica del órgano que acompañaba a dichas composiciones, que imposibilitaba la elevación de determinados trabajos por requerir sostenidos o bemoles fuera del sistema. Ante este abanico de impedimentos se debe considerar que el transporte más sencillo era el de 8.<sup>a</sup> y que éste se podría realizar en las voces problemáticas, las graves, el bajo y/o el tenor.

El recurso de elevar ambos registros a la 8.<sup>a</sup> produciría demasiados unísonos y eliminaría una de las características consideradas cruciales en la época: una voz «grave» que funcionara como bajo armónico o como bajo *segunte*<sup>3</sup>. Así pues, parece lógico considerar que para el momento en el que nos situamos y partiendo de un repertorio polifónico, se intentaría mantener tres de los ámbitos sonoros originales elevando tan sólo una de las voces a la 8.<sup>a</sup> dejando la otra grave para ser interpretada por un instrumento y, de esta forma, compaginar los nuevos gustos con las tradicionales técnicas, sin desvirtuar el estilo de la composición<sup>4</sup>. En este caso existirían dos posibilidades: eliminar el ámbito del tenor o el del bajo. Parece ser que en Italia, a medida que se introducía el nuevo estilo del *seicento*, los músicos que se ocuparon de adaptar repertorios para monjas se decantaron por preservar la voz del bajo que fue interpretado, principalmente, por la *viola da gamba*. Para el ámbito español no se pueden extraer conclusiones semejantes ante la escasez de estudios sobre el tema. Es posible, no obstante, que en torno a la década que nos ocupa –los años 30 del siglo XVII– existiera, al igual que en Italia, una mayor predilección por mantener dicha voz sin transportar, y ello, quizá, impulsado también por la extendida y consolidada práctica de que este registro fuera ejecutado por el bajón, instrumento cuyas posibilidades se adecuaban perfectamente a dicho rango<sup>5</sup>. Ésta es sólo una hipótesis que merecería ser comprobada más detenidamente, aun cuando resulte indiscutible la relevante presencia que dicho instrumento tuvo durante la época.

<sup>1</sup> No son escasos los testimonios de monjas que aún poseyendo obras adaptadas a sus voces, se quejan de no poder cantarlas por ser demasiado agudas. Un caso significativo procede de Catalina de Contreras y Castillo, monja clarisa quien, tras demandar a Camargo una lamentación «que tenga mucho de garganta (para salir ella) con todo luzimiento», lo que denota que era una mujer con dotes para el canto, escribe al poco tiempo que «la lamentación, q[ue] a estado mui buena y a (a) parecido mui bien. Sólo una inperfección a tenido, q[ue] es estar alta, q[ue] no abía de subir más de conforme iba la memoria q[ue] se dio; si tubiera remedio lo estimara mucho» [Caballero, Tesis doctoral, 1994, vol. II-1, carta 116, f. 197 y carta 118, f. 199].

<sup>2</sup> El rango Fa 1- Mi 4 es el habitual dentro de las composiciones del *stilo antico* escritas en las claves C1/C3/C4/F4. Un ámbito de este tipo, aunque pudiera transportarse, no solucionaría los problemas de las voces graves.

<sup>3</sup> Ya Montanos consideraba que «en la compostura a quatro, lo que llaman voces yguales, es lo que mexor se dexa entender, y así haré principio por ello. En común son dos tiple, contra alto y tenor» [Montanos 1592, «Compostura, Exemplo de Clausula substenida a quatro», p 18’].

<sup>4</sup> Los manuscritos conservados y adaptados a conventos de monjas que conozco certifican que la práctica transpositiva de elevar tan sólo una de las voces graves a la 8.<sup>a</sup> fue la más empleada a lo largo del siglo XVII. Además, mediante esta técnica, y partiendo de un trabajo escrito para 4 voces mixtas, se llegaría a las voces iguales defendidas por Montanos.

<sup>5</sup> Un ejemplo al respecto lo encontramos en los tres libritos manuscritos del convento de Santa Ana de Ávila catalogados como manuscrito 8. Constituidos inicialmente por 4 cuadernillos para las voces de tiple 1, tiple 2 –hoy perdido–, tiple 3 y bajo, contienen, entre otras, obras polifónicas de Guerrero. Debido a que en el catálogo musical publicado sobre los trabajos conservados en este monasterio [Vicente Delgado, 1989, pp. 52-54] no se especifican los *incipit* de todas las voces, no se puede afirmar fehacientemente que el repertorio sea fruto de transportar a la 8.<sup>a</sup> su tenor original, pero sí certifican que existía un gusto por conservar la voz del bajo en su registro grave.

Tan sólo una objeción puede plantearse a la interpretación sugerida con tres voces cantadas y una instrumental: a veces, en determinadas composiciones, la voz grave podría poseer características textuales esenciales que ahora, al ser ejecutada por un instrumento, se perderían. Sin embargo, ello sería subsanable si la adaptación conllevara no sólo un transporte, sino también la resolución de tales rasgos estilísticos en la nueva obra arreglada. Ésta es precisamente una de las labores que va a realizar Galdámez en el repertorio del *Libro de música*. Su condición de ministril bajón, no sólo debió de condicionarle a preservar la voz baja de dichas obras, sino que seguramente también favoreció el que asumiera una particular concepción de la música, acorde por otro lado con las «nuevas» tendencias de la época, de las que se sirvió para solucionar las cuestiones teóricas anteriormente aludidas. Veamos pues cómo realizó estas adaptaciones.

No cabe duda de que el repertorio está transformado para adecuarse a una capilla de mujeres: la voz de tenor desaparece, el bajo está pensado para ser tocado por el bajón y las tesituras de las voces cantantes (por lo general dos tiples y un alto) no sobrepasan el ámbito de Fa 2 por el grave (al que se llega en escasas ocasiones) y Sol 4 por el agudo. Para conocer cuáles fueron los concretos métodos empleados por Galdámez he tomado como paradigma algunas de las composiciones «concordadas» para, a través de ellas, establecer conclusiones extensibles a las restantes.

Comenzaré por examinar lo sucedido con el salmo *Credidi*, el cual fue modificado partiendo de la obra homónima de Melchor Robledo. Lo primero que se observa comparando ambas versiones es que Galdámez elevó a la 8.<sup>a</sup> el tenor original del versículo 2.º para convertirlo en tiple 1 (Vid. Ej. musical 1). La otra diferencia que presentan dichos versículos aparece en los principales acordes de las composiciones –inicial, de mediación y final–, que en la original son huecos frente a las tríadas creadas por el copista.







Ej. musical 2: *Credidi*, doxología creada por Martín de Galdámez

45

9. Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o

9. Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o

9. Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o

9. Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o

49

et Spi-ri-tu-i San-cto.

et Spi-ri-tu-i San-cto.

et Spi-ri-tu-i San-cto.

et Spi-ri-tu-i San-cto.

Este sencillo ejercicio de adaptación nos es útil para comprender muchas de las transformaciones que el copista introducirá en las restantes composiciones. Su gusto por los acordes tríadas en estado fundamental y la mayor consideración de las relaciones verticales frente a las horizontales se pueden igualmente comprobar a través de los magnificats de Aguilera de Heredia<sup>8</sup>. En estas obras, creadas a principios del siglo XVII, la presencia de los citados acordes tríada en estado fundamental, no impide que el autor se muestre muy cuidadoso con la entonación litúrgica, a la vez que conserva el tradicional rasgo de presentar los acordes finales huecos, al estilo de los polifonistas del XVI. Aunque Galdámez introduzca pocas modificaciones, se permite una de carácter fundamental: variar la final de la melodía prestada para conseguir la 3.<sup>a</sup> del acorde, lo que implica, como ya se sugirió, una pérdida de la valoración de dicha entonación litúrgica como definidora del tono de la composición, a la vez que una mayor consideración del acorde lleno (Vid. Ej. musical 3). Esta preponderancia de la verticalidad frente a la horizontalidad le condujo también a variar algunas imitaciones si con ello conseguía el buscado acorde lleno<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> El estilo compositivo de estas obras, al que me referiré posteriormente, combina la presencia del canto llano en una de sus voces con las imitaciones desarrolladas por las restantes, en la mayoría de los casos reinventadas a partir de la prestada. En todas ellas Galdámez eleva el tenor a la 8.<sup>a</sup> para convertirlo en tiple 2.

<sup>9</sup> Comparando los *Magnificat del 8.º tono*, el adaptado y el de Aguilera de Heredia, se encuentra uno de estos ejemplos en los que las imitaciones se varían. En sus cc. 1-2 tres de las voces de la obra original realizan una imitación por tercetas descendentes, que el copista transforma en el tiple 2 para introducir la 3.<sup>a</sup> del primer acorde de la composición. Claramente, prefiere variar una imitación a obviar dicho sonido, lo que da muestra de la importancia que atribuía a dicha relación, principalmente si se hallaba en tal posición inicial.

Ej. musical 3: *Magnificat del 3<sup>er</sup> tono*, Cadencia final del vers. 2.<sup>o</sup>

Musical score for Sebastián Aguilera de Heredia, Magnificat, cadence of verse 2. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves. The vocal line (top staff) has lyrics: "me- - - o." The piano accompaniment consists of three staves. The bottom staff has lyrics: "me- - - o." The cadence ends with a fermata over a whole note chord.

Sebastián Aguilera de Heredia, cc. 11-12

Musical score for Martín de Galdámez, Magnificat, cadence of verse 2. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves. The vocal line (top staff) has lyrics: "me- - - o." The piano accompaniment consists of three staves. The bottom staff has lyrics: "me- - - o." The cadence ends with a fermata over a whole note chord.

Martín de Galdámez, cc. 11-12

Hasta ahora se han analizado obras adaptadas en las que el copista-músico introdujo pocas variaciones, si bien esenciales, así como un caso de nueva creación. Pasemos entonces a examinar ejemplos donde las transformaciones son más abundantes, como sucede con el versículo 8.<sup>o</sup> del salmo *Dixit Dominus*. Dicha sección contaba en origen con 5 voces que Galdámez convirtió en 4 (Vid. Ej. musical 4 y 5). La creada por Robledo contiene la entonación salmódica en el cantus 2, aunque algo transformada y embellecida por ser el versículo polifónico final de la obra. Posee un desarrollo vertical basado en tríadas en estado fundamental, que para el primer miembro es la siguiente: IV-VII-IV (hueco)-I (retardo 4-3)-IV, y para el segundo: IV-VII-IV-I-IV-VII-I-V (retardo 4-3)-I-IV-I (retardo 4-3 adornado). En la adaptada se conserva dicha sucesión armónica, pero se evita el acorde hueco y se reduce el número de disonancias.

Ej. musical 4: *Dixit Dominus* de Melchor Robledo, vers. 8.<sup>o</sup>

Musical score for Melchor Robledo, *Dixit Dominus*, verse 8. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features six staves. The vocal line (top staff) has lyrics: "8.De tor- ren- te in vi- a bi- bet: pro- pte re- a e-". The piano accompaniment consists of five staves. The bottom staff has lyrics: "8.De tor- ren- te in vi- a bet: pro- pte re- a e-". The score is marked with a 28 above the first measure of each staff.

33 xal- ta- - - - -  
 33 xal- ta- - - - - put  
 33 xal- ta- - ca- - - - - put ca - put  
 33 xal- ta- - ca- - - - - put  
 33 xal- ta- bit ca- - - - - put

Reproducir dicha sucesión de acordes en estado fundamental requiere que la voz del bajo sea conservada tal cual, lo que realizará el músico vianés (Vid. Ej. musical 5). Únicamente se permite a veces elevar a su 8.<sup>a</sup> el sonido Do 2, puesto que una buena «compostura» exigía evitar separaciones excesivas entre las voces<sup>10</sup>, de manera que transforma la supuesta 13.<sup>a</sup> producida entre el bajo y el alto (fruto de la desaparición del tenor), en una 5.<sup>a</sup> (cc. 28 y 31).

Ej. musical 5: *Dixit Dominus*, vers. 8.<sup>o</sup> adaptado por Galdámez

28 8. De tor- ren- te in vi- a bi- bet pro- pte- re- a e-  
 8. De tor- ren- te in vi- a bi- bet pro- pte- re- a e-  
 8. De tor- ren- te in vi- a bi- bet pro- pte- re- a e-  
 8. De tor- ren- te in vi- a bi- bet pro- pte- re- a e-

<sup>10</sup> Este principio, ya fue enunciado en el siglo XVI [«Quanto más cerca estan vnas consonacias de otras mexor se perciben, y con más facilidad se entienden», *Montanos 1592*, «Compostura, Exemplo de Clausula substenida a quatro», f. 18']. Él lo aplicará en reiteradas ocasiones: por citar otro ejemplo, y dentro de la misma composición, recurriré a los cc. 12-13.

xal- ta- bit ca- - - - - put, ca- - - - - put.  
 xal- ta- bit ca- - - - - put, ca- - - - - put.  
 xal- ta- bit ca- - - - - put, ca- - - - - put.  
 xal- ta bit ca- - - - - put, ca- - - - - put.

Para el primer miembro del versículo mantiene también las melodías del altus y del cantus 2 –portadora de la entonación salmódica– pero reconstruye una nueva para el tiple 1 sirviéndose de los sonidos contenidos en el tenor y cantus 1 primitivos que, por no estar presentes en las demás voces, resultan esenciales para conseguir las renombradas tríadas. Pero en el c. 29 el acorde de la obra matriz no contiene 3.<sup>a</sup>, lo que provocará una mayor transformación de la composición. Galdámez introducirá la 3.<sup>a</sup> requerida en la voz reinventada, lo que le lleva también a simplificar la resolución de la cadencia de mediación. Mientras que el trabajo original recoge, además del retardo prototípico 4-3, una disonancia de paso de 7.<sup>a</sup>, él elimina ésta, conservando tan sólo el retardo y consiguiendo una sencilla cláusula al estilo de los polifonistas clásicos.

En el segundo miembro de este versículo se mantiene igualmente el desarrollo acordal de la obra original, aunque ello se haga con un método nuevo. Hasta el c. 34, el contenido del tenor de la composición matriz no resulta esencial desde el punto de vista vertical, ya que sus sonidos aparecen duplicados en las restantes voces. Para simplificar la adaptación Galdámez elimina dicha voz conservando las restantes tal y como aparecen en la obra de la que parte<sup>11</sup>. Sin embargo, a partir del citado compás, la voz eliminada poseía sonidos esenciales del acorde tríada. Con el fin de solucionarlo, nuestro copista insertará dentro del alto un pequeño fragmento musical extraído del tenor elevado a la 8.<sup>a</sup>, con lo que, si bien resuelve la situación armónica, crea un desarrollo melódico forzado<sup>12</sup>. Podría haber introducido dichos sonidos en el tiple 2 y los contenidos en éste trasladarlos al alto, con lo que hubiera conseguido una mejor direccionalidad melódica, pero no lo realizó de esta manera, quizá porque dicha voz es la portadora de la entonación salmódica que ha conservado intacta a lo largo de toda la composición. Contrariamente a lo que sucedía en el versículo doxológico del salmo *Credidi*, el copista se muestra aquí respetuoso con la melodía prestada, lo que implica que la tomaba en consideración

<sup>11</sup> Igual sucede en el versículo 5.<sup>o</sup> de este mismo salmo en los compases 12-16, también creado en origen para 5 voces.

<sup>12</sup> Los intervallos que conectan el fragmento insertado y la melodía del alto son saltos de 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> (c. 34: Sol3-Do4 y 36: La3-Re3) y, en una composición caracterizada por el predominio constante de los movimientos melódicos por grados conjuntos, resultan excepcionales.

pero no de forma prioritaria. Cuando ésta concluye en el c. 35 mediante una cadencia vertical V-I, Galdámez redistribuye los ámbitos de las voces hasta definir las claramente dentro de sus registros sonoros, terminando con un acorde en el que el tiple 1 presenta el sonido más agudo y así, descendiendo, hasta el bajo. En esta sección, desarrollada sobre los grados IV-I, en lugar de rebajar el contenido melódico de las voces, como en la obra de Robledo, lo intensifica a la vez que eleva la inestabilidad mediante la reaparición de la sensible, acentuando así el reposo final producido por la cláusula plagal.

Es también interesante comprobar el tratamiento que otorga a dos de los himnos: *Pange lingua* n.º 13 y *Ave maris stella*. Ambas composiciones son obras que utilizan cantus firmus, pero la segunda compagina dicha técnica con el contrapunto imitativo como estructurador de la obra. La abundancia y disimilitud entre las fuentes conservadas del *Pange lingua* de Urreda y el hecho de que este trabajo integre la sección B del manuscrito, me impiden seleccionar una de las versiones como paradigma comparativo, por lo que me veo obligada a comentar sólo en rasgos generales las posibles modificaciones introducidas por Galdámez<sup>13</sup>. Una de éstas consiste en iniciar la obra con la presencia de la voz del bajo, característica que no debe sorprendernos puesto que el objetivo perseguido es, de nuevo, la consecución del acorde tríada con la fundamental duplicada al inicio de la composición. Otra de las especialidades que presenta la obra comentada frente a las restantes consultadas (Vid. Catálogo) es que elimina muchas de las disonancias de 7.<sup>a</sup> que, principalmente por notas de paso, se producen en las otras fuentes –dato ya comentado para el vers. 8.º de *Dixit Dominus*–. Además, debido a que en esta composición las voces de cantus y altus –prioritariamente ésta– se mueven en un ámbito grave, Galdámez elige un nuevo método de adaptación con el fin de facilitar su interpretación por un coro femenino: eleva el tenor y el altus a la 8.<sup>a</sup>, convirtiéndolos en tiple 1 y tiple 2 y sitúa el cantus en el lugar del alto, de forma que el canto llano, presente en las obras para voces mixtas en el tenor, se ubica ahora en el tiple 1. Esta melodía directora de la composición es respetada por el adaptador, exceptuando las variaciones por él introducidas en los puntos cadenciales al objeto de buscar la 3.<sup>a</sup> del acorde (Vid. reproducción fotográfica del *Pange lingua* n.º 13, cc. 10, 36-37 ó 47). Ello debe entenderse por un lado como muestra de una clara intención de preservar la técnica compositiva de la obra, pero, por otro, como un cambio significativo con respecto a su percepción modal, puesto que no es esencial mantener la final del canto llano pero sí que el último acorde se fundamente sobre dicha final.

Deteniéndonos ahora en el himno *Ave maris stella*, cuyas características estilísticas difieren del anteriormente examinado, comprobaremos que también en este

---

<sup>13</sup> La imposibilidad de llevar a cabo la transcripción íntegra de la obra y los numerosos errores y omisiones que presenta dicha composición dentro del *Libro de música* explican esta situación. Por otro lado, no he podido hacer acopio de todos los manuscritos que se conservan de dicho trabajo, los cuales contienen significativas diferencias derivadas de su reiterada reproducción a lo largo de varios siglos, que ha provocado la existencia de múltiples variantes. Por ejemplo, se conserva en compás perfecto, en imperfecto y en imperfecto partido, con la estrofa «Nobis natus» o con «Pange lingua», así como con numerosas variaciones melódicas y cambios rítmicos [Vid. Rubio, 1966]. La versión del *Libro de música* aparece en compás de compasillo como, p. ej., se presenta en GranC 3, aunque en este caso el texto corresponda a la estrofa *Nobis natus* frente a la primera de la obra adaptada por Galdámez. Aunque ambas posean el mismo compás, no guardan más semejanzas entre sí que, p. ej., las que conservan, junto con otras, las fuentes localizadas en el monasterio de Guadalupe –con texto *Nobis natus*–, en la catedral de Tarazona y en el *Cancionero de Medinaceli* –con texto *Pange lingua*–, todas ellas escritas en compás imperfecto partido.

caso Galdámez se adapta a ellas mediante el uso de nuevos recursos, compaginando así su concepción musical con los rasgos técnicos manifiestos en la obra originaria<sup>14</sup>. Como se dijo, esta composición posee un estilo basado en la conjunción de un cantus firmus con el contrapunto imitativo. Su transformación presentaba con carácter previo un inconveniente en las tesituras cultivadas por las voces de altus y cantus, las cuales se mueven en torno a un ámbito que roza continuamente los límites graves de estos registros, lo que resultaría inapropiado o poco efectivo para un coro de mujeres. Debido a que la obra se desarrolla dentro de un modo 1.º con final Re y becuadro en la armadura, podría haber sido transportada en conjunto hacia una tesitura más aguda, hacia el modo 1.º de Sol con el Si b como esencial. Pero nuestro ministril, al igual que en las restantes obras «concordadas», no se permite realizar una adaptación de este tipo aunque las tesituras resultantes fueran más propicias para una capilla de la naturaleza citada. Volverá a elevar a la 8.<sup>a</sup> la voz que lleva el canto llano, el tenor, convirtiéndola en tiple 2 y recurrirá a otras técnicas para resolver la propensión de sonidos graves extremos en las voces cantadas para convertirlos en eventuales. (Vid. Ej. musical 6 y 7).

Ej. musical 6: *Ave maris stella* de Victoria, cc. 11-25<sup>15</sup>

11

o - re Ga - bri - e - lis o - re Fun da

15

nos in pa - ce, fun - da - nos in pa - ce, fun - da - nos in pa - ce, Mu -

ce, fun - da - nos in pa - ce, fun - da - nos in pa - ce, Mu-tans

<sup>14</sup> Este trabajo, creado por Tomás Luis de Victoria, fue publicado en 1581 dentro de la edición *Hymni totius anni secundum Sancta Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus*, Romae: Domenico Basa, 1581, y reeditado por Giacomo Vinicenti en 1600 aunque bajo el título general de *Hymni totius anni iuxta Sanctae Romanae Ecclesiae*.

<sup>15</sup> Me he servido para realizar esta transcripción de la edición *supra* citada de 1581: *Hymni totius anni secundum Sancta Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus*. En ella dicho himno recoge el texto de la primera estrofa, mientras que Galdámez utiliza la segunda.



A partir de c. 11 el altus y el cantus de la obra primigenia se mueven constantemente en el ámbito grave, usando imitaciones que acompañan a conceptos textuales y que, junto a las restantes voces, producen numerosos acordes invertidos, sin 5.<sup>a</sup> y huecos, así como abundantes disonancias preparadas. Dicha conjunción de circunstancias no debieron agrandar a Galdámez y, puesto que no resultaba factible solucionarlas mediante cambios puntuales, decidió reinventar dichas voces<sup>16</sup>. A las principales características estructurales de la obra original –canto llano inmutable, e imitación– añadió un nuevo rasgo estilístico: el mayor peso de los acordes en estado fundamental. Para conseguirlo construyó nuevas melodías imitativas más acordes con los ámbitos que pretendía conseguir, así como con la verticalidad buscada.

Ej. musical 7: *Ave maris stella* adaptado por Galdámez, cc. 11-25

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system (measures 11-15) shows the vocal parts with lyrics: 'al- - - ma De- i Ma- - ter al- ma at que sem- per Vir- i Ma- ter al- - - ma at ma Ma- - ter al- ma at que sem- - per Vir- -'. The second system (measures 16-20) continues with lyrics: 'go sem- per Vir- - go at que sem- per Vir- go Vir- - - go Fo- que sem- per Vir- - go at que sem- per Vir- - - go at que sem- per Vir- - go Fe- lix cae- -'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Veamos ahora el tratamiento conferido a una de estas imitaciones (Vid. Ej. musical 7). Galdámez adjudica al concepto «at que semper Virgo» una melodía cuya inclusión dentro del conjunto va preparando a través de la modificación de los finales musicales que acompañan a la anterior frase. Esta nueva imitación será expuesta de una forma más desequilibrada que la utilizada por Victoria en su edición de 1581. Pero estamos en una época en la que el equilibrio no es un principio estético perseguido, primando más otra serie de normas que tendrían hacia la consecución de lo contrario. De hecho, desde el punto de vista de la polifonía clásica, no podría sostenerse que las imitaciones de Galdámez estén muy conseguidas: son reducidas y

<sup>16</sup> En la sección previa, donde la aparición de sonidos graves dentro de las voces agudas sin transportar son ocasionales, sí que utilizará modificaciones individuales. Así lo realizará en el c. 2 con el Sol 2 del altus que transforma en Si 2, o en el c. 8, donde evita el La 2 de la citada voz, convirtiéndolo en Do 3, a la vez que introduce la 3.<sup>a</sup> en el acorde hueco original.

expandidas las ocasiones en las que aparecen; nunca simultanea más de dos voces; no mantienen el impulso imitativo expresado por Victoria (ej. cc. 18-19) e, incluso, muchas de las presentes en el bajo aparecen incompletas o en paralelo a las del alto, provocando continuas quintas paralelas (ej. cc. 19-20, 27-28). Estas características serán más fácilmente comprensibles teniendo en cuenta que el adaptador ideó la voz del bajo teniendo constancia de que sería interpretada instrumentalmente y considerándola como bajo armónico, de forma que, si bien el contrapunto imitativo presente en ésta le servía para integrarla dentro del conjunto y conservar hasta cierto punto el estilo de la obra original, no será éste su papel esencial<sup>17</sup>.

A través de lo expuesto hasta el momento pueden deducirse una serie de características que nos hablan tanto de los métodos empleados por Galdámez en sus adaptaciones como de la nueva concepción estética que poseía este músico bajón de la primera mitad del siglo XVII. Partiendo de las obras «concordadas» se puede apuntar que seguramente la necesidad de ofrecer un repertorio para ser interpretado por una capilla conventual no muy extensa le condujo, primeramente, a seleccionar un conjunto de obras matrices creadas prioritariamente para 4 voces mixtas, aun cuando en alguna de sus secciones presentaran 5. Este último dato convierte en factible que ciertos trabajos originales no localizados contaran con semejante número de voces. Con el mismo objetivo de facilitar la ejecución musical al grupo de mujeres, llevó a cabo el transporte a la 8.<sup>a</sup> de la voz del tenor, convirtiéndolo en tiple 1 o en tiple 2 e, incluso, compaginó dicha elevación con la del altus (el único caso comprobado es el del *Pange lingua* de Urreda). Pero puesto que estas transposiciones atañían sólo a una o dos voces, no podían solventar una situación en la que toda la composición se moviera en torno a sonidos graves de difícil ejecución por voces femeninas. Es entonces cuando el copista vino a introducir ulteriores modificaciones, reinventando secciones musicales en las que compaginó sus criterios musicales con los que presentaban los trabajos originales.

Su intención de respetar el estilo de la composición matriz para mantener la homogeneidad de la obra se manifiesta tanto en las secciones que reinventa (del c. 11 al final del *Ave maris stella*), como en las que crea. Galdámez observa y comprende estos estilos antiguos en virtud de una nueva perspectiva, como se puede comprobar en la doxología del salmo *Credidi*. Si fuera necesario establecer una jerarquía entre sus preferencias musicales para hacerlas más evidentes, sería conveniente comentar que, ante todo, adjudica un mayor peso a las relaciones verticales basadas en acordes de tríada. Manifiesta un gusto preponderante por los acordes completos en estado fundamental, lo que revierte en una mayor consideración del bajo como voz directora de la composición. Esta visión de la voz grave como soporte armónico, le lleva a introducir menores cambios en las obras que de forma explícita así lo tratan, tal como ocurre con las de Aguilera de Heredia. De igual manera, cuando parte de composiciones con un estilo *cantus firmus* dominante, concede en el trabajo adaptado cierto papel a esta melodía litúrgica, pero intenta compensar su fuerza horizontal mediante la acentuación de la vertical que le lleva, entre otras cosas, a variar sus finales melódicas pero a resolverlas mediante las armónicas. Con

---

<sup>17</sup> Este es uno de los pocos ejemplos localizados en el que Galdámez se permite modificar la voz del bajo, rasgo imprescindible para variar las alturas de las voces agudas sin prescindir de la imitación.

un carácter similar se manifiesta en los repertorios que cultivan el contrapunto imitativo, convertido ahora en técnica subsidiaria que ayuda a estructurar la obra, pero no a definirla.

Todo ello implicaría un cambio en su valoración de los elementos esenciales de la composición, por lo que su elección está clara cuando tiene que optar entre introducir la 3.<sup>a</sup> de un acorde final o preservar la terminación del canto llano. De esta forma modifica uno de los elementos que durante épocas fue considerado definidor del modo: la final del canto litúrgico, incluso de las entonaciones salmódicas. Esto nos viene a decir que el respeto demostrado ante los cantus firmus no es debido a que los considerara los principales definidores modales, sino antes bien, éstos quedan relegados a un segundo lugar como elementos que ayudan a configurar la forma de la obra, a la vez que aportan ciertas características al modo, pero que no son las dominantes. Dichas variaciones reflejan, a mi juicio, una nueva manera de concebir, pensar y crear la música y denotan un cambio en la esencia del propio sistema, un nuevo entendimiento del sistema modal más acorde con las tendencias en desarrollo durante ese período. Claro ejemplo de ello es la calificación que Galdámez anota para la composición *Laudate pueri*, obra basada en la entonación salmódica del 5.<sup>o</sup> tono y que, como tal, aparece clasificada en la mayoría de las fuentes localizadas (Vid. Catálogo). No obstante, el copista la considera del 3.<sup>o</sup>, y ello, como luego veremos, no se debe a un error.

El repertorio del *Libro de música* se nos muestra así como un conjunto de obras que, gracias a los coherentes criterios de adaptación aplicados por Galdámez, comparten no sólo características del *stilo antico* y del moderno, sino que también alcanzan cierta homogeneidad frente a la diversidad de sus orígenes (distintos estilos compositivos, variedad de creadores, diversidad de voces, etc.)<sup>18</sup>.

#### IV. 2. El proceso inverso: la «reconstrucción» del repertorio original

Ante la escasez de obras «concordantes»<sup>19</sup> sería interesante intentar reconstruir ciertos rasgos de los trabajos matrices no localizados puesto que ello nos obligaría a situarnos en la posición de Galdámez como adaptador y, por tanto, podríamos vislumbrar nuevos parámetros que nos ayudaran a comprender algo más sobre su concepción musical y sobre las características estructurales del repertorio.

Es evidente que careciendo de ciertas composiciones matrices será impensable definir las precisas modificaciones estilísticas que para cada pieza este hombre

---

<sup>18</sup> De las cualificadas dotes musicales de Martín de Galdámez nos habla también la brevedad del período de tiempo invertido en el complejo proceso de selección y adaptación de las obras. Si recordamos, el 31 de julio de 1631 Galdámez recibe el último pago por un trabajo consistente en «escribir y apuntar nueve libros de música, unas misas y salbes y motetes de ocho a nueve boçes para el culto dibino». [VIAap, *Libro Tercero de Cuentas*, f. 54']. Puesto que nuestro manuscrito está fechado en 1633, el tiempo invertido en este minucioso trabajo probablemente no superara los dos años.

<sup>19</sup> Teniendo en cuenta que el copista introdujo en dichos trabajos transportes; modificaciones melódicas y armónicas; cambios en la catalogación modal de las obras y *contrafacta* textuales, se comprenderá la dificultad añadida que conlleva localizar las composiciones originales de dicho repertorio.

introdujo, pero lo que sí podremos conocer son los posibles transportes que quizá en ellas realizó. Para llevar a cabo esta labor será necesario primeramente ampliar y concretar las conclusiones que con respecto a su actuación en las obras «concordadas» se han expuesto, para después, examinar si dichas normas pueden ser aplicadas al repertorio cuya configuración originaria desconocemos. A este respecto considero que debemos centrarnos muy especialmente en el estudio de las tesituras de las voces que transporta que, lógicamente, fueron construidas o definidas en función del ámbito general de la composición y éste, a su vez, está determinado por el modo en el que el creador y el adaptador concibieron el trabajo.

Puesto que el propio Galdámez nos ofrece una catalogación modal del repertorio contenido en el *Libro de música* que se basa en la tradicional estructura de los ocho modos (Vid. tabla 2), nuestro análisis debe partir de esta premisa<sup>20</sup>. Teniendo en cuenta estos condicionantes opté por elegir una metodología que si bien obvia las características estilísticas de las composiciones –imprescindibles en otro tipo de estudios– atiende, en rasgos generales, los primeros objetivos buscados en esta investigación, me estoy refiriendo a la configuración definida por Siegfried Hermelink como «tipo tonal».

Aunque sea redundante, por conocido, me gustaría explicar brevemente en qué consiste dicho método de análisis con el fin de facilitar el camino de las explicaciones *ulteriores*, a la vez que aclarar la perspectiva bajo la que ha sido empleado. Tanto el citado investigador como el profesor Harold Powers, entre otros, buscando ampliar el conocimiento sobre el debatido sistema modal de la polifonía, señalaron que cualquier obra de dicha naturaleza podía ser mínimamente caracterizada por su particular combinación de claves, armadura y sonoridad final, combinación que denominaron «tipo tonal»<sup>21</sup>. Si examinamos brevemente estos elementos comprobaremos, en primer lugar, que las claves en las que se halla escrita una composición reflejan el ámbito de las voces que la integran. Como ejemplo podemos observar lo que sucede en dos de las obras contenidas en el *Libro de música* (Vid. tabla 8). En el salmo *Credidi*, el copista utilizó la siguiente combinación: G2, G2, C2 y C4<sup>22</sup> para expresar los registros sonoros de tiple 1: sol3-sol4; tiple 2: fa#3-fa4; alto: re3-do4 y bajo: do2-re3. Sin embargo, el himno *Ave maris stella* aparece sim-

---

<sup>20</sup> Para determinadas composiciones dichas atribuciones no se conservan debido, por un lado, a que el copista B las obvió por completo y, por otro, a que ciertas piezas han perdido los folios que las contenían. El hecho de que este ministril se ocupara de escribirlas, con independencia de su conservación o no, estuvo seguramente motivado porque durante esta época la ligazón a los modos poseía un fuerte contenido religioso y significaba una adhesión a la Iglesia renovada. Aunque sobre el entendimiento que estos hombres de finales del siglo XVI y principios del XVII tuvieron sobre el sistema modal cabría mucho que discutir. La anterior sugerencia nos relaciona nuevamente las características del *Libro de música* dedicado a Sor Luisa con la corriente espiritual-religiosa en la que tanto la monja receptora como sus creadores vianeses se incardinaban y defendían.

<sup>21</sup> La formulación de este método de análisis «modal» se debió a Siegfried Hermelink que lo expuso en su tesis *Dispositiones Modorum* [Hermelink, 1960]. Bajo dichos planteamientos se han realizado numerosas aportaciones entre las que destacan una serie de artículos realizados por Harold Powers. De ellos «Tonal Types and Modal Categories» y «Modal Representation in Polyphonic Offertories» son los más significativos [Powers, 1981 y 1982]. Su planteamiento sostiene que una vez extraídos los tipos tonales de un grupo de composiciones es necesario ponerlos en conexión con las adjudicaciones modales que los creadores o editores –en el sentido más amplio– de dicho repertorio realizaron para poder sacar conclusiones sobre la concepción musical que estos hombres poseyeron.

<sup>22</sup> He mantenido la denominación empleada para las distintas claves en el ámbito cultural anglosajón por dos razones: con el fin de hacer más sencillas las comparaciones con otros trabajos puesto que son estos los signos utilizados, y buscando facilitar la diferenciación entre los referentes de este estudio para los sonidos y para las claves. Así pues, G2 indica clave de Sol en segunda línea y Sol 2 se refiere al sonido diatónico considerando La 3 como el La de afinación del diapasón.

bolizado mediante las claves C1, C1, C2 y C4 que denotan unas tesituras más graves: tiple 1: re3-re4; tiple 2: do3-re4; alto: sol2-la3 y bajo: fa1-la2. Por tanto, en este trabajo, los grupos de claves deben entenderse como significantes o símbolos que expresan un significado concreto, el ámbitos de las voces.

Bajo los mismos parámetros ha de ser considerada la armadura. La aparición de dichos bemoles o sostenidos nos hablará de la posibilidad de encontrarnos ante un modo transportado o ante la manifestación de un 1.º, 2.º, 5.º ó 6.º modo con bemol como esencial. Con respecto al tercer elemento, el sonido final, éste representa la fundamental del último acorde de la obra, obviando las finales melódicas de forma individualizada<sup>23</sup>. Ello necesariamente implica que se confiere un mayor peso a las relaciones verticales frente a las horizontales, atributo que si bien puede no ser muy válido para otro tipo de estudios, en este caso, conociendo la concepción musical que Galdámez ha expresado mediante sus adaptaciones, parece resultar adecuado<sup>24</sup>.

Una vez conocidos dichos elementos deseo aclarar que deben observarse únicamente como herramientas de análisis, como útiles que sirven al investigador actual para acercarse al entendimiento de las obras. En trabajos de esta naturaleza es conveniente diferenciar entre la perspectiva «émica» y la «ética». En el tema que nos ocupa, «modo», considerado desde la metodología «émica», es todo lo que rodea a este significativo dentro de la cultura musical teniendo en cuenta que además de ser una vivencia doctrinal heredada y modificada desde la Edad Media, también es una construcción musical experimentada por los miembros de una determinada cultura y por tanto requiere estudios en estos términos e incluso, también, en relación con cualquier música con la cual pueda ser conectado<sup>25</sup>. No obstante, los resultados que se comentarán a continuación están fundamentados sobre la perspectiva «ética». Para llegar a ellos me he servido de las citadas características que, por aparecer explícitas en las composiciones, pueden entenderse como unidades «objetivas» –aunque su selección siempre conlleve cierto grado de subjetividad– que buscan facilitar la comprensión acerca de la concepción musical que Galdámez reflejó en sus adaptaciones. Pasemos entonces a definir los tipos tonales de las composiciones existentes en el *Libro de música*, para ponerlos en comparación con los extraídos de las obras originales y ver si pueden deducirse ciertos parámetros extensibles a los trabajos no «concordados» con el fin de reconstruir teóricamente la estructuración vocal que poseían antes de su transformación.

---

<sup>23</sup> Este dato resulta interesante en tanto los teóricos interesados en el análisis modal de la polifonía señalaban que el canto llano era el director modal de la composición, de tal forma que sus «especies», final y configuración definían el modo del trabajo. En función de ello se puede deducir que si existía canto llano, su final era considerada como la modal y no la resultante de las relaciones verticales de las voces.

<sup>24</sup> Desde esta perspectiva resulta evidente que se infravalora la movilidad específica de cada parte frente a las relaciones del conjunto, rasgo acorde con las transformaciones analizadas del copista-músico. No obstante se podría plantear otra objeción a este tipo de estudios dado que examinan las composiciones como si hubieran sido pensadas unitariamente, es decir, como si su creador o adaptador las hubieran concebido en su totalidad y no como la yuxtaposición e imbricación de voces o secciones individuales. Sin embargo, y por esta misma razón, resulta interesante en cuanto busca el entendimiento de una particular concepción modal, aunque sea insuficiente para comprender las características estilísticas de cada obra o desdibuje el proceso compositivo utilizado.

<sup>25</sup> Más que ningún otro investigador moderno, Bernhard Meier ha mostrado el camino para profundizar desde el punto de vista «émico» acerca de las actitudes que los hombres del siglo XVI poseyeron sobre la modalidad, tanto teórica como compositivamente [Vid. Meier, 1974].

En la tabla 8 se recogen cada uno de los tipos tonales extraídos tanto del repertorio presente en el manuscrito de Carrión como de las obras primigenias localizadas –también los resultantes de esta investigación, pero por ahora los obviaremos–<sup>26</sup>. A vista de los cuales se puede apuntar una primera norma: Galdámez siempre respeta el final armónico de la composición matriz así como su armadura, ello significa que en ninguno de los casos «concordados» introdujo un transporte que afectara al conjunto de la pieza. Otra de las reglas que enseguida pueden ser confirmadas es la referente a la necesidad ya expresada de analizar los «tipo tonales» atendiendo a su modalidad. Prueba de este extremo es la distinta adaptación que el músico realizó para los himnos *Ave maris stella* del 1.º y *Pange lingua* n.º 13 del 5.º tono<sup>27</sup>. Ambos, partiendo de similar combinación de claves C1/C3/C3/F3 ó F4 llegan a otras muy distintas. En el primer caso a C1/C1/C3/F4, mientras que en el segundo a G2/G2/C1/F3<sup>28</sup>.

Tabla 8: «tipos tonales» de las composiciones adaptadas y de las obras matrices localizadas o «reconstruidas»

Composiciones <sup>1</sup>	Tono <sup>2</sup>	Armadura y final	Claves actuales y tesituras	Claves originales <sup>3</sup>
<i>Credidi</i> (n.º 9)	«1.º»	<b>b</b> / Sol	G2: sol3-la4 / G2: fa#3-fa4 / C2: re3-do4 / C4: do2-re3	*G2 /C2 /C3 /C4
<i>Ave maris stella</i> (n.º 19)	«1.º»	<b>h</b> / Re	C1: re3-re4 / C1: do3-re4 / C3: sol2-la3 / F4: fa1-la2	*C1 /C3 /C3 /F4
<i>Ut queant laxis</i> (n.º 28)	«1.º»	<b>b</b> / Sol	G2: mi3-re4 / G2: fa3-fa4 / C2: do3-re4 / C4: re2-do3	G2 /C2 /C3 /C4
<i>Salve Regina</i> (n.º 37)	«1.º»	<b>b</b> / Sol	G2: sol3-la4 / G2: fa3-fa4 / C2: do3-do4 / C4: sib1-mib3	G2 /C2 /C3 /C4
<i>Salve Regina</i> (n.º 39)	«1.º»	<b>b</b> / Sol	G2: sol3-la4 / G2: sol3-sol4 / C2: do3-do4 / C4: do2-fa3	G2 /C2 /C3 /C4
<i>Taedet animan</i> (n.º 45)	«1.º»	<b>h</b> / Re	C1: re3-sib3 / C1: sol3-re4 / C2: si2-sol3 / F4: do2-sib2	C1 /C2 /C4 /F4
<i>Lamentación I de la Feria VI</i> (n.º 50)	«1.º»	<b>b</b> / Sol	G2: fa3-sol4 / G2: fa3-sol4 / C2: do3-sib3 / C4: do2-fa3	G2 /C2 /C3 /C4
<i>Veni Sponsa Christe</i> (n.º 54)	«1.º»	<b>b</b> / Sol	G2: do4-fa4 / G2: fa3-sol4 / C1: re3-re4 / C4: sib1-fa3	¿C1 /C3 /C3 /C4 ó —?
<i>Passio Domini</i> (n.º 53) <sup>iiii</sup>	[1.º] ?	<b>b</b> / ¿Re?	G2: la3-fa4 / C1: fa3-re4 / C2: sib2-sib3 / F3: do2-do3	¿C1 /C2 /C3 /F3 ó G2 /C2 /C3 /F3?
<i>Offertorium de Requiem</i> (n.º 42)	«2.º»	<b>b</b> / Re, (Sol) <sup>v</sup>	C1: fa3-re4 / C1: do3-re4 / C2: sib2-la3 / F4: fa1-la2	C1 /C2 /C4 /F4
<i>Sanctus de Requiem</i> (n.º 42)	«2.º»	<b>b</b> / Sol	C1: re3-do4 / C1: mi3-re4 / C3: do3-sol3 / F4: sol1-si2	C1 /C3 /C4 /F4
<i>Memento mei</i> (n.º 47)	«2.º»	<b>b</b> / Sol	C1: re3-re4 / C1: re3-re4 / C3: la2-la3 / F4: sol1-sol2	C1 /C3 /C4 /F4
<i>Lamentación III Sábado Santo</i> (n.º 52)	«2.º»	<b>b</b> / Sol	C1: re3-re4 / C1: re3-re4 / C3: la2-sol3 / F4: fa1-si2	C1 /C3 /C4 /F4
<i>Laudate pueri</i> (n.º 6)	«3.º»/[5.º]	<b>h</b> / La	G2: sol#3-fa4 / G2: la3-fa4 / C2: mi3-do4 / C4: do2-re3	*G2 /C2 ó C3 /C3 /C4 ó F3
<i>Lauda Jerusalem</i> (n.º 11)	«3.º»	<b>h</b> / La	G2: sol3-fa4 / G2: la3-sol4 / C2: mi3-do4 / C4: do2-re3	*G2 /C2 /C3 /C4
<i>Magnificat</i> (n.º 34)	«3.º»	<b>h</b> / La	G2: sol3-sol4 / G2: sol3-la4 / C2: la2-do4 / C4: do2-re3	*G2 /C2 /C3 /C4

<sup>26</sup> Las composiciones «concordadas» aparecen resaltadas en la tabla 8 a través del signo \* introducido delante de sus claves. He de decir que sus tipos tonales han sido copiados atendiendo a las distintas fuentes localizadas de tal forma que si existe alguna diferencia entre ellas –como sucede a veces con las claves–, se reseñan ambas posibilidades.

<sup>27</sup> El copista utiliza este término para definir la «modalidad» de las obras. Los teóricos españoles del siglo XVI hablan, en general, del sistema modal comentando los tonos, lo que casi favorece la asimilación de conceptos. Por ejemplo, se diferencia entre tonos naturales (cuando se mueven en su naturaleza) y tonos accidentales (cuando aparecen en otros ámbitos), etc. En este trabajo, para respetar el término del que se sirve Galdámez, me referiré a «tono» cuando hable de obras concretas, pero utilizaré el de «modo» con un significado genérico.

<sup>28</sup> He preferido reflejar todos los ámbitos de las voces que integran las composiciones mediante claves, en vez de limitarme a presentarlos tan sólo mediante su clave más aguda, como el profesor Powers realiza. Considero que sirviéndonos exclusivamente de uno de estos símbolos se oculta la variedad de registros que configuran un repertorio. Por otro lado, creo también que al seleccionar sólo la clave más aguda de las obras se da prioridad a la voz que la porta frente al resto, es decir, al tiple, circunstancia discutible en los trabajos del manuscrito que nos ocupa. Además, las adaptaciones del *Libro de música* presentan dos e incluso tres tipos –como sucede en las tipologías G2/G2/C1/C4–, lo que impide ofrecer uno de ellos como paradigma.

Tabla 8: «tipos tonales» de las composiciones adaptadas y de las obras matrices localizadas o «reconstruidas» (Continuación)

Composiciones <sup>i</sup>	Tono <sup>a</sup>	Armadura y final	Claves actuales y tesituras	Claves originales <sup>ii</sup>
<i>Lamentación II de la Feria V</i> (n.º 49)	«4.º»	$\text{h} / \text{Mi}$	C1: re3-mi4 / C1: do3-mi4 / C2: la2-do4 / F4: sol1-la2	C1 / C2 / C4 / F4
<i>Lamentación I Sábado Santo</i> (n.º 51)	«4.º»	$\text{h} / \text{Mi}$	C1: do3-mi4 / C1: do3-mi4 / C3: sol2-sol3 / F4: fa1-do3	C1 / C3 / C4 / F4
<i>Pange lingua</i> (n.º 13)	[5.º]	$\text{b} / \text{Fa}$	G2: mi3-fa4 / G2:sol3-sol4 / C1:do3-do4 / F3:la1-do3	*C1 / C3 / C3 / F3
<i>Sacris solemniis</i> (n.º 14)	[5.º]	$\text{b} / \text{Fa}$	G2: fa3-fa4 / G2:fa3-fa4 / C2: do3-do4 / F3: si1-si2	G2 / C2 / C3 / F3
<i>Hostis Herodes</i> (n.º 21)	«5.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	G2: la3-sol4 / G2: fa3-fa4 / C2: re3-do4 / C4: do2-do3	G2 / C2 / C3 / C4
<i>Salve Regina</i> (n.º 38)	«5.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	G2: fa3-fa4 / C1: do3-re4 / C1: sib2-do4 / C4: do2-fa3	—
<i>Missa Quinto tono</i> (n.º 40)	[5.º]	$\text{b} / \text{Fa}$	G2: fa3-fa4 / G2: mi3-fa4 / C1: do3-do4 / F3: sib1-re3	C1 / C3 / C3 / F3
<i>Miserere mei</i> (n.º 55)	«5.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	G2: fa3-fa4 / G2: fa3-fa4 / C2: re3-do4 / F3: sib1-do4	G2 / C2 / C3 / F3
<i>Laudate Dominum</i> (n.º 7)	«5.º»	$\text{h} / \text{La}$	G2: sol3-sol4 / G2: la3-fa4 / C2: re3-la3 / C4: do2-do3	*G2 / C2 / C3 / C4 6 F3
<i>Laelatus sum</i> (n.º 8) <sup>iv</sup>	«5.º / 6.º» <sup>vi</sup>	$\text{b} / \text{Fa}$	G2: fa3-fa4 / G2: fa3-fa4 / C2: re3-do4 / F3: la1-re3	¿G2 / C2 / C3 / F3?
<i>Beatus vir</i> (n.º 5)	«6.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	G2: mi3-re4 / C1: re3-re4 / C3: la2-fa3 / F3: sib1-sib2	*C1 / C3 / C4 / F3
<i>Nisi Dominus</i> (n.º 10)	«6.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	C1: re3-re4 / C1: mi3-re4 / C3: do3-fa3 / F4: fa1-si2	*C1 / C3 / C4 / F4
<i>Beati omnes</i> (n.º 12)	«6.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	C1: fa3-re4 / C1: mi3-sib3 / C3:la2-fa3 / F3:sil-la2	*C1 / C3 / C4 / F3
<i>Verbum supernum</i> (n.º 15)	«6.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	C1: la3-re4 / C1: mi3-do4 / C3: re3-sol3 / F4: fa1-fa2	C1 / C3 / C4 / F4
<i>Pange lingua</i> (n.º 17)	«6.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	C1: sol3-re4 / C1: mi3-si3 / C3: do3-fa3 / F4: fa1-sol2	C1 / C3 / C4 / F4
<i>Jesu dulcis memoria</i> (n.º 31)	«6.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	C1: re3-re4 / C1: re3-re4 / C3: sib2-sol3 / F4: fa#?1-la2	C1 / C3 / C4 / F4
<i>O Gloriosa Domina</i> (n.º 18)	«6.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	C1: fa3-re4 / C1: fa3-re4 / C3: do3-fa3 / F4: fa1-fa2	C1 / C3 / C4 / F4 6 —
<i>Magnificat</i> (n.º 35)	«6.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	C1: do3-re4 / C1: fa3-re4 / C3: fa2-la3 / F4: fa1-la2	*C1 / C3 / C4 / F4
<i>Introito de Requiem</i> (n.º 42)	«6.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	C1: re2-do4 / C1: do3-re4 / C3: fa2-sol3 / F4: fa1-si2	C1 / C3 / C4 / F4
<i>Regem cui omnia</i> (n.º 43)	«6.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	C1: mi3-la3 / C1: do3-do4 / C3: fa2-fa3 / F4: fa1-fa2	*C1 / C3 / C3 / F4
<i>Ne recorderis</i> (n.º 46)	«6.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	C1: do3-sib3 / C1: sol3-mib4 / C2: do3-sol3 / F4: fa1-fa2	*C1 / C3 / C3 / F4
<i>Requiescant in pace</i> (n.º 48)	«6.º»	$\text{b} / \text{Fa}$	C1: do3-re4 / C1: fa3-sib3 / C3: fa2-fa3 / F3: sib1-la2	C1 / C3 / C4 / F3
<i>Magnificat</i> (n.º 36)	«7.º»	$\text{h} / \text{La}$	G2: sol#?3-sol4 / G2: sol3-sol4 / C2: sol2-do4 / C4: do2-re3	*G2 / C2 / C3 / C4
<i>Dixit Dominus</i> (n.º 4)	«8.º»	$\text{h} / \text{Sol}$	G2: sol3-sol4 / G2: fa#3-sol4 / C2: re3-do4 / C4: do2-re3	*G2 / C2 / C3 / C4
<i>Exsultet coelum</i> (n.º 22)	«8.º»	$\text{h} / \text{Sol}$	G2: mi3-sol4 / G2: fa3-sol4 / C2: re3-re4 / C4: do2-mi3	G2 / C2 / C3 / C4
<i>Concinant plebs</i> (n.º 24)	«8.º»	$\text{h} / \text{Sol}$	G2: fa3-sol4 / G2: mi3-sol4 / C2: re3-re4 / C4: do2-mi3	G2 / C2 / C3 / C4
<i>Proles de caelo</i> (n.º 25)	«8.º»	$\text{h} / \text{Sol}$	G2: fa3-sol4 / G2: mi3-sol4 / C2: re3-re4 / C4: do2-mi3	G2 / C2 / C3 / C4
<i>Engratulamur</i> (n.º 26)	«8.º»	$\text{h} / \text{Sol}$	G2: fa3-sol4 / G2: mi3-sol4 / C2: re3-re4 / C4: do2-mi3	G2 / C2 / C3 / C4
<i>Veni creator spiritus</i> (n.º 27)	«8.º»	$\text{h} / \text{Sol}$	G2: sol3-la4 / G2: mi3-sol4 / C2: do3-si3 / C4: do2-mi3	G2 / C2 / C3 / C4
<i>Jesu nostra redemptio</i> (n.º 29)	«8.º»	$\text{h} / \text{Sol}$	G2: sol3-sol4 / G2: sol3-sol4 / C2: mi3-do4 / C4: do2-mi3	C1 / C3 / C4 / F4
<i>Christe Redemptor</i> (n.º 23)	«8.º»	$\text{h} / \text{Sol}$	C1: sol3-mi4 / C1: re3-do4 / C3: sol2-sol3 / F4: sol1-do3	C1 / C3 / C4 / F4
<i>Iste confessor</i> (n.º 30)	«8.º»	$\text{h} / \text{Sol}$	C1: mi3-re4 / C1: do3-re4 / C3: sol2-sol3 / F4: sol1-la2	G2 / C2 / C3 / C4
<i>Magnificat</i> (n.º 32)	«8.º»	$\text{h} / \text{Sol}$	G2: mi3-fa4 / G2: mi3-fa4 / C1: do3-do4 / C4: do2-re3	¿C1 / C3 / C4 6 G2 / G2 / C3 / C4?
<i>Magnificat</i> (n.º 33)	«8.º»	$\text{h} / \text{Sol}$	G2: fa#3-sol4 / G2: sol3-la4 / C2: do3-do4 / C4: si1-re3	*G2 / C2 / C3 / C4
<i>Missa de la Concepción</i> (n.º 41)	«8.º»	$\text{h} / \text{Sol}$	G2: fa3-sol4 / G2: fa3-fa4 / C1: do3-mi4 / C4: si1-fa3	¿C1 / C3 / C4 6 G2 / G2 / C3 / C4?
<i>Tracto</i> (n.º 42)	«8.º»	$\text{h} / \text{Sol}$	C1: mi3do4 / C1: re3-do4 / C3: fa2-fa3 / F4: fa1-la2	C1 / C3 / C4 / F4
<i>Agnus Dei del Requiem</i> (n.º 42)	«8.º»	$\text{h} / \text{Sol}$	C1: mi3-si3 / C1: mi3-re4 / C3: do3-sol3 / F4: sol1-la2	C1 / C3 / C3 / C4

<sup>i</sup> Las composiciones aparecen presentadas en esta tabla siguiendo un orden modal para facilitar la comprensión de lo narrado en el texto.  
<sup>ii</sup> He anotado entre « » las catalogaciones modales adjudicadas por Galdámez mientras que las procedentes de otras fuentes y las deducidas por mí se presentan entre [ ].  
<sup>iii</sup> En esta columna se recogen las claves de las obras matrices, tanto las localizadas como las deducidas tras el análisis de los «tipos tonales». Las primeras aparecen individualizadas a través del \*. Dentro de las restantes hay casos en los que la composición original parece que fue creada para voces iguales, por ello evito dar una reconstrucción. Estos aparecen reseñados mediante—. Otros aparecen entre ¿? debido a que ofrezco una configuración en claves posible pero dudosa. También se reseñan aquellas para las que es muy posible que su construcción primigenia sea tal y como aparece anotada en esta tabla, aunque no se debe descartar que algunas de ellas contaran con un mayor número de voces entonces como ya he indicado, la reconstrucción que presento es incompleta pero no errónea.  
<sup>iiii</sup> En el capítulo 6 se comentan las cuestiones referentes a la modalidad de esta composición.  
<sup>v</sup> La particularidad de esta obra radica en que si bien su final vertical es Re, su final real es Sol ya que termina con el canto llano transportado, tal y como aparece expresado en la sección polifónica, por ello me he permitido introducir los 2 finales, el segundo entre ( ) (Vid. Ficha n.º 42).  
<sup>vi</sup> Para reflejar la ambigüedad modal con la que Galdámez trata a esta composición se ha situado en la tabla entre el modo 5.º y 6.º.

Así pues, pondremos ahora en relación los «tipos tonales» de las composiciones adaptadas, con las calificaciones modales que Galdámez les atribuye para ver cómo se comportan. Se puede apuntar que todas las obras integradas dentro de los modos plagales 2.º<sup>29</sup>, 4.º y 6.º presentan configuraciones de claves cuyo ámbito más agudo se refleja mediante C1, con la única excepción del salmo del 6.º tono *Beatus vir*, el cual aparece reseñado mediante G2/C1/C3/F3. Pero no sucede lo mismo con las catalogadas dentro del otro modo plagal, el 8.º, cuyos trabajos utilizan tanto conjuntos de claves con dos G2, como otros con C1 como símbolo más agudo. Este dato no resulta extraño si consideramos que dicho repertorio tiene como final el sonido más elevado de las finales prototípicas: Sol<sup>30</sup>. Pasando a continuación a examinar las obras de los modos auténticos, comprobaremos que todas se sirven de una o dos G2, excepto las del modo 1.º con final Re, donde la naturaleza grave de su final favorece que sea la clave C1 la empleada para recoger la tesitura de la voz más aguda. Entre el grupo de las que poseen G2, tan sólo dos piezas están representadas mediante una única clave de este tipo, lo que las singulariza frente al resto. Dichos trabajos son la *Salve Regina* del 5.º tono y la *Passio Domini* con final Re y armadura de b.

Una vez percibidas y puestas de manifiesto las similitudes y diferencias entre las composiciones adaptadas adscritas a un modo plagal o a uno auténtico, deben contrastarse éstas con los «tipos tonales» de los trabajos originarios, al objeto de establecer cómo y dónde solía realizar Galdámez la transposición. Comenzaremos con las obras plagales que carecen de G2. Es lógico considerar que si tras el transporte realizado por el copista se obtiene un resultado de claves donde las voces más agudas utilizan C1, estas piezas en su versión primigenia no pudieron servirse de ámbitos más agudos puesto que nuestro músico nunca introduce transportes descendentes, lo cual se ve confirmado comparando las composiciones matrices del modo 6.º, todas ellas con final Fa y b en la armadura. *Nisi Dominus* y el *Magnificat* del 6.º tono aparecen adaptados como C1/C1/C3/F4 y procedían de C1/C3/C4/F4<sup>31</sup>, lo cual indica que Galdámez elevó a la 8.ª el tenor –C4– y lo convirtió en tiple –C1–<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Las composiciones de este modo presentan mayoritariamente la final en Sol y Sib como esencial, son, por tanto, modos transportados. Su uso era tan habitual en España que se le adjudicó un nombre propio: «segundillo».

<sup>30</sup> Únicamente el versículo del 8.º modo *Deus in adiutorium* acaba sobre el acorde de Do, sin embargo, debido a que esta obra no tiene una naturaleza independiente sino que complementa e introduce al salmo *Dixit Dominus*, su sonido final es el mismo con el que termina dicha composición, Sol. Claramente así lo consideró el copista, puesto que además de ser el único trabajo que no aparece reseñado en el índice del manuscrito, está situado en el código precediendo al citado salmo.

<sup>31</sup> La voz transportada de la obra original aparecerá remarcada mediante el subrayado.

<sup>32</sup> Galdámez homogeneizó a 4 el número de voces que integraban las distintas secciones de ciertas obras, como ocurrió, por ejemplo, en los trabajos de Melchor Robledo que analicé *supra*. Comprobamos ya a través de estos salmos que las voces participantes en los distintos versículos de una misma composición variaban de unos a otros pero que, sin embargo, el copista mantenía como conjunto estable las tres voces agudas acompañadas por una grave. De tal forma que siempre utiliza las mismas claves para el total de los versículos y éstas están extraídas de la primera sección polifónica del original, con independencia de lo que sucediera en las restantes. Un ejemplo no comentado hasta ahora nos sirve de modelo: el salmo *Beati omnes* presenta como primer versículo una sección musical escrita para 4 voces mixtas que, mediante sus claves, se representa de la siguiente manera: C1/C3/C4/F3, mientras que el versículo 5.º está construido para cantus I, cantus II, altus y tenor expresado por las claves G2/C1/C3/C3. En este segundo caso Galdámez no necesitaba realizar ningún transporte para conseguir las pretendidas tres voces agudas, por lo que el tenor permanece como en el original, realizando la función que usualmente desarrolla el bajo. Tanto para uno como para el otro versículo el copista utilizó, sin embargo, la misma combinación de claves derivadas de elevar a la 8.ª el tenor del primero de ellos, es decir, G2/C1/C3/F3. Obsérvese que la voz grave de la composición matriz que en el primer caso corresponde al bajo –F3– y en el segundo al tenor –C3–, aparecerá recogida con una única clave en la composición adaptada. Semejantes circunstancias se dan también en los restantes versos. Ello determina que se convierta en una tarea quimérica establecer las posibles diversidades que estas secciones tuvieron en su origen, dado que ahora no las reflejan. Teniendo esto en cuenta es necesario aclarar primeramente que las reconstrucciones de las voces intentarán reproducir la configuración de claves que poseía la primera de las secciones de la obra modelo, que no siem-



Algo similar ocurre con *Beati ommes*, obra que partía de C1/C3/C4/F3 y que tras la decisiva intervención del copista se convirtió en C1/C1/C3/F3, transformando de nuevo el tenor –C4– en tiple –C1–<sup>33</sup>. En el resto de las composiciones «concordadas» se vuelve a producir la misma situación, con la única salvedad de que, a veces, en lugar de estar recogido el tenor en la obra matriz como C4, aparece como C3 –*Regem cui y Ne recorderis*–. Todo ello me induce a confirmar que en dichos trabajos sólo se produce el transporte de 1 voz, la del tenor, que encontrándose escrito generalmente en C4 pasa a representar el papel de un tiple tras la adaptación. Por tanto se podrían reconstruir las otras composiciones pertenecientes al modo 6.º en cuanto poseen similar combinación de final, armadura y claves. Semejantes circunstancias concurren en las obras de los modos plagales 2.º y 4.º, por ello los resultados pueden ser asimilados, aunque en alguna persista la dificultad de establecer si la obra original poseía su tenor en C4 o en C3<sup>34</sup>. No obstante, esta cuestión no resulta trascendental para el presente estudio, ya que no condiciona el tipo de transporte empleado por el copista-músico.

Analizando ahora los trabajos plagales que contienen dos G2, se debe recordar que esto sólo sucedía en el modo 8.º. Contamos con las obras matrices de dos composiciones: *Dixit Dominus* y el *Magnificat del 8.º tono* de Aguilera de Heredia. Ambas comparten la misma estructuración en sus voces primitivas –G2/C2/C3/C4–, así como en las adaptadas –G2/G2/C2/C4–, de forma que el tenor –C3– habría sufrido un transporte a la 8.ª, al igual que en los anteriores ejemplos, pero convirtiéndose ahora en G2. Se trata de piezas que partiendo de ámbitos escritos en G2 llegan a representaciones de dos G2. Dentro de este modo existen muchos trabajos con semejante «tipo tonal», por lo que su reconstrucción resulta sencilla. Resta aún un «tipo tonal» del que no contamos con el patrón original, el recogido tanto en el otro *Magnificat del 8.º tono*, que permanece anónimo, como en la *Missa de la Concepción*. Los ámbitos de sus voces aparecen reflejados por medio de las claves G2/G2/C1/C4, una combinación inusual, puesto que conjuga dos G2 con una C1. Volveremos a hablar sobre ellos.

Con respecto a los auténticos, ha de señalarse en primer lugar que no es necesario reconstruir ninguna obra perteneciente al 7.º o al 3.º modo, puesto que sus homónimas originales han sido halladas, si bien sí será preciso analizarlas con el fin de poder sentar otra premisa<sup>35</sup>. Todas ellas parten de voces escritas en claves altas<sup>36</sup>, las

---

pre tuvieron que coincidir con las de las restantes. En segundo lugar quiero constatar que parto de la consideración de que este músico seleccionó prioritariamente un repertorio de piezas creadas para 4 voces mixtas, aunque alguna de sus secciones poseyera más, puesto que así parecen demostrarlo tanto los trabajos localizados como el hecho de que, aun cuando contaba con obras a 5, decidiera no utilizarlas, como parece que sucedió con los magnificats de la colección de Aguilera de Heredia.

<sup>33</sup> Notesé la *a priori* sutil diferencia que presenta esta composición para la voz del bajo que utiliza F3 en vez de F4, rasgo que también posee *Beatus vir* la obra anteriormente singularizada.

<sup>34</sup> Contrastando los ámbitos de las obras localizadas que lo presentan de una o de otra forma, se observa que existe homogeneidad en los criterios: cuando dicho tenor se desarrolla dentro del ámbito de Mi2-Re3, aparece representado por C4. Pero debido a que no es posible dilucidar cuál de los dos actuales tiples representados por C1 fue el transportado, si tan sólo uno de sus ámbitos no encaja dentro del arriba indicado, resulta imposible llegar a precisar su configuración originaria.

<sup>35</sup> En este repertorio, la voz del alto de las composiciones originales aparece escrita preponderantemente en C2 aunque para el salmo *Lauda Jerusalem*, aparece en C3. Puesto que ello no traduce ninguna diferencia en los ámbitos de las obras matrices ya que aparecen en distintas fuentes escrita de una u otra manera, es lógico que en el trabajo adaptado también se combinen ambas posibilidades sin que ello sea relevante para nuestro estudio.

<sup>36</sup> Tradicionalmente se han utilizado los términos *chiavette* o claves altas, para los conjuntos que presentaban la configuración G2/C2/C3/C4 ó F3 y claves bajas para los que usaban C1/C3/C4/F4, pero, como en muchos otros casos, no es tan

cuales se reconfiguran en combinaciones que cuentan con dos G2, una de ellas debida a la elevación a la 8.<sup>a</sup> de su tenor que se encontraba escrito en C3<sup>37</sup>. De aquí que las adaptaciones con similares características puedan entenderse fruto de un único transporte.

Para examinar las del 5.<sup>o</sup> modo contamos tan sólo con dos ejemplos uno de ellos es el *Pange lingua* de Urreda, con final Fa y bemol en la armadura. Recordaremos que en este himno el copista introdujo un doble transporte que afectó a las voces de alto y tenor de forma que su estructura vocal inicial –C1/C3/C3/F3– quedó reestablecida con el siguiente conjunto de claves: G2/G2/C1/F3. Éste es uno de los escasos supuestos que combinan dos G2 con una C1 y, debido a que la *Missa del 5.<sup>o</sup> tono* presenta semejante «tipo tonal» dentro del mismo modo, admiten ser asimilados. Contamos también con la obra matriz *Laudate Dominum*, la cual presenta un «tipo tonal» diferente al de las restantes de este modo por su final en La, rasgo que se debe a su entonación salmódica, por lo que no puede hacerse equivalente a ningún otro trabajo. Su análisis vuelve a resaltar, sin embargo, que la voz transportada (otra vez el tenor) queda convertida en G2 partiendo de C3. El resultado queda así configurado en las mismas circunstancias que otros casos comentados, los cuales partirían de claves altas y alcanzaban la configuración final siguiente: G2/G2/C2/C4 ó F3 –nótese la presencia de C2 tras la segunda G2–. Puede por tanto deducirse que las restantes composiciones de este modo que presentan dichas características, son producto de la elevación del tenor –C3– a su 8.<sup>a</sup> –tiple en G2.

En el modo primero, según lo expuesto hasta el momento, el grupo de obras adaptadas que poseen claves bajas resultan de la transposición del tenor, el cual queda convertido en C1, como se comprobó en el himno *Ave maris stella* de Victoria. Dicha voz puede proceder inicialmente de un ámbito escrito en C3 o en C4, pero el resultado es siempre el mismo<sup>38</sup>. Otro conjunto de trabajos reproducen también circunstancias ya abordadas: los que contienen como configuración final de sus claves la sucesión G2/G2/C2/C4, que corresponden dentro de este modo a las obras con final Sol y bemol como esencial (1.<sup>er</sup> modo transportado), procediendo su tenor siempre de un registro recogido en C3 y transformado en G2<sup>39</sup>. Así pues, resulta sencillo reconstruir el «tipo tonal» de *Ut queant laxis*, de las dos *Salve Regina* y de la *Lamentación I de la Feria VI*. Por contra persisten dos composiciones que no encajan originalmente dentro de los prototipos de claves altas ni bajas: *Passio Domini*, con la combinación G2/C1/C2/F3, cuyo modo aún desconocemos, y *Veni Sponsa Christe*, con G2/G2/C1/C4 final Sol y bemol en la armadura.

---

sencillo reflejar la realidad, que no siempre se corresponde con las teorizaciones. Puesto que las composiciones muestran muchas más combinaciones que las enunciadas anteriormente, usaré el vocablo *chiavette* o su sinónimo únicamente cuando las obras a voces mixtas –el repertorio primigenio– reproduzcan el cuarteto al que me he referido en primer lugar, pero recurriré al de claves bajas, bien pertenezcan éstas a composiciones adaptadas o previas, si el símbolo más elevado de la combinación es C1, aún sabiendo que en casos puntuales no se correspondan exactamente con la típica representación de claves bajas, supuestos en los cuales lo indicaré oportunamente. He optado por este método para facilitar la exposición del trabajo y siendo consciente de mi intención de analizar un repertorio que ha sido prioritariamente adaptado mediante un transporte a la 8.<sup>a</sup> del tenor, el cual pasa a convertirse en tiple, por lo que el símbolo superior de los ámbitos me sirve como límite referencial.

<sup>37</sup> Se reproduce la misma situación que en los ya comentados ejemplos del modo octavo con dos G2.

<sup>38</sup> Una situación similar se producía en el modo 6.<sup>o</sup>, donde ya examiné cuál era el ámbito más apropiado para cada caso. De cualquier forma, se parta de C1/C3/C3/F4 o de C1/C3/C4/F4 se llega siempre a C1/C1/C3/F4.

<sup>39</sup> El ejemplo «concordado» dentro de este modo es el salmo *Credidi*.

Retomando ahora estas obras cuyos «tipos tonales» primigenios resultaron difíciles de precisar, comprobaremos que coinciden en una circunstancia. Todas ellas combinan claves altas y bajas según los prototipos establecidos para voces mixtas. Tres de éstas presentan la configuración G2/G2/C1/C4 y po-seen como final Sol, pero, mientras que *Veni Sponsa Chríte*, con bemol como esencial, pertenece al 1.<sup>er</sup> modo, el *Magnificat* n.º 32 y la *Missa de la Concepción*, con armadura de becuadro, se enmarcan dentro del 8.º. Al compararlas con el único trabajo «concordado» que recoge una sucesión de claves semejantes –*Pange lingua* de Urreda del 5.º tono–, fruto de una doble transposición realizada por Galdámez, sería factible considerar que estas adaptaciones fueran resultado de un proceso similar, de manera que de C1/C3/C3/C4 pasaran, tras la intervención del copista, a configurarse en G2/G2/C1/C4. Las nuevas claves matrices compartirían además con las del himno citado su ambigua definición, puesto que, aunque posean para su voz aguda la representación de C1, propia de claves bajas, el bajo se encuentra reseñado mediante F3 –*Pange lingua*– o C4 –las ahora analizadas–, integrante del grupo definido como altas. A este rasgo no se le ha venido dando mucha importancia dentro de los «tipos tonales», pero marca una diferencia interesante en las adaptaciones de Galdámez. No obstante, y antes de ofrecer una respuesta sobre el tratamiento que el copista-músico pudo aplicar sobre estos trabajos, debemos volver a revisarlos dentro de sus modos para ver si es factible considerar que fueran fruto de un doble transporte.

Hasta ahora en el modo 1.º todas las piezas definidas originariamente por medio de C1 –final Re– permanecen expresadas en el *Libro de música* utilizando este símbolo para sus voces más agudas y, las que manifiestamente parten de altas –final Sol y b–, pasan a ocupar altas, evidentemente sin la clave del tenor. Pero si consideráramos que *Veni Sponsa Chríte* es resultado de un doble transporte, nos hallaríamos frente a un modo «transportado» –Sol con b– representado por medio de una sucesión de claves que no pertenecerían en su totalidad ni a las altas ni a las bajas: combinaría C1 en el cantus con C4 en el bassus. La discusión se traslada entonces a otro campo, a la determinación de si se usaba por entonces dicho «tipo tonal» dentro de las obras del primer modo. Si bien la respuesta es afirmativa respecto al empleo de configuraciones que partan de C1 y Sol/b<sup>40</sup>, no he podido localizar ninguna que basándose en el cuarteto de voces mixtas prototípico recoja exactamente la misma combinación de claves que la presupuesta para esta pieza. Ello no indica que fuera imposible, pero señala que no era lo habitual. Ante esto cabe considerar dos posibilidades: que dicha antífona fuera creada tal y como aparece expresada en el *Libro de música*, o que por sus particulares y distintivas características modales como cuarteto mixto, Galdámez se viera impulsado para conseguir sus pretensiones a aplicarle este doble transporte. La respuesta no es fácil de dilucidar y por ello en la tabla 8 se recogen ambas opciones.

<sup>40</sup> Por citar trabajos de un compositor que utilizaba tal combinación y que posee alguna obra dentro del manuscrito de Carrión, me referiré a varios motetes de Cristóbal de Morales como *O Jesu bone* y *Vigilate et orate*, así como a ciertas composiciones de Victoria; también Josquin, etc. pero la diferencia entre éstas y la configuración que se presupone para el trabajo comentado reside en la voz del bajo. Las citadas presentan una sucesión clara de claves bajas: C1/C3/C3/F4 mientras que *Veni Sponsa Chríte* utilizaría una mezcla de ambas: C1/C3/C3/C4.

Examinando ahora las dos composiciones del modo 8.º y volviendo a retomar la metodología de los «tipos tonales» se debe decir que *a priori* no existiría inconveniente para considerar que un doble transporte de las voces originales de tenor y altus fuera el causante de la combinación actual de claves, puesto que dentro del repertorio primigenio existen trabajos con igual final, armadura y que parten de voces representadas por C1. Además, la sucesión de claves propuesta como matriz de estas obras (C1/C3/C3/C4) tendría también la peculiaridad de combinar C1 con C4, ambigüedad que nuevamente podría haber sido aprovechada por Galdámez en su adaptación. No obstante, deseo sugerir una cuestión que no puede deducirse basándose únicamente en los «tipos tonales» del repertorio transformado pero que sí está manifiesta en el discurrir de dichos trabajos. Si contrastamos las piezas del 8.º modo escritas con dos G2 con las expresadas con dos C1, dejando aparte las últimas tratadas, se aprecia que el primer grupo procede de composiciones originariamente copiadas en *chiavettes*, mientras que las del segundo partieron de claves bajas. Traducido esto a los ámbitos de sus voces matrices significa que, aunque compartían el mismo final y armadura, unas se movían más hacia el agudo que las otras. El primer repertorio parece haber perdido algunos de sus rasgos plagales al copar cierto espacio de su homónimo auténtico, es decir, existe un acercamiento entre la manifestación del modo 8.º escrito en claves altas y el 7.º con final Sol<sup>41</sup>. Este rasgo se vislumbra más patentemente en la *Missa de la Concepción*, que en el *Magnificat* –se impone recordar que Galdámez introducía abundantes modificaciones en los trabajos primigenios–, lo que estrecharía las probabilidades de que la misa fuera originariamente compuesta en sus tres voces agudas para C1/C3/C3. Pero en ambos casos existe aún otra posibilidad y es que fueran fruto de una adaptación que partiera de un trabajo creada para más de 4 voces, de tal forma que el ámbito de las actuales procediera de un transporte a la vez que de la imbricación en un único registro de dos de las antiguas melodías, como vimos que hizo Galdámez con algunos versículos de ciertos salmos. Así pues, me encuentro ante la disyuntiva de no poder ofrecer una respuesta concreta, siendo cualquiera de las sugerencias comentadas factibles.

Otra de las configuraciones de claves excepcionales que se recogen dentro del repertorio del manuscrito es la procedente de la obra *Passio Domini*, G2/C1/C2/F3, que aparece junto con la armadura de bemol. Vista esta parte de la Pasión correspondiente al Cronista y a la Turba dentro de los «tipos tonales», podría ser calificada en el 1.º o en el 3.º tono<sup>42</sup>. Al compararla con la otra composición que presenta la misma excepcionalidad en sus claves agudas, el salmo *Beatus vir* del 6.º tono al que Galdámez aplicó un transporte a la 8.ª en la voz del tenor, podría considerarse que

---

<sup>41</sup> Quizá esta sea una de las razones que expliquen la nula presencia de composiciones del modo 7.º y final Sol dentro del manuscrito de Carrión.

<sup>42</sup> La atribución modal que Galdámez aplicó a esta obra se ha perdido junto con su primer folio, amén de otros tantos entre los que se incluye el último, por lo que se complica su catalogación modal. Además, dicha composición posee unas particularidades excepcionales dentro del repertorio que vienen definidas, primeramente, por ser una obra que pertenece a un conjunto más amplio en el que se cantan distintos recitados sobre diferentes sonidos. En este concreto ejemplo se mezclan las tubas correspondientes al *exordium* y a la Turba. Por otro lado, no está claro si se debe considerar desde el punto de vista modal cada sección de las Pasiones individualmente o como resultado de la suma de los tres recitados. De cualquier manera, ahora y dentro de los «tipos tonales», para ser coherentes, se debe examinar el trabajo polifónico en conjunto, aunque ello no tenga que significar que en su momento así se percibiera, ni que partiendo de otras metodologías éste sea el camino. Por otro lado, veremos que las peculiaridades compositivas de esta creación la definen ambiguamente dentro del sistema modal, lo que no resulta excepcional considerando que Galdámez introduce transformaciones en sus adaptaciones que desdibujan los tradicionales elementos considerados como definidores del modo.

una adaptación semejante fuera aplicada a este trabajo de forma que partiendo del conjunto de claves C1/C2/C3/F3 alcanzara la estructura actual de G2/C1/C2/F3. Sin embargo, dicha similitud no es tan sencilla de establecer, en primer lugar porque son obras catalogadas dentro de distintos modos, así pues se impone revisar si una procedencia semejante sería factible dentro del 1.º o del 3.º. La respuesta, en cualquiera de los casos, es similar debido a su ambigüedad modal. Ambigüedad que dentro del conjunto queda reflejada a través de los ámbitos de sus voces, que se traducen en el uso de unas claves que combinan las representaciones de bajas –C1– y altas –F3–. Resultaría lógico pensar entonces que, ante las singularidades de esta obra, Galdámez aplicara el transporte que consideró más pertinente para sus intenciones aprovechando la confusa definición original que parece esta pieza tuvo. Éste podría ser el ya enunciado. Cabe, no obstante, también la posibilidad de que el trabajo procediera de una composición creada para voces mixtas de la siguiente naturaleza: G2/C2/C3/F3 final Re y bemol. De cualquiera de las formas, Galdámez habría aplicado un único transporte al tenor, convirtiéndolo en C1 o en G2, pero en este último supuesto la creadora del conflicto no sería la indefinición del ámbito de las voces sino, sobre todo, su general circunstancia compositiva que será analizada en el siguiente capítulo.

Una vez repasadas las distintas posibilidades de transportes que el copista-músico pudo realizar en cada una de las obras que integran el *Libro de música* es necesario aclarar una serie de cuestiones sobre las «reconstrucciones» propuestas<sup>43</sup>. Inductivamente he extraído una serie de reglas que me han servido para realizar esta labor, pero es posible que algunos de entre los tipos tonales originarios deducidos, que con las debidas cautelas presento en la tabla 8, sean innecesarios, o que otros aparezcan incompletos. Ello se debe a que resulta prácticamente imposible llegar a establecer en ciertos casos si las composiciones fueron creadas originariamente para 5 voces o más, o si su configuración primigenia contenía ya el transporte que se supone introduce Galdámez. De cualquier forma, cuando el número de voces de la composición primitiva fuera superior a 4, la reconstrucción será válida, al menos, para 4 de ellas, debiéndonos resignar a que la 5.ª y sucesivas sea imposible expresarlas. Si el trabajo estaba ya configurado para voces iguales, el resultado recogido en la tabla 8 no constituye una reconstrucción, sino una imaginaria redistribución de los registros dentro de las tesituras de voces mixtas, por lo que, si bien puede no ser real, no será errónea.

Sin embargo, considero que lo más interesante de esta investigación no reside en los resultados propuestos a cerca de las «reconstrucciones», sino en el estudio del proceso en sí mismo ya que a través de él se han resaltado otra serie de características que nos hablan de la percepción musical que Galdámez tuvo de las obras. La especial relevancia que adjudica a la voz del bajo, ya puesta en evidencia en el anterior apartado, aparece igualmente reflejada por medio del análisis y comparación de los «tipos tonales» originarios y los adaptados. Ha quedado patente que este músico muestra una actitud diferente entre las composiciones que inicialmente esta-

---

<sup>43</sup> Deseo recordar que ha quedado pendiente lo sucedido con la *Salve Regina* n.º 38, pero debido a que esta antifona resulta más interesante observarla desde dentro de sus cualidades estilísticas, será puesta en discusión dentro del capítulo V.

ban escritas con las combinaciones de claves para sus voces extremas de C1-F4 y G2- C4 ó F3, y las que compaginaban unas y otras. En las primeras, que son la inmensa mayoría de las piezas, preserva su estructuración original en claves altas o bajas, aunque ahora el resultado sea con dos tiple iguales en C1 o G2 respectivamente y sin tenor. Es en las segundas donde se comporta con mayor libertad aprovechando la según parece ambigua situación modal que percibe en ellas.

Se ha podido constatar también que tal lectura sobre las obras matrices atañía únicamente al cantus y al bassus, puesto que adaptaba de igual manera las composiciones que combinaban C1 para el cantus con C2 para el altus y las que poseían C1 y C3 respectivamente, siempre que la voz grave se hallara en F4. Tampoco percibía como modalmente ambiguos los trabajos que, junto a F4, presentaban su tenor en C3, pero sí aquellos que compaginaban C1 para el cantus con F3 ó C4 para el bassus<sup>44</sup>. En estos es donde tras la adaptación se solían combinar tiples en G2 con otros en C1; donde introducía ocasionalmente dobles transporte y, en general, donde sus intervenciones se manifestaban de forma más variada, de manera que aplicaba el transporte que le parecía más conveniente en función de su entendimiento modal y, sobre todo, de las características concretas de cada obra<sup>45</sup>. Ante lo expuesto resulta evidente que la tradicional concepción de que las voces directrices de una composición polifónica eran el cantus y el tenor no son aplicables a este repertorio adaptado contemplado desde la perspectiva de Galdámez, aun cuando fueran creadas como tales. Ello se manifiesta no sólo a través de las transposiciones que realiza, sino también por medio de las catalogaciones modales que atribuye a dichas obras.

Un caso significativo es el del salmo *Laetatus sum*. En su primer folio, el copista-músico escribió: «quinsexto tono» [f. 14]. Primeramente anotó: «sexto tono», para después añadir el texto «quin» sin tachar el criterio anterior y no parece que ello se deba al azar. Resulta interesante comprobar que en esta pieza la voz de alto presenta la entonación salmódica del 6.º a la altura real y que las relaciones verticales de la composición reproducen los principios, finales y cláusulas de mediación propios de dicho tono. Seguramente su duda con respecto al modo de este trabajo se vio favorecida por cantar el tiple 2 un recitado sobre Do que finaliza en La, sonidos que definen la entonación salmódica del 5.º. Dicho de otra manera, esta obra presenta una configuración de claves y por tanto ámbitos, que encajaban mejor dentro de las tesituras del auténtico. De hecho, observándola desde dentro de los «tipos tonales», que no reflejan la presencia o ausencia del canto litúrgico en una de sus voces, y comparándola con los otros trabajos quedaría fácilmente encuadrada dentro del 5.º, puesto que sus voces están escritas en claves altas, lo que confirma la

<sup>44</sup> *Beatus vir, Passio Domini* o *Magnificat* del 8.º tono n.º 32 dan muestra de ello.

<sup>45</sup> Un ejemplo preciso de esta diversidad se observa en el tratamiento que adjudica a ciertas piezas del modo 6.º: *Requiescant in pace, Beati omnes* y *Beatus vir*. Todas comparten un mismo «tipo tonal» definido por: Fa, b, C1/C3/C4/F3 pero mientras que en los dos primeros casos Galdámez convirtió C4 en C1, en el tercero transformó el tenor en G2. Esta libertad se manifiesta de forma más palpable, si cabe, al considerar que el último salmo citado posee exactamente la misma entonación salmódica que *Beati omnes*, similar amplitud de ámbitos específicos y el mismo estilo constructivo, máximo cuando ambos son frutos del mismo autor –Melchor Robledo–. Parece evidente que esta representación final en C1 ó en G2 no resulta significativa para Galdámez puesto que ya originariamente mezclaban C1 con F3, por tanto poseían ámbitos ambiguos que permitían tal combinación final.

confusión mostrada por Galdámez. Este es un caso particular en el que su concepción musical entra frontalmente en conflicto con el entendimiento tradicional de dicho salmo el cual, por otro lado y aplicando los criterios del copista, no precisaba ser transformado estilísticamente porque poseía una representación basada en acordes tríada en estado fundamental. Quizá en origen esta obra fuera pensada para 5 voces que mezclaban claves altas y bajas, de forma que una de ellas desapareciera tras la adaptación mediante su directa eliminación en ciertas secciones, o bien porque en otras fuera asimilada dentro de las restantes voces agudas. Dicha combinación de claves altas y bajas dentro de una composición del 6.º modo quizá provocara la aplicación de un transporte doble, aunque ello no tenga necesariamente que ser así, puesto que una simple elevación a la 8.ª de su tenor original explicaría también la configuración de ámbitos actuales<sup>46</sup>.

Por tanto, a la vez que el bajo toma peso como estructurador de la composición, el canto llano lo pierde como definidor modal. Si no fuera así, la posible ambigüedad introducida por los ámbitos de las voces no existiría, pero en el momento en que la melodía prestada reduce su valor como directriz, los ámbitos individuales que definen el tejido vertical adquieren nueva importancia, prioritariamente el bajo como fundamento armónico. Ello se ha visto claramente en el ejemplo comentado, pero existen otros casos aún más evidentes en los que la nueva concepción musical de Galdámez provoca recalificaciones modales, como sucede con el salmo *Laudate pueri*. A dicho trabajo que se basa en la entonación del 5.º tono –como vimos en el anterior epígrafe– el copista le atribuye una decidida ubicación dentro del 3.º<sup>47</sup>. Observando el «tipo tonal» de esta composición y poniéndolo en comparación con los extraídos de las piezas del 3.º modo, se observa que encajan perfectamente pero que, sin embargo, son iguales también a los expresados en *Laudate Dominum*, obra que el músico catalogó dentro del 5.º<sup>48</sup>. Solventar esta cuestión requiere examinar las composiciones más detenidamente, aunque finalmente se evidencie lo ya enunciado, la subordinación de lo horizontal a lo vertical.

Si bien es cierto que tanto la salmodia del 3.º como del 5.º tono poseen notas de recitado, mediación y final semejantes, en la primera de ellas la sensible forma parte de la cláusula final. Para Melchor Robledo este hecho no debió resultar demasiado

---

<sup>46</sup> Ya se ha comentado que los teóricos suelen señalar la dominación modal del canto llano o entonación dentro de la composición polifónica, con independencia de la voz en la que se encuentre. Pero cuando la melodía prestada presente en el altus –como en este caso– o bassus no se halla transportada, provoca confusión modal desde una perspectiva que valora la verticalidad ante todo, ya que se traduce en unas tesituras distintas a las normalmente empleadas para ese modo.

<sup>47</sup> Powers ya puso en evidencia que los músicos de finales del siglo XVI no concordaban en sus adjudicaciones modales sucediendo que una composición podía ser identificada como perteneciente a más de uno.

<sup>48</sup> Ciertamente los «tipos tonales» han puesto en evidencia las similitudes existentes entre *Laudate pueri* y las composiciones del 3.º modo, pero no explican por qué *Laudate Dominum* fue catalogada como 5.º. Resulta obvio que esta metodología expresa el *ambitus* y algunos rasgos del *processus* de las composiciones –con la presencia de la armadura y la final– pero se olvida de otros elementos de las obras, como el *cursus* del que hablaban los teóricos monódicos. Sin embargo, los «tipos tonales» han resultado de suma utilidad para este estudio, puesto que han permitido comparar claramente ciertos rasgos de las composiciones que Galdámez resaltaba gracias, evidentemente, a que estaban reflejados en su configuración. Al hilo de ello deseo plantear una cuestión: ¿resultaría igual de provechosa la utilidad de los «tipos tonales» cuando el elemento estructurador de la composición no está directamente representado o explicitado dentro de los parámetros que los definen? Es decir, ¿qué pasa con las composiciones que fueron concebidas y percibidas dando relevancia a la melodía prestada allá donde se encontrara, e independientemente de la altura sonora en la que se desarrollaba? El caso de *Laetatus sum* con la entonación salmódica en el altus sin transportar nos sirve de ejemplo. Quizá entonces la falta de homogeneidad del conjunto sea la pista que evidencie esta subordinación estructural.

significativo puesto que recurre a dicho sonido inestable sistemáticamente también para sus salmos en el 5.º tono sin que ello destruya, desde su percepción de la música, su tono inicial. Sin embargo, verticalmente la presencia de este sonido produce una resolución distinta de tal forma que todas sus cadencias serán del tipo V-I y sostenidas, frente a las remisas que requiere la monodía de 5.º. Por el contrario, ante esta representación vertical similar a las del 3.º tono, que por ejemplo en el *Libro de música* se halla representado por el salmo *Lauda Jerusalem*, Galdámez debió considerar las semejanzas existentes entre estos salmos y acepta a *Laudate pueri* como representante del 3.º, mientras que mantiene a *Laudate Dominum* dentro del 5.º por no poseer la citada característica<sup>49</sup>. Es decir, Robledo no considera que verticalmente la obra tenga que reflejar las características melódicas de la entonación salmódica, mientras que para Galdámez el resultado de la suma de las voces necesariamente debe reproducir lo contenido en la recitación monódica del salmo para que sea catalogado dentro de uno y otro tono<sup>50</sup>.

Así pues, dentro del repertorio que el copista seleccionó se pueden encontrar trabajos casi concordantes con su visión musical –ej. los magnificats de Aguilera de Heredia–, otros a los que sin transformar apenas estilísticamente sobrepone su lectura modal –ej. *Laudate pueri*– un tipo en el que entra en conflicto su concepción musical con la resultante tras adaptar el trabajo original –*Laetatus sum*– así como casos en los que las resoluciones verticales de las voces, que no el modo, eran desacordes con sus planteamientos –ej. *Ave maris stella* de Victoria–. En estos últimos las transformaciones estilísticas que introdujo son tan cuantiosas que nos permiten hablar casi de una reinención. Sin embargo, no creo que Galdámez fuera consciente de que estuviera realizando recalificaciones modales aunque sí lo fue de sus modificaciones estilísticas que a fin de cuentas son fruto de la misma concepción. Aunque resulte obvio, sería necesario entonces aclarar que estos cambios, sobre todo los referidos al sistema modal, no son fruto de la transposición que aplica sino de su entendimiento musical que los considera poseedores de una particularidad modal, a la vez que de un estilo del que no gusta servirse.

Podemos profundizar un poco más en estas conclusiones y apuntar que debido a que Galdámez no transporta nunca el conjunto de la obra, aún cuando ello fuera positivo para sus intenciones de conseguir registros agudos<sup>51</sup>, se podría considerar

---

<sup>49</sup> Por tanto, mientras que para Melchor Robledo introducir la sensible en la entonación salmódica no modificaba su tono por la fuerte configuración y presencia que ésta tenía y ejercía sobre el trabajo polifónico, en la visión de Galdámez, una vez relativizada su importancia y puesto de manifiesto el papel esencial de las definiciones cadenciales, esta alteración traducida mediante acordes significa un nuevo modo.

<sup>50</sup> Quizá fuera ésta la razón que explique por qué Galdámez no introdujo el salmo *Confitebor* del 7.º tono y del mismo autor, una composición que, como vimos, estaba con toda probabilidad a su disposición y que, además, resultaba de gran utilidad para la liturgia conventual de las monjas de Carrión. Al observar esta obra [Calahorra, 1988, pp. 161-167] se comprueba que el enunciado conflicto resulta muy evidente y de difícil solución. En primer lugar porque en ninguno de sus versículos se reproducen mediante acordes las cláusulas de este tono. Todas sus cadencias de mediación finalizan en La en vez de en Mi y las finales, aunque a veces sí poseen como sonido último La, en todos los casos se llega a él mediante una cadencia sostenida V-I, que recuerda al 3.º tono, en vez de remisa como requiere la entonación. Por otro lado, tampoco podría ser considerado por Galdámez como un trabajo del modo 3.º, como sucedió con *Laudate pueri*, ya que sus terminaciones armónicas no encajan dentro de él ni en ningún otro tono específico. Evidentemente nos movemos en el plano de las suposiciones pero sería una razón a considerar seriamente.

<sup>51</sup> Estoy sugiriendo que podría haber transportado en un principio la obra a claves altas y después introducir el pertinente transporte del tenor. En el caso de la obra *Ave maris stella* ello no sólo era posible, sino que se habría ahorrado no pocas transformaciones en el interior de la composición. Aunque bien es cierto que el estilo vertical de este trabajo no encajaba mucho con su concepción acordal.



que reconoce como distintas, por ejemplo, las manifestaciones transportadas y sin transportar del primer modo, y aquellos trabajos del mismo modo representados por configuraciones de claves altas y bajas bien definidas, como sucede con el modo 8.º. La permisividad en el tratamiento de las composiciones cuando se oponen a sus intenciones parece remarcar que *a priori* no hubiera tenido reparos en transportar las obras si ello no conllevara algún cambio realmente significativo. Sugiero así que quizá dicho hecho tenga su razón de ser en que en estos momentos el desarrollo de una pieza sobre unos ámbitos específicos, final determinada y una armadura precisa se hubiera asociado a un tipo particular de expresión de este modo, representado por un *processus* y un *cursus* concretos<sup>52</sup>. Es decir, que por ejemplo las distintas representaciones del modo 1.º, con o sin transportar, denotaban –en este momento, para este compositor, y en este tipo de repertorios– algo más que un cambio del registro en las sonoridades: debían de traducir también ciertas peculiaridades dentro de la construcción de un mismo modo, así pues no serían totalmente asimilables<sup>53</sup>. Entonces, transportar el conjunto de la composición sería inapropiado pero, sin embargo, no debió considerar que sucediera lo mismo con la elevación a la 8.ª de una o dos de sus voces, si ello no iba acompañado de otras circunstancias, como aconteció en el salmo *Laudate pueri*.

Existe, por tanto, una variante que no debemos olvidar: el distinto acercamiento al sistema constructivo-modal que se produjo a lo largo de la historia. Si la historia no es inmutable, mucho menos podría serlo un sistema musical y sus expresiones. La concepción del sistema modal varió entre un hombre de 1633 y otro de finales del siglo XVI a la par que cambiaban sus gustos estéticos. Así se deja ver en las distintas catalogaciones que Galdámez realizó y así se deduce también de las modificaciones que este copista-músico introdujo en sus adaptaciones y en sus nuevas creaciones. Todo análisis no debería pues obviar el contexto y la perspectiva cronológica de la que parte. De ahí que conocer el *Libro de música* con el fin de entenderlo en los años cercanos a su creación requiera contemplarlo desde esta perspectiva.

Ello me obliga a remitirme a las primeras páginas de este libro, en las que ya apuntaba que el responsable de la selección y edición de un repertorio estaba aportando un significado añadido a las creaciones individuales, máxime si éstas, como se ha expuesto, aparecen remodeladas por él<sup>54</sup>. Adoptar este método no resulta sencillo puesto que es necesario no sólo examinar la música conservada, sino también conocer el contexto musical en el que se llevó a cabo el acercamiento entre el músico y la composición. Ayudará igualmente a comprenderlo establecer comparaciones

---

<sup>52</sup> Los teóricos monódicos hablan de la necesidad de comprender la modalidad de una obra examinando tanto su final, como su *ambitus*, *processus* y *cursus*. Sin embargo, muchos investigadores se limitan a utilizar para la polifonía únicamente cierto número de estas variantes obviando los restantes pero a la vez defienden que la modalidad fue una cualidad exclusivamente catalogadora y postcompositiva, importada desde la monodía.

<sup>53</sup> Si en el siglo XVIII aun permanecían diferencias entre Sol menor y Re menor, con más motivo en el primer tercio del siglo XVII. Con ello no estoy sugiriendo que se deba asimilar el funcionamiento del sistema tonal con el modal, nada más lejos de mis intenciones, sino que ambos, como sistemas constructivos, varían con el tiempo y estas transformaciones deben ser tenidas en cuenta en los estudios históricos.

<sup>54</sup> Evidentemente cualquier intérprete proyecta también su propia visión musical sobre la obra, perspectiva de la que no siempre queda constancia escrita o anotada. La cuestión es más fácil de entender desde la óptica de los copistas o editores, puesto que éstos irremediamente seleccionan, ordenan y a veces también especifican cuestiones referentes a las composiciones que nos aportan rasgos que nos ayudan a comprender cuál era su modo de entenderlas.

entre los repertorios conservados en las mismas y distintas épocas, pero no con un mero fin recopilador, sino con el objetivo final de intentar explicar o interpretar lo que estos cambios pudieron significar dentro de las obras. Son éstos unos postulados pocas veces asumidos pero que considero de gran relevancia porque reflejan muchos de los interrogantes que aún persisten acerca de los repertorios musicales. Por ejemplo, nos ayudarían a entender algunas cuestiones referentes a cómo y por qué ciertos trabajos sobrevivieron el paso de la historia y otros, consideradas como buenos en su momento, no llegaron a conseguirlo; también nos hablarían de los distintos acercamientos al proceso creativo, prueba de ello es el propio *Libro de música*. Este es el objetivo al que he aspirado con las páginas precedentes.

Momento es ya de concluir, recordando que estas adaptaciones las llevó a cabo Martín de Galdámez, un ministril bajón con una sólida formación musical cuyas transformaciones nos desvelan la forma de entender la música polifónica de un hombre de 1633: la combinación de una voz instrumental que realiza el bajo armónico o el bajo *segunte*, su nueva percepción de la modalidad y junto con ello sus gustos estilísticos que intentan aunar su visión de la música con la manifiesta en las composiciones originales. El copista alcanzó sin duda sus objetivos, puesto que esta recopilación y transformación, planteada con el fin de ser un trabajo que sirviera para la interpretación de música dentro de la casa conventual fue, como hemos visto, así empleado.

## V. APUNTES ESTILÍSTICOS ACERCA DEL *LIBRO DE MÚSICA*

En el capítulo precedente se analizaron las transformaciones que Galdámez había introducido en el repertorio originario para, a través de ellas, comprender algunos de los rasgos de su concepción musical. Evidentemente, partiendo del estudio de las diferencias lo que queda resaltado son los cambios, los nuevos contenidos introducidos por el copista-músico en las obras del *Libro de música*. Pero estos trabajos poseen otra serie de características de las que pueden extraerse nuevas lecturas que nos hablen, por ejemplo, de la posible cronología de las composiciones originales o de la diversidad de elementos musicales que las definen. Para ponerlas de relieve será necesario realizar un breve análisis estilístico<sup>1</sup> con el que pretendo, entre otros objetivos, conocer algo más sobre las obras matrices de las que el músico de Viana se sirvió.

### V. 1. Un elemento para su análisis: el canto llano

Uno de los elementos que mejor pueden ayudar a conseguir dicho propósito es el estudio de los cantos llanos presentes en el repertorio. Sin embargo, reconocer las melodías de las que se sirvieron los creadores de esta música para construir sus composiciones no es tarea fácil, debido no sólo a la gran variedad de cantos litúrgicos que se utilizaron en la España del momento<sup>2</sup>, sino también a que no se han realizado, hasta el momento, catálogos musicales de los libros monódicos del siglo XVI y XVII, ni de los cantorales ni de los impresos, y mucho menos se han desarrollado estudios centrados en la investigación y comparación de dichos cantos llanos<sup>3</sup>. En relación con el manuscrito la tarea se complica atendiendo al hecho de que,

---

<sup>1</sup> El estudio de su *processus* y *cursus*, como eran definidos por los tratadistas.

<sup>2</sup> Si recordamos el contenido del inventario musical de la parroquia de Santa María realizado en 1645 y los nombres de compositores localizados es fácil suponer que la mayoría de las creaciones del *Libro de música* procedan de maestros de capilla españoles sin descartar que alguna pueda ser fruto de algún autor italiano o que trabajara al servicio de las capillas papales. En este segundo caso se servirían de cantos romanos, los cuales también han sido considerados en este estudio.

<sup>3</sup> Deseo destacar a este respecto la importante labor que está llevando a cabo el profesor Robert Snow, tanto a través de sus propias investigaciones como del incentivo a sus discípulos para no obviar estas cuestiones dentro de los trabajos que versan sobre música polifónica. Sus publicaciones son un buen ejemplo de cómo debe abordarse el tema, aun cuando y lógicamente, sólo se ocupen de aquellas melodías litúrgicas relacionadas con las composiciones que tratan. A pesar de ello ofrecen buenas pistas para poder comprender el fenómeno que nos ocupa [Vid. Snow, 1978; 1980; 1995; 1996]. Durante la

aunque Galdámez solía «respetar» las monodías prestadas, cambiaba en muchos casos su final, introduciendo en algún supuesto modificaciones de mayor envergadura. No obstante, examinar este elemento resulta de suma importancia para los objetivos propuestos, puesto que ayuda no sólo a entender el estilo musical de las obras y a establecer ciertas cronologías<sup>4</sup>, sino que también permitirá reconstruir la interpretación de este repertorio. Como es ya sabido, la inmensa mayoría de estos trabajos son únicamente secciones musicales –himnos, salmos, magnificats, etc.–, las cuales, para estar completas necesitan ir acompañadas del pertinente canto llano. Quisiera, por ello, presentar unos breves apuntes acerca de los distintos cantos litúrgicos que se utilizaron en la España del primer tercio del siglo XVII, al objeto de poder comprender con mayor facilidad qué es lo que sucede en los trabajos polifónicos.

La diversidad es uno de los adjetivos que define mejor este repertorio musical monódico. A pesar de los reiterados esfuerzos del papado por homogeneizar la liturgia católica, la situación que se vivía era muy diferente debido a largos años de historia que habían consolidado ciertos usos, transformado otros e, incluso, relanzado algunos diversos. Por un lado seguía presente, de forma más o menos directa, la antigua tradición mozárabe<sup>5</sup> o lo que los hombres del siglo XVI habían considerado como tal debido a las ediciones que el Cardenal Cisneros (1436-1517), Arzobispo de Toledo, había llevado a cabo entre finales del siglo XV y principios del XVI<sup>6</sup>. La influencia política y religiosa que este hombre tuvo en su tiempo<sup>7</sup> y el hecho de que dichos libros fueran unos de los primeros ejemplares de canto llano impresos en España facilitó su difusión por los más recónditos lugares. Por ello mismo, sus melodías sirvieron para construir muchas composiciones polifónicas, hasta el punto de que la mayor parte de los maestros de capilla nacionales recurrieron a ellas tanto antes como después de las prohibiciones de Pío V.

Por otro lado, también se habían venido utilizando y consolidando diversos cantos llanos locales, los cuales, en muchos casos, consistían básicamente en transfor-

---

corrección de pruebas de este libro he recibido la triste noticia del fallecimiento del profesor Snow. Sirva lo dicho en esta nota como humilde homenaje a su memoria.

<sup>4</sup> El estudio de los textos de estas composiciones no nos ha aportado ninguna clave a la hora de adjudicarles una cronología, con la excepción del utilizado en las lamentaciones que se comentará a su debido tiempo. Las restantes recogen los textos actualizados del *Breviarium Romanum* de Clemente VIII y de Urbano VIII.

<sup>5</sup> Este rito también llamado «toledano», «visigótico» o «hispano» surgió de la primitiva iglesia española (s. VIII-X d. C.), constituida mayoritariamente por los cristianos que ocupaban los territorios de la Península Ibérica gobernados por los árabes (mozárabes). Estas gentes cantaban en sus celebraciones unas particulares monodías que por sus peculiaridades se diferenciaban de las romanas, ambrosianas, etc. Parece que dichos cantos, dejando atrás su legendario origen divino-apostólico, fueron principalmente creados por San Isidoro, Arzobispo de Sevilla († 636), y por su hermano Leandro. Así surgió el *Breviario Mozárabe*, que contenía antifonas, himnos, salmos y lecturas. Este rito fue derogado en tiempos de Gregorio VII (1073-85) en favor del Breviario Romano, a pesar de lo cual, la costumbre del uso hizo que no fuera fácil desterrarlo. Actualmente, entre otros, nos quedan copias de estas melodías en el *Himmario* Add. 30851 del British Museum (Siglo XI), que contiene salmos, cánticos de escrituras, himnos y misceláneas; en el *Antifonario Mozárabe* (siglo X) de la catedral de León, etc. La mayoría de las cuales aún permanecen sin transcribir.

<sup>6</sup> Mediante estos libros y la fundación de una capilla «mozárabe» en la catedral de Toledo pretendió revivir el antiguo rito, pero ya habían transcurrido casi cinco siglos desde su abolición, lo que imposibilitó llevar a cabo una fidedigna restauración. A pesar de ello fueron presentados como tales el *Missal* mozárabe de 1500, el *Breviarium secundum regulam beati hysidori* editado en 1502, así como el *Intonarum toletanum* de 1515, el *Manuale Sacramentorum* y el *Passionarium toletanum*. Las melodías de estos libros consisten fundamentalmente en una compilación de los cánticos monódicos que se interpretaban durante este tiempo en la catedral toledana. Muchas denotan un origen realmente lejano al romano, lo que las convierte en las posibles variantes de las melodías «mozárabes», pero otras procedían de tradiciones diversas, tales como la ambrosiana o la romana.

<sup>7</sup> Este prelado, además de ostentar el mayor cargo religioso de España fue secretario particular de Isabel la Católica y regente del territorio castellano tras la muerte de la reina.

maciones del «canto gregoriano» que, con el paso del tiempo, había sufrido ciertas transformaciones. Incluso, algunas de estas monodías fueron recopiladas y editadas por obispos preocupados en ofrecer libros litúrgicos a sus clérigos o que buscaban favorecer la preparación del definitivo Misal y Breviario romano<sup>8</sup>. Tal es el caso del *Missale secundum usum Saragossa* de 1552 o del *Processionale* publicado en Granada en 1553.

Buscando la homogeneidad litúrgica defendida en Trento (1545-1563), Pío V abolió mediante la bula *Quod a vobis* todos aquellos Breviarios que no tuvieran una antigüedad mayor de 200 años en el oficio público, imponiendo que donde esto no sucediera, se adoptara en un tiempo máximo de seis meses el nuevo *Breviarium Romanum* publicado en 1568. Algo semejante sucedió con el *Missal Romanum* editado en 1570. En nuestro país se aceptaron los nuevos criterios y, tan sólo, ciertas iglesias de Toledo pudieron conservar su antiguo rito<sup>9</sup>. La realidad no fue sin embargo tan sencilla: si adaptar los textos a los nuevos diseños no fue fácil, variar la tradición musical resultó aún mucho más difícil.

Bajo el papado de Clemente VIII, el oficio se volverá a modificar. El pontífice, para obtener mejores resultados, exigió que la nueva edición surgida en 1602 fuera declarada como «auténtica» por los Obispos de las diversas diócesis<sup>10</sup>. En 1604 se remodeló y publicó un nuevo *Missal*, y en 1614, el *Ritual Romanum*. Otra vez se debieron adoptar los cambios romanos y remedar los usos empleados hasta el momento, pero las huellas de la tradición seguían perviviendo. Lo mismo sucedió con la edición de Urbano VIII acontecida en 1632. Los numerosos cambios litúrgicos producidos en menos de 50 años crearon un período de confusión que se manifestó tanto en la música monódica como en la polifónica. Como canto llano se seguían utilizando y consecuentemente reimprimiendo, las antiguas prácticas consolidadas con los años, a la vez que simultáneamente se difundían las sucesivas reformas papales.

En la música de canto de órgano, la situación fue similar, si bien algo más compleja. Ante la imposibilidad de crear rápidamente todo un repertorio polifónico adaptado a los nuevos textos propuestos, los compositores recurrirán, en primer lugar, al *contrafacta* total, para después, en ciertos casos, transformar, ampliar o reducir sus colecciones<sup>11</sup>. Por ello nos encontramos desde el último tercio del siglo XVI con una abundancia de música polifónica compuesta para el oficio divino que presenta melodías y textos, a veces acordes y otras no tanto con los mandatos romanos<sup>12</sup>. El *Libro de música* es un claro ejemplo. La mayoría de sus composiciones utilizan cantos llanos a manera de cantus firmus —aunque Galdámez rebajara su papel

---

<sup>8</sup> Tras el Concilio de Trento se buscó reformar el canto gregoriano en función de los conceptos humanistas relativos al tratamiento del texto, a su percepción y a su comprensión. Ello se pretendió conseguir mediante la abolición de «barbarismos» en el tratamiento de la lengua, del acento y de la melodía. La reforma fue emprendida por los obispos a nivel de las diócesis, para tener en cuenta las melodías locales.

<sup>9</sup> En 1570 quedó ratificada esta tradición y en 1571 y 1572 se publicó el *Psalterium* y el *Antiphonale* según el rito hispano.

<sup>10</sup> Otras ediciones preparadas desde Roma fueron las del *Psalterium* de 1579 y 1580; los *Graduales* de 1574, 1580 y 1585. También, la edición privada del *Gradual* que aparece en 1614, a la que se suele denominar edición medicea, preparada por F. Soriano y G. Anerio.

<sup>11</sup> Así lo hicieron, por ejemplo, Juan Navarro y Francisco de Guerrero [Vid. Gómez Pintor, 1995 y Snow, 1996].

<sup>12</sup> El profesor Snow sugiere que esta abundancia de obras pertenecientes a las horas litúrgicas se debe precisamente a este hecho, la necesidad de adaptarse a los nuevos ritos, no porque España tuviera una mayor propensión que otros lugares a crear música para dichas celebraciones. [Snow, 1980, p. 29]

estructural— o bien entretejidos dentro del contrapunto imitativo. De cualquiera de las formas, el material monódico del que se sirvieron sus creadores, que procedía de las iglesias en las que trabajaban, refleja distintos usos y cronología<sup>13</sup>. Este aspecto no es nada extraño si consideramos además que algunas de las obras originarias fueron compuestas a mediados del siglo XVI, como por ejemplo las correspondientes a Cristóbal de Morales.

La situación comentada implicaba que antes de adentrarse en el estudio de estas melodías en el manuscrito de Carrión, era necesario hacer acopio de un variado y rico elenco de fuentes (Vid. Fuentes litúrgicas y teóricas). Fue pertinente que éstas abarcaran una amplia cronología<sup>14</sup>; que representaran ritos litúrgicos variados, entre los cuales no podían quedar ausentes el «toledano»<sup>15</sup>, la tradición franciscana —rito propio de la orden clarisa<sup>16</sup>— o la romana<sup>17</sup>. Y de igual forma que procedieran de diversos lugares, especialmente de aquellos relacionados con Viana y Carrión. Por ello consulté impresos publicados en Zaragoza, lugar que ejerció una fuerte influencia musical sobre el territorio noreste de la península<sup>18</sup> y, por supuesto, los libros conservados dentro del convento de Carrión de los Condes, que a fin de cuentas, fueron de los que se sirvieron las monjas para llevar a cabo su interpretación<sup>19</sup>.

Los teóricos también me ayudaron a localizar algunas de estas melodías, especialmente las relacionadas con entonaciones salmódicas y fórmulas del magnificat. A pesar de todo ello, ciertos cantos llanos utilizados en las composiciones polifónicas no han podido ser localizados, aunque esto haya sucedido en escasas ocasiones.

## V. 2. Ciertos rasgos estilísticos del repertorio

Conocido ya el amplio elenco de cantos llanos que pueden contener estas composiciones, se impone realizar un breve repaso sobre el uso que de ellos hicie-

<sup>13</sup> Una de las melodías más extendidas y popularizadas que se supone procedente de la tradición «mozárabe» fue la del himno *Pange lingua*, de la que se sirvieron tanto maestros de capilla (Urreda, Ginés de Boluda, Juan Navarro, Guerrero, Palestrina y un sinnfín más de maestros de capilla, incluso en siglos posteriores) como vihuelistas y organistas (Cabezón, Cabanilles) y de la que también da muestra el *Libro de música* a través de la composición n.º 13.

<sup>14</sup> Los impresos consultados están datados entre 1515 y 1697.

<sup>15</sup> Dan ejemplo de ello el *Intonarium toletanum* [Int. 1515] o el *Passionarium toletanum* [*Passionarium* 1516]

<sup>16</sup> Entre otros consulté el *Manuale chori ad usum Fratrum Minorum* [*Manuale* 15?6] y el *Directorium et Processionarium Ordinis Fratrum Minorum* [*Directorium* 1612].

<sup>17</sup> Por citar los más usados me referiré al *Missale Romanum ex decreto Sacrosan. Concilii Tridentini restitutum. Pii V Pont. Max. Et Clementis VIII.* [*Missale* 1616]; o el *Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, nunc denuo Urbani VIII. PP. auctoritate recognitum* [*Breviarium* 1632]

<sup>18</sup> El *Antiphonarium de Sanctis Illustrissimi Domini Alfonsi Gregorii Dichi ep. Caesaraugustani iussa aeditum* [*Antiphonarium* 1596] o el *Breviarium Sancte Metropolitanæ ecclesie Caesaraugustane* [*Breviarium* 1527] son algunos ejemplos.

<sup>19</sup> De los 16 cantorales que conserva este monasterio ha sido imposible consultar cuatro de ellos, entre los que se encuentran los adquiridos por la Madre Luisa, debido a que se hallan expuestos en el museo de esta casa conventual dentro de una hornacina que carece de apertura. Dicha hornacina protege estos libros y fue construida en torno al facistol que los sujeta, una vez que estaban ya expuestos. De los restantes, como ya sabemos, algunos pertenecían originariamente al convento de Santa Isabel, monasterio de terciarias franciscanas también localizado en Carrión que, al desaparecer, entregó sus documentos y libros al de clarisas. Pero al menos otros dos existían en Santa Clara cuando el manuscrito llegó a esta casa. Me he servido también del *Manuale ad usum chori, iuxta ritum ordinis Fratrum Minorum*, editado en Salamanca en 1606 [*Manuale* 1606], y del que se conservan 14 ejemplares en el convento, dos de los cuales se encontraban allí en la época de Sor Luisa. Uno de ellos, el único forrado en negro, posee en la p. 260 la anotación: «D.ª maria de Espinosa» y otro, en la p. primera recoge «Este manual es de Doña Isabel de Aguilar», religiosas ambas que vivieron junto a Sor Luisa en el primer tercio del siglo XVII.

ron los distintos creadores del repertorio<sup>20</sup>. Para llevarlo a cabo de forma coherente seguiré una estructuración que toma en cuenta las formas litúrgicas contenidas en el manuscrito y mantendré el mismo orden con el que fueron copiadas por Galdámez.

### V. 2-1. *Salmos*

Afortunadamente conocemos el origen de siete de los ocho salmos que integran el *Libro de música* –n.ºs 4 al 12–; seis de ellos fueron creaciones de Melchor Robledo y uno de Juan Navarro. Debido a que tanto los unos como el otro han sido estudiados y publicados<sup>21</sup> me limitaré a realizar una serie de breves comentarios sobre sus formas dejando para el final *Laetatus sum*, el único que permanece aún «anónimo».

Estas composiciones matrices cultivan el famoso estilo definido como fabordón<sup>22</sup>, si bien en vez de utilizar una única construcción para los diversos versículos del salmo, adjudican a algunos de ellos individualmente la arquitectura polifónica. El investigador Murray C. Bradshaw, intentando establecer las diferencias entre fabordón y fauxbourdon<sup>23</sup> cuenta que el primero está creado para 4 partes y no para tres, que está escrito para voces mixtas y no para iguales, usa la posición fundamental, no la primera inversión de la tríada y, a causa de la mecánica sucesión de sus acordes, es necesario que se escriban todas sus voces [Bradshaw, 1978, p. 31]. Estoy de acuerdo con esta definición si se exceptúa lo referente a sus obligaciones 4 voces mixtas<sup>24</sup>, de hecho, algunos versículos de los salmos de Juan Navarro combinan estas voces con las iguales bajo la misma técnica<sup>25</sup>. No existe *a priori* problema alguno para considerar también fabordones a las obras contenidas en el manuscrito carrionense, salvo, claro está, aquellos casos que, aun manteniendo la sucesión de acordes, se olvidan por completo de la entonación salmódica, como sucedía en la doxología de nueva creación del salmo *Credidi*. También me gustaría poner en discusión otro extremo: ¿es necesario que la voz que lleva el canto salmódico acabe en la final monódica, como tradicionalmente se viene considerando, o que el acorde final de la obra reproduzca la terminación de la salmodia –como hace Galdámez–? Considero que los dos casos son válidos y que ello

<sup>20</sup> En la Ficha que precede a cada transcripción se han recogido los cantos llanos localizados, así como ciertos comentarios que ayudarán a entender mejor cada una de estas melodías. Por ello, haré referencias a estas páginas mediante el título de la composición y el n.º que ésta ocupa dentro de CarriSC s.s. De igual forma que aparecen reseñadas en las citadas Fichas.

<sup>21</sup> Vid. Calahorra, 1988, pp. 23-26 y 159-211 y Rubio, 1978, parte literaria pp. 31-32, parte musical pp. 23-25.

<sup>22</sup> El fabordón es una técnica compositiva basada en una reducida movilidad vertical de las voces, favorecida por el uso de unas melodías muy estáticas. Es un estilo prioritario aunque no exclusivamente homofónico. Este género debe reproducir la forma del salmo, el *parallelismus membrorum* o división del versículo en dos partes. Cada una de ellas tiene que presentar una sección inicial de recitado, seguida de otra cadencial, ésta es su verdadera esencia. Los dos recitados se limitan a la repetición de sonidos con escasa variación rítmico-armónica. En oposición, las cadencias muestran armonías más cambiantes y melodías algo más embellecidas y rítmicamente variadas, que favorecen un estilo no tan silábico, pero su extensión es limitada y solamente abarcan una o dos palabras del versículo. Para conseguir dicha estructuración se apoyaban en la entonación salmódica.

<sup>23</sup> Términos que por su similitud han sido reiteradas veces confundidos.

<sup>24</sup> También llamadas «voces naturales» como indica Montanos: «componer a cuatro voces naturales que son tiple, contralto, tenor y contrabaxo», *Montanos 1592*, f. S 25.

<sup>25</sup> Otro ejemplo aún más descriptivo es el *Miserere* de Ginés Pérez, salmo fabordón que fue íntegramente creado para voces iguales [Vid. Rubio, 1978, p. 32].

no es lo que define la pertenencia o no al estilo fabordón, ya que precisamente en las cadencias es donde siempre existió mayor libertad de tratamiento. Creo que músicos de distintos momentos admitieron ambas posibilidades o una u otra como válidas.

Estos cantos aparecen ahora ubicados principalmente en el tiple 1 ó 2, aunque a veces los contenga el alto transportados a la 4.<sup>a</sup> inferior. En algunos de los versículos han sido más transformados por el copista –por ej. en *Lauda Jerusalem*–, que en otros –*Dixit Dominus*–, pero en casi todos ellos persiste una característica que auna estas fórmulas de recitado: la no coincidencia exacta con las romanas. El hecho de que dentro de las obras de Robledo sea tan constante e igual en las composiciones que comparten el mismo tono –por ej. *Nisi Dominus*, *Beatus vir* o *Beati omnes* del 6.<sup>o</sup>, con el Sib añadido– me induce a contemplar que el compositor quizá se sirviera de una salmodia local variante de la romana y de procedencia zaragozana, donde ejerció como maestro de capilla largos años [Vid. Ficha n.º 5, 10 y 12]<sup>26</sup>. Este mismo autor suele usar como base constructiva para los segundos miembros la entonación «solenne» y «festiva» que describe Cerone, apropiada para las celebraciones a las que iban destinados estos salmos [Cerone 1613, p. 355]. Algo semejante sucede con el salmo *Laudate Dominum* del 5.<sup>o</sup> tono de Navarro [Vid. Ficha n.º 7]

La única excepción a lo expuesto viene representada por el salmo *Laetatus sum* [Vid. Ficha n.º 8]. Es la única dentro de este grupo de obras que no se basa en una composición modelo creada en el estricto estilo fabordón. Su estilo se podría calificar como una conjunción entre el fabordón y el motetístico. En algunos de sus versículos mantiene la división de los miembros del verso, si bien al utilizar el contrapunto imitativo derivado de la melodía prestada como base técnica constructiva, a veces no es posible diferenciar entre sección de recitado y sección cadencial, sobre todo porque se invierten los términos: el texto del recitado está expresado de forma más libre y rítmica que la sección de la cláusula (por ej. vers. 10)<sup>27</sup>. Teniendo en cuenta estas características es posible que dicho trabajo procediera de un compositor más vinculado al estilo romano que los precedentes, quizá, atendiendo al tratamiento de las voces, pudiera ser Victoria<sup>28</sup>.

El estilo que presentan estas composiciones, remarcando la diferencia de *Laetatus sum*, es el defendido por los teóricos autoproclamados defensores de la Contrarreforma, como por ejemplo Cerone, el cual nos señala al respecto:

Queriendo componer Psalmos, no serà error aunque se dexè à parte la imitación de la Psalmodia por ser los Versos breves; que imitando al Cantollano con todas sus partes y remedando los passos, sería el Verso muy largo, con mucho artificio, y con dema-

<sup>26</sup> Pedro Calahorra, en su estudio sobre las composiciones de Melchor Robledo, apunta que sus «salmos están netamente vinculados al canto gregoriano no sólo porque sigan sus modos y las cláusulas media y final de los mismos, sino porque exigen una alternancia con aquél» [Calahorra, 1988, p. 25]. En mi opinión, sin embargo, dichos cantos si bien está claro que proceden de un origen común, del «gregoriano», están transformados y relacionados con los usos y variaciones de la provincia religiosa aragonesa.

<sup>27</sup> Sobre los estilos salmódicos Vid. Aguirre, 1995, pp. 50-52.

<sup>28</sup> No he podido localizar, sin embargo, ninguna obra semejante, aunque no todos los salmos de dicho autor están publicados ni a disposición del investigador español.



siada solemnidad; la qual no conviene à la psalmodia (...) También conviene hacer (...) para que se di à conocer de presto ser psalmodia; y también porque los antiguos tuvieron siempre cuenta de hazer lo mismo: cuyas obseruaciones preceptos somos tenidos seguir. Iten se deve obseruar que la *Música sea tal*, que no offusque las palabras, las quales han de ser muy explicadas y claras: de manera que todas las partes pronuncien casi juntamente, ni más ni menos, como si fuera à modo de Fabordón (...) (algunos compositores que crearon salmos muy acabados y solemnes) los quales enquanto à lo que es Música, son tenidos por buenos y doctos: mas à lo que es Psalmodia, no son tenidos ni por buenos, ni por apropiados<sup>29</sup>.

[Cerone 1613, p. 68]

## V. 2-2. Himnos

Los himnos del *Libro de música* presentan menos homogeneidad en el uso del canto llano que las composiciones aludidas anteriormente. Ello podría sugerir en principio distintas procedencias, como también indican las dos únicas obras localizadas dentro de este género: *Pange lingua* de Urreda y *Ave maris stella* de Victoria.

De los 16 himnos del libro de la Madre Luisa, la inmensa mayoría se sirven del canto llano. Muchos de ellos fueron tratados en origen a manera de cantus firmus, a veces acompañados por imitaciones más o menos extensas –por ej. *Ave maris stella*, *Christe Redemptor* o *Veni creator spiritus* [Vid. Fichas n.º 19, 23 y 27]–<sup>30</sup>. En otros la melodía litúrgica parafraseada está diluída dentro del conjunto imitativo, como si de una voz más se tratara –por ej. en *Hostis Herodes*, *Exsultet coelum*, *Concinant Plebs*, *Proles de caelo*, *Engratulamur*, *Ut queant laxis*, *Jesu nostra redemptio*, *Iste confessor* y *Jesu dulcis memoria* [Vid. Fichas n.º 21, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 30 y 31]–. Pero en todos ellos, actualmente, el estilo dominante de la composición es el contrapunto controlado verticalmente por sonoridades de tríadas, aunque en cierto número de obras no siempre el acorde está completo. Hay que suponer que si bien Galdámez respetó su estilo primigenio dominante, seguramente introdujo transformaciones que favorecieron la consecución de estas sonoridades.

Estos cantos llanos pueden localizarse mayoritariamente en los libros litúrgicos utilizados por aquel entonces, principalmente dentro de los correspondientes a ediciones españolas que, si bien habían sido hechas a imitación de las romanas, presentaban ciertos rasgos distintivos. Tal es el caso, por ejemplo, del *Manuale 1606* que poseían las monjas de Carrión. Aunque existen algunas excepciones, la más evidente de todas se encuentra en el himno *Christe Redemptor* –n.º 23–. La melodía directora utilizada para crear esta composición no es el canto llano adscrito a su homónimo monódico, sino a una de las antiguas melodías utilizadas en España «In vigilia natalis domini ad vespas», que correspondía al texto *Veni Redemptor* [Int 1515, f. ii' -iii]. En la edición del Breviario de Pío V queda claramente definido que el himno para vísperas del día de Navidad era *Christe Redemptor*, con una melodía muy distinta a la presente en esta obra polifónica. Nos encontramos por tanto ante

<sup>29</sup> El subrayado es añadido.

<sup>30</sup> Normalmente estos cantos llanos se localizan ahora en cualquiera de los dos tipos, pero si éste se presenta en las restantes voces, aparece transportado manteniendo el modo de la monodía originaria.

una clara reutilización de viejas composiciones adaptadas a la nueva liturgia. Puesto que este *Breviarium Romanum* fue publicado en 1568, es muy probable que Galdámez no fuera el responsable de dicha adecuación. Ello me sugiere también la posibilidad de que la obra se creara con anterioridad a 1580, dando un amplio margen desde la fecha de la edición papal, hasta que ésta pudo haber sido asumida por el maestro de capilla creador del himno. Su estilo parece apuntar igualmente hacia esta cronología, aunque en este caso conviene ser más precavidos debido a las continuas transformaciones sobre sus páginas que se intuye Galdámez realizó. Sus sonoridades verticales huecas, aunque fundamentadas principalmente en el bajo y la irregularidad de las imitaciones, pueden indicar que la composición original poseyera unas características desacordes con las pretensiones musicales del copista, lo que seguramente le impulsó a introducir numerosas modificaciones. De hecho, este himno recuerda el tratamiento que el músico vianés adjudicó al *Ave maris stella* de Victoria<sup>31</sup>.

Otra peculiaridad que diferencia a la obra es que su texto recoge la segunda estrofa en vez de la primera, rasgo que comparte tan sólo con *Hostis Herodes* –n.º 21–. Dicho dato resulta especialmente interesante, puesto que Clemente VIII había recomendado interpretar la primera y última estrofa de cada himno en canto de órgano, idea que se repite en los siguientes Breviarios romanos del siglo XVII. Pero en estas dos composiciones parece que existe una clara intención de que «Tu lumen, tu splendor» e «Ibant Magi» sean cantadas polifónicamente y quizá ello esté relacionado con que ambas formaran parte del antiguo himno acróstico *Christe Redemptor*, cuyas estrofas se dividieron posteriormente en dichas oraciones. Es posible, aunque no muy probable, que ello provocara que durante un tiempo, y en ciertas partes de España, ambos textos fueran considerados los primeros del himno o, quizá la explicación se halle en que dichas estrofas tuvieran un significado especial para los hombres de esta época, lo que pudo impulsarles a resaltarlas mediante la polifonía a pesar de las sugerencias papales.

Otro de los rasgos distintivos que aparecen reflejados en esta colección de himnos viene sugerido por la melodía que acompaña a cuatro de ellos –n.ºs 22, 24, 25 y 26–. Todos son *contrafacta* realizados sobre la misma composición. Los tres que llevan textos del propio de la orden franciscana –*Concinant plebs*, *Proles de caelo* y *Engratulamur*– comparten monódicamente el mismo canto llano (Vid. por ej. *Manuale 1606* –pp. 184, 191, 306–) que es del que se deriva el contrapunto imitativo dominante en estos trabajos. Sin embargo, las fuentes consultadas sugieren que *Exsultet coelum* nunca llevó asociado como canto llano la citada melodía. De cualquier forma, dicho canto monódico sirvió también a otros himnos en el siglo XVI español, como, por ejemplo, a *Jesu corona virginum* [*Int. 1515*, f.lix'] o a *Verbum supernum* [*Int. 1515*, f.x], por lo que se puede llegar a precisar cuál fue la composición original.

*Jesu nostra redemptio* –n.º 29– parece basarse también en un canto llano preexistente del que se sirvió el compositor para construir el contrapunto imitativo, si bien en este caso me ha sido imposible localizarlo. Desde luego no utilizó ninguno

<sup>31</sup> Posiblemente la pervivencia de este himno, aparte de sus consideraciones estéticas, se deba también a que era fácilmente intercambiable por el nuevo *Christe Redemptor*, ya que ambos se mueven dentro del 8.º tono, lo que favorecía una interpretación *alternatim* de la obra polifónica junto con la nueva monódica.

de los cantos monódicos propios para este himno de entre los empleados normalmente en España a lo largo del siglo XVI y principios del XVII, lo cual me lleva a preguntar si es posible que esta obra sea un *contrafactum*. Por el momento, y hasta que no se realicen catálogos musicales más sistemáticos, tanto monódicos como polifónicos, esta pregunta no puede ser fácilmente respondida.

Como resumen acerca del estilo musical de dichas composiciones puede apuntarse que, con la evidente excepción del *Pange lingua* de Urreda y quizá también de *Christe Redemptor*, estos himnos poseen un estilo relacionado, el cual probablemente proceda de trabajos creados en el período comprendido entre el último tercio del siglo XVI y principios del XVII. Sin embargo, existen una serie de obras que aún no han sido comentadas y que se desarrollan dentro de un fuerte estilo «acordal». Curiosamente también concuerdan en que aparecen recogidas sobre una métrica ternaria de compás perfecto mayor –los restantes himnos en *compasillo*–, con final Fa y un bemol en la armadura. Son las composiciones *Pange lingua* –n.º 17–, *Sacris solemniis* –n.º 14–, *Verbum supernum* –n.º 15– y *O Gloriosa Domina* –n.º 18–.

Únicamente dos de ellas poseen canto llano, el cual se halla reproducido con toda fidelidad en una de sus voces a lo largo de la composición. Las restantes –numeradas como 17 y 18– son los únicos himnos del manuscrito que no utilizan melodía litúrgica como material previo sobre el que construir la composición<sup>32</sup>. Sin embargo, posean o no melodía prestada, lo esencial en ellos es la fuerza vertical marcada por el bajo armónico que dirige el conjunto de las voces. Estas obras están desarrolladas sobre tríadas llenas de forma constante, de tal manera que han perdido la independencia en sus voces. Todos estos rasgos no hacen sino recordarnos una vez más el estilo que Galdámez dejó plasmado en sus adaptaciones. Por otro lado, y acorde con lo anterior, es casi seguro, como ya sugerí en el capítulo I, que dichas composiciones fueran copiadas para ser interpretadas en las procesiones que las clarisas realizaban los grandes días festivos. Son éstos los únicos himnos presentes en el manuscrito que, ubicados dentro de las horas litúrgicas y pertenecientes a una festividad concreta, o bien aparecen duplicados –*Pange lingua*– o bien deberían ejecutarse fuera de vísperas, característica extraña dentro del conjunto. Además, en todos los libros litúrgicos franciscanos de la época consultados aparecen minuciosamente especificados tanto como himnos de una hora litúrgica como himnos procesionales. Ello, unido a su sencillo estilo musical, muy apropiado para este fin, no hace más que confirmar lo anteriormente expuesto, lo cual, además, es corroborado por Cerone en sus anotaciones acerca de los himnos:

Del Hymno, no ay que dezir otra cosa mas, si no que *el también va compuesto sobre del Cantollano, con mucha solemnidad, muchas repeticiones, y mucho artificio* (salvo los que sirven para cantar proceSSIONALMENTE caminando, y para los días no solennes) y que tanto mas será hermoso y de mas quilates, quanto mas imitare al Cantollano<sup>33</sup>.

[Cerone 1613, p. 691]

<sup>32</sup> Por ejemplo, *O Gloriosa Domina* se basa en una melodía bien definida a manera de *exordium*, *processus* y *conclusio* –por utilizar términos retóricos en boga en la época–, dividida en tres fragmentos que son interpretados en forma de diálogo entre la voz del tiple 1 a solo y el conjunto. El autor ha creado una arquitectura muy sencilla basándose en unos recursos estilísticos mínimos: una frase musical, la homofonía como textura y la tríada en estado fundamental como elemento sonoro, junto a unas normas estructurales basadas en la alternancia monodía/polifonía y la repetición.

<sup>33</sup> El subrayado es añadido.

de los cantos monódicos propios para este himno de entre los empleados normalmente en España a lo largo del siglo XVI y principios del XVII, lo cual me lleva a preguntar si es posible que esta obra sea un *contrafactum*. Por el momento, y hasta que no se realicen catálogos musicales más sistemáticos, tanto monódicos como polifónicos, esta pregunta no puede ser fácilmente respondida.

Como resumen acerca del estilo musical de dichas composiciones puede apuntarse que, con la evidente excepción del *Pange lingua* de Urreda y quizá también de *Christe Redemptor*, estos himnos poseen un estilo relacionado, el cual probablemente proceda de trabajos creados en el período comprendido entre el último tercio del siglo XVI y principios del XVII. Sin embargo, existen una serie de obras que aún no han sido comentadas y que se desarrollan dentro de un fuerte estilo «acordal». Curiosamente también concuerdan en que aparecen recogidas sobre una métrica ternaria de compás perfecto mayor –los restantes himnos en *compasillo*–, con final Fa y un bemol en la armadura. Son las composiciones *Pange lingua* –n.º 17–, *Sacris solemniis* –n.º 14–, *Verbum supernum* –n.º 15– y *O Gloriosa Domina* –n.º 18–.

Únicamente dos de ellas poseen canto llano, el cual se halla reproducido con toda fidelidad en una de sus voces a lo largo de la composición. Las restantes –numeradas como 17 y 18– son los únicos himnos del manuscrito que no utilizan melodía litúrgica como material previo sobre el que construir la composición<sup>32</sup>. Sin embargo, posean o no melodía prestada, lo esencial en ellos es la fuerza vertical marcada por el bajo armónico que dirige el conjunto de las voces. Estas obras están desarrolladas sobre tríadas llenas de forma constante, de tal manera que han perdido la independencia en sus voces. Todos estos rasgos no hacen sino recordarnos una vez más el estilo que Galdámez dejó plasmado en sus adaptaciones. Por otro lado, y acorde con lo anterior, es casi seguro, como ya sugerí en el capítulo I, que dichas composiciones fueran copiadas para ser interpretadas en las procesiones que las clarisas realizaban los grandes días festivos. Son éstos los únicos himnos presentes en el manuscrito que, ubicados dentro de las horas litúrgicas y pertenecientes a una festividad concreta, o bien aparecen duplicados –*Pange lingua*– o bien deberían ejecutarse fuera de vísperas, característica extraña dentro del conjunto. Además, en todos los libros litúrgicos franciscanos de la época consultados aparecen minuciosamente especificados tanto como himnos de una hora litúrgica como himnos procesionales. Ello, unido a su sencillo estilo musical, muy apropiado para este fin, no hace más que confirmar lo anteriormente expuesto, lo cual, además, es corroborado por Cerone en sus anotaciones acerca de los himnos:

Del Hymno, no ay que dezir otra cosa mas, si no que *el también va compuesto sobre del Cantollano, con mucha solemnidad, muchas repeticiones, y mucho artificio* (salvo los que sirven para cantar proceSSIONalmente caminando, y para los días no solennes) y que tanto mas será hermoso y de mas quilates, quanto mas imitare al Cantollano<sup>33</sup>.

[Cerone 1613, p. 691]

<sup>32</sup> Por ejemplo, *O Gloriosa Domina* se basa en una melodía bien definida a manera de *exordium*, *processus* y *conclusio* –por utilizar términos retóricos en boga en la época–, dividida en tres fragmentos que son interpretados en forma de diálogo entre la voz del tiple 1 a solo y el conjunto. El autor ha creado una arquitectura muy sencilla basándose en unos recursos estilísticos mínimos: una frase musical, la homofonía como textura y la tríada en estado fundamental como elemento sonoro, junto a unas normas estructurales basadas en la alternancia monodía/polifonía y la repetición.

<sup>33</sup> El subrayado es añadido.

Si recordamos la anotación en el inventario de libros de «música» que la iglesia de Santa María de Viana poseía en 1645, de la entrega por Galdámez de tres procesionarios, se podría llegar a pensar que quizá estas obras fueran polifónicas y que de ellas procedieran las composiciones que ahora nos ocupan, es decir, que Galdámez no sólo las hubiera copiado sino también creado. La valoración y constante presencia que las celebraciones procesionales alcanzaron en la Viana de su época<sup>34</sup>, favorecería que este ministril estuviera bien familiarizado con el tipo de piezas apropiadas para ser interpretadas en ellas. Resulta pues evidente que mis opiniones se inclinan a considerar a Galdámez como autor de estos trabajos, conclusión que corroboraré también a la vista de otra serie de consideraciones que posteriormente serán enunciadas.

El citado párrafo de Cerone me sirve, por último y como colofón, para distinguir los distintos estilos himnódicos presentes en el *Libro de música*: por un lado encontramos los compuestos «sobre del Cantollano, con mucha solemnidad, muchas repeticiones, y mucho artificio» que iban destinados a las vísperas y, por otro, «los que sirven para cantar processionalmente caminando».

### V. 2-3. *Magnificats*

Los magnificats de este manuscrito fueron creados por Sebastián Aguilera de Heredia<sup>35</sup>, con excepción del primero de ellos correspondiente al 8.º tono –n.º 32–. Todos recurren a la fórmula de entonación propia de este cántico de forma más o menos evidente. Comenzaré comentando escuetamente los de segura atribución al compositor zaragozano [Vid. Fichas n.º 33, 34, 35 y 36]<sup>36</sup>. Estos presentan mayoritariamente el canto llano en una voz mientras que las restantes realizan largas imitaciones derivadas de él o del tono. Dicha melodía aparece en cada verso ubicada en una voz distinta y presentada siempre que está localizada en el alto o bajo con el pertinente transporte para mantener el tono bien definido. Como ya indiqué, existe en estos magnificats un equilibrio entre las fuerzas verticales dirigidas por el bajo y las imposiciones horizontales que contiene la melodía directora. Estos cánticos no son exactamente iguales a los recogidos en los impresos de Montanos [*Montanos 1592*], Cerone [*Cerone 1613*] o en el Manuale conservado en Santa Clara [*Manuale 1606*] puesto que los versículos presentan un segundo miembro más sencillo, derivado de la fórmula salmódica que a veces aparece mínimamente adornada. Por último decir que el texto puesto en polifonía corresponde a los versos pares, al contrario de lo que sucede con el *Magnificat* n.º 32.

<sup>34</sup> En este punto me debo remitir a lo expuesto *supra* en relación con el ambiente musical vianés (capítulo II. 2-1).

<sup>35</sup> Nuevamente un compositor del entorno aragonés está representado en este manuscrito. Aguilera de Heredia (c. 1563-1567, †1627), una de las más renombradas e influyentes figuras de sus propios días, es bien conocido como compositor de música para tecla y como el creador de esta famosa colección de magnificats –*Canticum Beatissimae Virginis*– que publicó en 1618. Por el abundante número de copias que sobreviven –Vid. Catálogo– parece que fue una colección muy exitosa. Incluso hasta América llegaron ejemplares, al menos uno se conserva en la catedral de Bogotá.

<sup>36</sup> Estos magnificats han sido editados por Barton Hudson en diversas colecciones [Vid. Catálogo] pero la más conocida y extendida es la perteneciente al *CMM* donde realiza un breve estudio sobre su estilo [Hudson, 1975, pars. I, pp. viii-xvii, pars. II, pp. 13-18 y 30-46]

En esta composición tan sólo el último de los versos presenta la entonación salmódica íntegramente contenida en una voz, mientras que los restantes desarrollan un tejido imitativo derivado de ella o basado en el tono de la obra. Su estilo no es muy distinto al de las precedentes, aunque en ésta se reduzca a tres el número de voces en su vers. 5.º –desaparece el alto–. Su cántico también presenta semejanzas con los anteriores ya que si bien refleja algún adorno más en la cláusula de mediación, su segundo miembro recurre a la misma sencilla fórmula de recitado que aparece en el *Magnificat* del 8.º tono de Aguilera. Estas sutiles diferencias, principalmente las referentes a la entonación, sugieren un origen distinto pero ciertamente próximo estilística y cronológicamente al marcado por el compositor zaragozano, quizá fruto de Vivanco o de otros compositores de su generación.

Si recordamos ésta era una de las composiciones para las que se consideró que quizá su tesitura actual fuera fruto de la elevación a la octava de dos de las voces de la composición matriz, aunque tanto los ámbitos concretos de sus voces, como el equilibrio en el que se presentan sus imitaciones no hacen suponer esto. Parece más bien que fuera creada en origen para cinco, dos de ellas triples. De esta forma es posible que la voz eliminada fuera la portadora del cántico litúrgico en los restantes versículos. Desde luego lo que no cabe considerar es que este magnificat fuera compuesto por Galdámez, puesto que el estilo que dicho músico demuestra en sus adaptaciones no parece presentarle como un gran contrapuntista y el tratamiento de esta obra al respecto es excepcional.

No he encontrado mejor método para describir las particularidades de las formas de estas composiciones que recurriendo nuevamente a las palabras de Cerone. Su exposición es tan detallada que aconsejo sea leída detenidamente. Para facilitar su comparación con los magnificats contenidos en el *Libro de música*, he insertado dentro del texto breves comentarios a manera de glosas que aparecen entre corchetes y en negrita, con el fin de diferenciarlos de las palabras del teórico:

(...) siempre se suelen hazer solennes: y por esto conviene estén compuestos con estilo mas subido y de mayor arte y primor, que los otros Cánticos, y que los Psalmos; y por esso se tiene esta orden. Primeramente se haze que todas las bozes hagan la imitación del Cantollano: y auezes también otra imitación hallada del Compositor: y siempre han de ser differentemente ordenadas las imitaciones; y aquí consiste la mayor difficultad porquanto que el Cantollano es siempre lo mesmo y el Canto de Organo ha de ser diuersamente ordenado (...). [**Esto es exactamente lo que sucede en todos los magnificats del Libro de música**]. (...) Suelen hazer los Compositores (y es lo mejor) que todas las partes imiten la intonación del Cantollano solenne, en principio de los Versetes; pero siempre con variadas y diferentes maneras [**así lo hacen**]. También acostumbran que dos partes hagan la entonación, y las otras hagan otra inuención libre, y arbitraria: como ver se puede en la Magnif. del prim. Tono de Morales, es asauer; Anima mea dominum. [**un ejemplo lo hallamos en el Magnificat del 7.º tono –n.º 36–**]. Mas, auezes se haze que todas las partes hagan algunas inuenciones que sean del Tono, dexando la de tradición del Cantollano: y a este Verso ordinariamente se suele hazer la fin (por lomenos con vna parte) que imite la final del Cantollano: porque no se termine el Verso, sin solemnizar el Cántico con la grauedad y autoridad del Canto Ecclesiástico; y a fin se dia à conocer por lo que es [**lo que sucede con el Magnificat del 8.º tono –n.º 32–**]. Vsan tambien los buenos Compositores de observar otra orden muy buena; y es que vna parte haze seguidamente todo el Cantollano, intermediado de quando enquando con pausas; sobre de la qual las otras

partes van cantando diuersidades de inuenciones [esto aparece en todos los magnificats, incluso en el que permanece sin atribución, en su último versículo]: guardando siempre la grauedad y el artificio, que conuiene à los Canticos: y dexando del todo el estilo del Contrapunto choral, digo sin correr tanto las partes con Minimas y Semiminimas seguidas. (...) Esta en libertad del Compositor de hazer à menos bozes qualquier Vers. de los de medio, verdad es q lo mas acostumbrado es de tomar el Vers. Et Misericordia eius, ò Deposvit potentes, componiendo sobre los primeros, es asauer Anima mea dominum [a similitud del Magnificat del 8.º tono –n.º 32–] (...) En su texedura se vsa más indvstria y mayor artificio, como se adierte en el Cap. passado, al num. x hablando de las partes, que en la Missa se suelen hazer à menos bozes. De modo que todas estas particularidades se deuen observar componiendo Magnificat (...).

[Cerone 1613, pp. 691-692]

#### V. 2-4. *Salves*

Pasemos a continuación a observar brevemente el estilo compositivo y el canto llano de las *Salve Regina*. Dos de ellas fueron creadas para ser cantadas de forma *alternatim*, la n.º 37 posee todos los versos pares en polifonía y la 39 además «O dulcis Virgo María». Ambas pertenecen también al 1.º modo sobre Sol y su canto llano procede del canto gregoriano, pero no puedo aseverar que sea exactamente igual, puesto que el uso del contrapunto impide reproducirlo literalmente<sup>37</sup>. En la primera, la melodía litúrgica aparece en una u otra voz, adornada a través del resto mediante breves imitaciones que se desarrollan en torno a ella, aunque a veces también ésta participa. En la segunda, el canto llano siempre está integrado dentro del conjunto y de él se derivan muchas de las imitación en las que intervienen todas las voces. Tanto una composición como la otra presentan algunos conceptos textuales descritos a través de breves melodías creando un tejido polifónico imitativo subordinado al contenido del texto. Con respecto a este tema se puede también apunta que la *Salve Regina* n.º 39 posee la particularidad de obviar en su segundo verso la palabra «et» y en el 7.º «semper», rasgos que parecen repertirse en los repertorios de esta antífona ligados al ámbito español<sup>38</sup>.

La tercera de estas *Salve Regina* –n.º 38– posee características totalmente distintas a las de las precedentes. Primeramente pertenece al 5.º tono con bemol, un modo absolutamente inusual que ya denota la ausencia de canto llano, como efectivamente se comprueba. Está construida sobre el total del texto de la antífona y se mueve en un estricto estilo acordal y homofónico tan sólo algo desdibujado en los finales de las cadencias. Su sonoridad y construcción reproducen el estilo del grupo de himnos procesionales «atribuidos» a Galdámez y, nuevamente debemos recordar que este músico entregó al cabildo de Viana «nuebe libros de música, unas misas y salbes y mottetes» en una fecha tan cercana a la copia del manuscrito como 1631 [VIAap, *Libro Tercero de Cuentas*, f. 59<sup>v</sup>]. Parece pues, que todas ellas son obra de un mismo autor, y muy probablemente del propio copista.

<sup>37</sup> Los cantos llanos que los franciscanos españoles solían utilizar para estas antífonas eran muy semejantes al romano, más próximos, por ejemplo, que los empleados en Toledo o Granada [Vid. Snow, 1996, pp. 65-78]

<sup>38</sup> A esta composición una segunda mano añadió el texto íntegro de la Salve.

El profesor Robert Snow demuestra que estas antífonas tuvieron en España una particular función, puesto que muchas de ellas fueron creadas y empleadas para un servicio especial ligado a la Virgen que se cantaba con carácter independiente (Vid. Capítulo II-3). Me gustaría, sin embargo, sugerir otra posibilidad: que dichas antífonas, a veces, fueran también interpretadas durante las procesiones marianas. De esta forma, las supuestas obras de Galdámez, quizá estuvieran también ligadas por esta funcionalidad procesional, ya que nuevamente el sencillo estilo y la regularidad rítmica de esta *Salve Regina* la convertirían en la idónea para desempeñar dicho fin.

Un último dato se debe resaltar con respecto a esta composición. Si se observa la estructuración en ámbitos de sus voces, se comprueba que aparece creada para tres partes agudas que, además, poseen registros consecutivos bien definidos difícil de conseguir si no es que desde un principio la obra así fuera creada. No resulta muy probable, por tanto, que sea el resultado de transportar a la octava el tenor partiendo de voces mixtas. Además, recordaremos que en el capítulo precedente fue uno de los casos que dejamos sin resolver debido a la imposibilidad de explicar cómo podría haber sido el trabajo matriz que sirviera de basa a Galdámez para adaptarla, en tanto ninguna de las reglas extraídas atendiendo a las adaptaciones parecía servir a ésta. Razón de más para considerar que fue compuesta por el músico vianés. Máxime si además observamos que posee un ámbito grave de gran amplitud sonora, idóneo para estar pensado y ser interpretado por un instrumento.

#### V. 2-5. *Misas de Gloria*

Siguiendo el orden de las composiciones conservadas pertenecientes al manuscrito carrionense se debe abordar ahora el estudio de la *Missa del Quinto tono* [Vid. Fichas n.º 40]. Dicha obra es todo un alarde de creación contrapuntística imitativa que sigue el estilo de los compositores del último tercio del siglo XVI o principios del XVII. Es, además, un trabajo cargado de simbolismo posterreformista. Las tres secciones de esta misa que han llegado hasta nosotros se estructuran y desarrollan a través de una textura imitativa que no sólo busca favorecer el entendimiento del texto, sino que también pretende «expresarlo» a través de los recursos musicales, todo ello dentro de un equilibrio de fuerzas donde los acordes de tríada en estado fundamental son los dominantes, seguramente este rasgo se vio favorecido en ciertos puntos por la participación de Galdámez. Buen ejemplo de lo comentado es el Credo que, además de poseer un estilo prioritariamente silábico y una estructura organizada en breves secciones contrapuntísticas en función de cada uno de los conceptos del texto, recurre también a la homofonía para aquellos que tuvieron mayor carga simbólica dentro de la oración: «et resurrexit», o «et exspecto resurrectionem mortuorum» —aquí incluso se produce un cambio de proporción al pasar la obra de compás de *compasillo* al compás perfecto mayor—. Otras muestras de la relevancia del texto sobre la construcción formal podrían considerarse, por ejemplo, el que para «Pater et Filio» se utilice un juego de dos voces que cantan la misma melodía —¿qué mejor expresión de lo que las palabras sugieren?— o que los únicos melismas aparezcan en palabras como «Patri», «vivificantem» con ritmos rápidos, etc.



Algo semejante sucede con el Gloria y el Sanctus. En este último, su primera sección se estructura a partir de tres melodías que son repetidas e imitadas por el conjunto de las voces, simulando las tres invocaciones que en la oración corresponden a la palabra «Sanctus». Contrariamente, el texto «Dominus Deus Sabaoth» está expresado por una única melodía que se repite constantemente, creando un tejido polifónico que se intensifica hacia el final de la obra. Estamos, por ende, ante un trabajo que muestra una gran riqueza constructiva a la vez que sonora, lo que nos induce a pensar que fue fruto de uno de los grandes compositores del momento.

La *Missa de la Concepción* presenta unas características muy distintas a las de la precedente [Vid. Fichas n.º 41]. Ésta sí que utiliza un canto director, una melodía con el texto de la *Letanía de B.V.M.* que no he localizado en ninguna de las fuentes consultadas. Su regularidad rítmica y el estilo melódico que posee me recuerdan los gustos humanistas respecto a la revisión de las ediciones litúrgicas, por la misma razón no descarto que sea adoptada del mundo profano o inventada para la ocasión. Respecto al resultado polifónico se puede decir que participa de unas peculiaridades que apuntan a considerarlo como un trabajo muy «retocado» por Galdámez, al estilo del *Ave maris stella*, ya que sus relaciones verticales parecen buscar el acorde tríada en estado fundamental pero sin conseguirlo plenamente aunque las melodías, en determinados momentos, están forzadas para lograrlo. Además, ciertas imitaciones se perciben como interrumpidas. Por otro lado, la configuración y ubicación del canto prestado podría hacernos considerar que éste debía ser el dominante estructurador de la composición y si bien, ciertamente es el principal, no siempre es el único.

En el capítulo precedente se supuso que quizá en esta misa Galdámez había introducido un doble transporte en las originales voces de alto y tenor, de tal forma que la actual letanía estaría ubicada en el primigenio tenor o, quizá, partiría de una obra a 5. Claramente la carga simbólica de la composición se encuentra en su letanía, que concuerda perfectamente con la festividad a la que se pretende exaltar, la Inmaculada Concepción de la Virgen. Dicha melodía posee su propio texto, distinto al de las diversas secciones del ordinario de la misa, dando como resultado una composición politextual. Curiosamente tanto este ejemplo, como el himno *Ave maris stella* antes aludido son dos trabajos que se interpretaban el día de la Inmaculada, conmemoración tan ensalzada por Sor Luisa, lo que quizá motivó al copista a introducirlos en el repertorio del *Libro de música* aunque no se adecuaban en su versión original demasiado ni a sus concepciones musicales ni a las supuestas disponibilidades de una capilla femenina.

#### V. 2-6. *Oficio de Difuntos*

Por último, dentro del grupo de las misas debemos ocuparnos de la *Missa de Requiem* [Vid. Fichas n.º 42]. Esta composición se sirve fielmente del canto llano correspondiente a su homónima monódica, que aparece muchas veces como *cantus firmus* a lo largo de la obra en el tiple 1 o en el tiple 2. En estos casos funciona como director de la composición y a él se subordinan las restantes partes, si bien convie-

ne puntualizar que, como era usual, Galdámez debió rebajar su papel e introducir los consiguientes cambios para que los acordes fueran predominantemente de tríada, aunque no consiguió o no pretendió que aparecieran de forma constante en estado fundamental, por lo que preservan aún una marcada direccionalidad horizontal. Algunas de sus secciones, como el versículo «Te decet hymnus», fueron, sin embargo, construidas en un estricto estilo fabordón apropiado para la salmodia. En otras, como en el Ofertorio, el canto llano aparece y desaparece para dar pie a intensas imitaciones sobre determinados conceptos textuales que producen fuertes disonancias, no siempre preparadas (por ej, cc. 44-48 ó 55-59), lo que aporta a la obra una retórica que podría considerarse como propia del período «manierista»<sup>39</sup>. El profesor Gregori, en su artículo sobre «Música y símbolo en la obra litúrgica de Joan Pujol (1570-1626)» comenta que el estilo «manierista» se caracteriza también «por el eclecticismo estilístico de su discurso» [Gregori, 1995, p. 72], rasgo que sin duda recoge la *Missa de Requiem* que ahora nos ocupa, como se puede comprobar a través de lo comentado. Con respecto al uso que hace de las entonaciones monódicas que se intercalan junto a la polifonía se puede apuntar que no son las habitualmente empleadas para este tipo de misas: el introito canta únicamente en monodía «Requiem» y el ofertorio «Domine Jesu Christe», en vez de prolongarse hasta el texto «libera animas».

Tras esta composición aparece en el *Libro de música* un grupo de obras que si bien forman parte todas ellas del *Officium Defunctorum* y comparten los cantos llanos propios de esta liturgia, parece que poseen distinta procedencia. Unas son obras de Cristóbal de Morales –*Regem cui*<sup>40</sup> y *Ne recorderis*<sup>41</sup> [Vid. Fichas 43 y 46 respectivamente]–, otra está «adjudicada» en una de sus fuentes a F[rancisco] Gutiérrez [Ficha n.º 47] y las restantes permanecen anónimas<sup>42</sup>. Su distribución dentro del códice es un tanto anárquica ya que el responsorio VI aparece localizado antes que el IV. Sin embargo, poseen un estilo muy semejante basado en la sobriedad de medios del discurso musical, rasgo muy propio dentro de este tipo de composiciones, que añade unidad al conjunto a pesar de sus posibles diversos orígenes. No obstante, es aconsejable realizar una última apreciación referente a la lección II. Este trabajo presenta un continuo desarrollo a través de acordes tríadas en estado fundamental muy del gusto expresado por Galdámez en sus adaptaciones, pero no parece muy probable que fuera fruto de su creación aunque el estilo de la obra así podría sugerirlo. Se debe recordar que en la catedral de Burgos se conserva un códice, BurC I, en el que aparece este trabajo junto al *Regem cui omnia* de Morales y que en SoriSP 7 se recogen *Ne recorderis*, *Memento mei* y *Taedet animan*. Considero por tanto que tal agrupación y difusión no es fácil que se hubiera producido desde Viana, ya que entonces actuaba como centro receptor más que como expansor de repertorios.

<sup>39</sup> Así lo sugiere Palisca cuando trata de definir las sutiles diferencias que se producen entre ciertas composiciones de la segunda mitad del siglo XVI y las precedentes [Palisca, 1985, pp. 161-190].

<sup>40</sup> Como ya vimos, este famosísimo invitatorio, que aparece presente en fuentes españolas muy dispersas y de cronología muy amplia [Vid. Catálogo], fue transcrito como obra de Melchor Robledo por Hilarión Eslava [Eslava, s.f., s. XVI, p. 173] y por Pedro Calahorra [Calahorra, 1988, pp. 23 y 156-158].

<sup>41</sup> Atribuida en las fuentes escurialenses a Pedro Tafalla.

<sup>42</sup> Son muchísimos los compositores que se han ocupado de poner polifonía a las diferentes secciones del *Officium Defunctorum*, tanto integrando la misa como excluyéndola. A título de ejemplo citaremos a Juan Vásquez, Victoria, Guerrero, Morales, Palestrina, Vincenzo Ruffo, Britto, Martine, Asola, Anerio, Montes, etc.

## V. 2-7. *Lamentaciones*

Otra de las formas representadas en el *Libro de música* es la lamentación. Un total de cuatro recoge este códice, las cuales podrían haber sido en su totalidad fruto de un mismo compositor, probablemente de origen español [Vid. Fichas n.º 49, 50, 51 y 52]. Esta aseveración viene fundamentada en tanto el canto llano anotado en ellas y su estructura compositiva así parecen indicarlo. Con respecto a la primera de estas cuestiones me serviré para ejemplificarla de las palabras que el investigador Villanueva Abelairas utiliza para diferenciar dichas melodías de las romanas:

Las *Lamentaciones Hispanas* se distinguen de las *Romanas* por sus fórmulas más solemnes y por una mayor libertad a la hora de escoger las estrofas en los *Trenos* de Jeremías. En consecuencia, podríamos distinguirlas por: ampliarse el ámbito de la melodía, (...) dar entrada a un más variado número de intervalos (...), [aunque se sigue] manteniendo la estructura silábica en el recitado de los versos, (...) se ornamentan considerablemente las letras del alefato y las cadencias finales, (...) [y aparecen] floreos varios en la fórmula final *Jerusalem, Jerusalem*<sup>43</sup>.

[Villanueva Abelairas, 1990, pp. 18-20]

A pesar de que tras el Concilio trentino se impuso el *tonus lamentationum* impreso en el *Directorium chori* de 1582, dichas monodías siguieron utilizándose en España e incluso fueron uno de los cantos litúrgicos que mayor diversidad conservaron a lo largo de los siglos<sup>44</sup>. El profesor Robert Snow, estudiando el Manuscrito MS 4 de la Catedral de Guatemala, realizó una exhaustiva comparación de algunas de ellas para terminar destacando que, a finales del siglo XVI y principios del XVII, existían al menos tres tradiciones: una procedente de Toledo, otra derivada de ella pero localizada en torno al territorio que hoy conforma la Comunidad de Castilla y León y la tercera correspondiente al ámbito aragonés<sup>45</sup>. De hecho, en las fuentes examinadas para realizar este trabajo, me he encontrado con diferentes modelos, distintos no sólo en relación con el romano, sino también entre sí. A modo de ejemplo citaré las melodías del *Manuale 1606* o del *Directorium 1612*, ninguna de las cuales es similar a las secciones copiadas por Galdámez en canto llano junto a la polifonía. Quizá su intención de anotarlas monódicamente se deba precisamente a la gran variedad de versiones que existían, de esta forma facilitaba su interpretación a las monjas clarisas. No obstante, y aunque no haya localizado sus monodías matrices, resulta evidente que reproducen el estilo de las lamentaciones hispanas en los términos apuntados por Villanueva Abelairas.

---

<sup>43</sup> También señala el estudioso que «en toda Europa se crearon desde el siglo X o el XI unas *Lamentaciones* nacidas en los distintos núcleos culturales para ser cantadas en las respectivas liturgias locales de Semana Santa. Dentro de unos moldes o esquemas que se repiten uniformemente había diferencias, no sólo en la música con que se cantaban, sino, incluso, en los mismos textos. Se caracterizan, en general, estas nuevas piezas litúrgicas por apartarse del espíritu sobrio, el trazo severo, de las *Lamentaciones Romanas*» [Villanueva Abelairas, 1990, p. 18]. Parece ser que las consideradas more hispano surgieron de un tronco común que se encuentra recogido en códices conservados en Silos, Guadalupe, Montserrat, El Escorial, León, Burgos, Toledo, Burgos de Osma y Huesca, entre los más notables.

<sup>44</sup> No existe, sin embargo, ningún estudio que sistematice pormenorizadamente y ejemplifique la diversidad de sus representaciones ni de forma monódica ni dentro de la polifonía.

<sup>45</sup> Lógicamente, no ofrece ejemplos de todas las lecciones en las distintas regiones puesto que su objetivo no es éste, de tal forma que no se podrán establecer comparaciones al respecto [Snow, 1996, pp. 49-61].

Centrándonos ahora en las cuestiones textuales, diré que los versos empleados en estas obras son similares a los presentes en el *Passionarium* toledano de 1576, el cual, por otra parte, no hacía más que adscribirse a los designios romanos ya marcados por Gregorio XIII a través de la edición del *Passionarium* de 1572 y reiterados a partir de él en las siguientes publicaciones<sup>46</sup>. Teniendo esto en cuenta y considerando que dichas composiciones no parecen en ningún momento ser *contrafacta*, puede afirmarse que no fueron creadas con anterioridad a la segunda de las fechas citadas, puesto que las recomendaciones de Pío V, de cronología anterior, eran muy distintas<sup>47</sup>. Sin embargo, los textos de los trabajos del *Libro de música*, recogidos en polifonía o monódicamente, aunque coinciden en su distribución versicular con los citados *supra*, poseen sutiles diferencias por carecer de alguna de sus frases intermedias o partes de ellas<sup>48</sup>. Ello me lleva a considerar que en algunos de los casos fue su uso el que favoreció dicha omisión, lo cual apuntaría hacia una cronología posterior<sup>49</sup>.

Otra peculiaridad del grupo de lamentaciones que nos ocupa viene reflejada mediante sus tonos. Ninguna comparte el de las romanas, que aparecen sistemáticamente representadas en el 6.º. Las adjudicaciones modales que Galdámez realizó sitúa a dos de ellas dentro del 4.º, modo muy empleado en los ritos hispanos de esta forma; otra en el 2.º, tampoco nada extraño; pero otra la ubica dentro del 1.º, rasgo mucho más particular. En torno a la descripción de su estilo, se puede decir poco más que lo que Cerone reseña en su «Libro Dozeno», donde trata acerca de «La manera de componer los Hymnos y las Lamentaciones»:

El estilo para componer las Lamentaciones es tal, que todas las partes proceden con gravedad y modestia, cantando casi siempre justamente con Figuras de Longa, de Breve, de Semibreve, y de Mínima: y a vezes una parte sólo con algunas pocas Semimínimas de grado. En éstas, más que en otras Composiciones, se sirve el

<sup>46</sup> Es nuevamente el profesor Snow el que nos facilita este trabajo comparativo al ofrecer una minuciosa tabla en la que pone en relación los distintos textos utilizados en las ediciones romanas y españolas del siglo XVI [Snow, 1996, pp. 50-53].

<sup>47</sup> En su edición el número de versos que contenía cada lamentación era superior al empleado en las obras comentadas.

<sup>48</sup> Sirviéndome de la numeración que el profesor Haymo realizó para los textos de las lamentaciones, la más empleada dentro de los estudios que versan sobre este tema, es necesario aclarar una serie de cuestiones. Es sabido que los textos de estas obras se dividen en Capítulos, que a su vez contienen cierto número de versos compuestos por una o varias sentencias. En las ediciones monódicas citadas la *Lamentación II de la Feria V* recoge del Capítulo 1, los versos 6 al 9. Sin embargo, su homónima presente en el *Libro de música* carece de ciertas partes correspondientes al versículo 6.º: no utiliza la frase tercera ni el final de la primera y segunda. Algo similar sucede con la *Lamentación I de la feria VI* que, abarcando del Capítulo 2 los versos 8 al 10 en las ediciones monódicas, no recoge del versículo 9.º ni la segunda ni la tercera frase y del 11.º tampoco la segunda. En la *Lamentación I de Sábado Sancto*, integrada por los versículos 22 al 30 del Capítulo 3, desaparece el verso 23, que está constituido por una única frase y, finalmente, de la *Lamentación III de Sábado Sancto*, Capítulo 5, versículos 1 al 11, no contiene ni el 5.º ni el 20.º. El profesor Snow sugiere que muchos de estos textos pudieron perderse debido a que los compositores españoles solían agrupar de otras formas las secciones de cada verso. Es factible que así fuera para ciertos casos de los comentados, es decir, que la práctica hubiera consolidado su uso eliminando algunas partes de determinados versos. Un ejemplo claro se observa en el versículo 7.º de la lección de Jueves Santo, copiado por Galdámez monódicamente, donde las secciones persistentes han formado una frase musical bien definida en la que no cabe añadirse nada. Pero en otros casos parece evidente lo contrario. Cuando lo ausente es una frase textual íntegra, resulta factible considerar que el copista decidiera no añadirla para evitar reiteraciones innecesarias puesto que la música que les acompañaba, por la ubicación que presentan dentro del conjunto, parece que fuera similar a la ya recogida junto a otro texto. Así pues, considero que ambas posibilidades son válidas y como tales las presento dentro de las Fichas de estas obras. [Vid. Dijk, 1963-65 y Snow, 1996, pp. 49-61].

<sup>49</sup> Entre los compositores españoles que han creado lamentaciones en el último tercio del siglo XVI o principios del XVII se encuentran Melchor Robledo, Guerrero, Ceballos, Victoria, Vivanco, Comes, López de Velasco, Lobo o Montanos, y de ninguno de ellos son las lamentaciones recogidas en este manuscrito.

Compositor de las Dissonancias, y de los passos ásperos, para hacer su obra más llorosa y más lastimosa: como quiere el sentido de la letra, y como la representación del tiempo lo pide. Ordinariamente se suelen componer del Segundo, Quarto y Sexto Tono por cuadrado<sup>50</sup>, porque estos tonos naturalmente son tristes y llorosos, (...) cantando una sola voz por parte. Sepan que ésta es una de las más dificultosas obras para componer con juyzio, y haciendo que sea Composición apropiada al tiempo y al sentido de la letra, de quantas ay. Las posiciones de las Cláusulas principales, medianas y finales en su Tono, son las mesmas (aunque no tan disminuydas) de las Missa y de los Motetes. Las de los Psalmos y Cánticos, aquí no sirven de nada, por quanto suelen terminar en la de mediación del Versete, y según fuere la variedad del Saeculorum<sup>51</sup>.

[Cerone 1613, p. 691].

Estas sonoridades oscuras son quizá la característica más destacable del grupo de lamentaciones presentes en el *Libro de música*. Su estilo sigue fielmente la estructuración marcada dentro de las lamentaciones hispanas, con un largo desarrollo melismático e imitativo sobre las palabras *Jerusalem, Jerusalem*, así como en las letras del alefato, mientras que en los versos, aunque tratados con diversidad, predomina el estilo homofónico y silábico. Ante todo ello resulta evidente que las obras fueron creaciones de autores españoles y vieron la luz no antes de 1575, aunque por sus características técnicas, más allá de las que pudo modificar el copista, sugeriría una cronología incluso algo posterior.

#### V. 2-8. *Miscelánea*

El resto de las composiciones recogidas en el manuscrito de la Madre Luisa se conservan incompletas, con excepción de la antífona *Veni Sponsa Christe* [Vid. Ficha n.º 54]. Esta obra fue seguramente introducida en el manuscrito debido a que era la antífona que las monjas de Carrión interpretaban en las ceremonias de toma de hábitos. Su estilo compositivo recuerda un tanto a la *Missa de la Concepción*, puesto que ambas se sirven de una entonación melódica bien definida y rítmicamente regular que se presenta como ostinato y que parece o bien de nueva creación o bien muy transformada en función de los gustos del momento. Sin embargo, a diferencia de la composición citada, en ésta encontramos una rica textura imitativa, mayor sencillez rítmica y una sonoridad de conjunto más llena basadas en tríadas en estado fundamental<sup>52</sup>. A pesar de lo cual ambas podrían pertenecer al mismo autor de tal forma que las divergencias entre ellas se debieran a la intervención de Galdámez que quizá redujo el n.º de voces de la misa de 5 a 4 provocando, con ello, estas disimilitudes. No cabe duda, sin embargo, de que *Veni Sponsa Christe* es un trabajo de creación tardía, de muy finales del XVI o más propio del XVII, lo que se confirma examinando su final que pretende adscribirse claramente dentro de un 1.º modo transportado y no como un 1.º sobre Re con bemol, como podría sugerir la melodía ostinata, de forma que queda patente que priman las relaciones verticales sobre las horizontales. Seguramente en

<sup>50</sup> La del segundo tono de este manuscrito aparece transportada a Sol con b como esencial.

<sup>51</sup> El subrayado ha sido añadido.

<sup>52</sup> La característica motetística de esta obra seguramente sirvió al compositor como excusa para no utilizar el canto llano propio de la antífona.

ella aplicó Galdámez un doble transporte, aunque no puedo descartar totalmente que, a pesar de sus relaciones con la *Missa de la Concepción* y del uso que hace del contrapunto imitativo, esta obra no sea creación del copista.

Para terminar con el análisis de los cantos llanos y las breves características estilísticas reseñadas sobre este repertorio, deseo referirme ahora a un trabajo que posee unas cualidades realmente particulares, la composición basada en el texto litúrgico de San Mateo que era interpretado durante la Misa el Domingo de Ramos, obra denominada por el copista *Passio Domini* [Vid. Ficha n.º 53]. Esta pieza ha perdido gran parte de sus folios, entre ellos el primero que recogía la atribución modal que Galdámez le adjudicó. A través de los que quedan puede observarse que presenta como uno de sus rasgos distintivos el de poseer polifónicamente tan sólo ciertas secciones del *cantus passionis* correspondientes a los Turba –sin las ancillas o canto de las criadas<sup>53</sup>–, con la salvedad hecha de que comienza siendo introducida por la parte correspondiente al Cronista o Narrador. Así pues, nos encontramos con un trabajo que, además de incompleto por los folios perdidos, carece de las entonaciones monódicas que le acompañaban, las correspondientes a Cristo y a las restantes melodías interpretadas por el Cronista –no así las tubas de las ancillas que aparecen copiadas en monodía<sup>54</sup>–. Se puede decir que en total está ausente más del 60% de la obra.

Su estilo denota un origen español, marcadamente distinto al romano, si bien no he podido localizar ninguna tuba similar a las posibles empleadas en esta composición polifónica<sup>55</sup>. Generalmente, las melodías utilizadas para las tubas de la Turba en nuestro país presentaban distintas entonaciones en función de su procedencia, pero casi todas finalizaban con un descenso de quinta. No así ninguna de las probables tubas de la obra que nos ocupa, pero sí las perícopas de las ancillas, lo que me induce a considerar que éstas, las únicas secciones monódicas presentes en la Pasión del *Libro de música*, pudieron ser introducidas por Galdámez ya que reflejan una procedencia distinta que las restantes. Dichas melodías cantan en Re y descienden hacia Sol<sup>56</sup>.

Atendiendo al conjunto de los recitados que integran una Pasión monódica es necesario señalar que según González Valle, en el territorio peninsular, existían dos tipos o familias, relacionadas territorialmente con Aragón unas y con Castilla las otras<sup>57</sup>. La más extendida de todas era la toledana (castellana), donde el Cronista

---

<sup>53</sup> Se impone recordar que las Pasiones poseen tres personajes caracterizados musicalmente a través de un recitado particular para cada uno de ellos: la Turba, también llamada Sinagoga, que corresponde al texto expresado por el pueblo; el Cronista, que presenta y relata la acción; y las palabras de Cristo.

<sup>54</sup> Conviene aclarar que tuba es el término que define todas las entonaciones de la Pasión y que dentro del concepto de Turba se hallan integrados los cantos de las *ancillas*, aunque éstos, por la peculiaridad de ser las únicas partes correspondientes a mujeres, adquirieron en nuestro país la definición propia del personaje que las interpretaba: las criadas.

<sup>55</sup> Dentro de la gran tradición del *cantus passionis* he podido observar una amplia cantidad de fuentes tanto directamente del original como a través de transcripciones o facsímiles, como por ejemplo las melodías ofrecidos por González Valle en su trabajo sobre el tema, pero ninguna ha resultado similar a la que nos ocupa [Vid. Fuentes litúrgicas y teóricas así como González Valle, 1990 y 1992]

<sup>56</sup> Sabemos que las ancillas, como integrantes de la Turba, compartían el mismo tipo de «tuba». Sin embargo, el canto anotado para las ancillas en el manuscrito no posee características semejantes a ninguno de los dos posibles de entre las melodías presentes en las secciones polifónicas.

<sup>57</sup> Las diferencias entre estas familias las constituyen los sonidos de los tres recitados y más particularmente las relaciones existentes entre ellos puesto que a veces aparecen transportados [González Valle, 1992]

cantaba sobre Sol y la Turba una cuarta ascendente, sobre Do. Debido a que la sucesión de notas que reproducía este tipo de Pasión no encajaba con ninguno de los tradicionales modos (de Do a Do), se fue consolidando la elevación de la tuba de la Turba hacia Re (se transforma la relación entre estos dos recitados a una 5.<sup>a</sup>), pero sin que se realizara el pertinente transporte de los sonidos que integraban dicha tuba, de tal forma que se perdió una de las características esenciales de la monodía primigenia, el subsemitono existente entre Si-Do [Snow, 1996, p. 41]. Para solucionarlo, se introducía a veces el Do#, rasgo que contiene la *Passio Domini* que nos ocupa pero que ha sido añadido por una mano distinta a la de Galdámez. La consolidación del recitado sobre Re para la Turba en la familia castellana fue tan importante que dentro de dicha tradición es más típico hallar este recitado, incluso transportada a La, siendo entonces Re la tuba del Narrador (ahora a distancia de 5.<sup>a</sup>).

Si conociéramos, al menos, cuál es la tuba del Narrador empleada en la *Passio Domini*, sería fácil ubicar este trabajo dentro de una u otra tradición, puesto que el intervalo que la separa del sonido de recitado de la Turba marca una interesante diferencia entre las dos procedencias. Sin embargo, se han perdido los folios que podrían contenerla. Así pues, y como resultado de ello, es mucho más difícil llegar a precisar cuáles son los cantos sobre los que se basa esta Pasión, aunque claramente los utiliza<sup>58</sup>, bien sean los localizados en el tiple 1 o los del tiple 2, ya que los sonidos de ambas voces podrían ser admitidos *a priori* dentro de una u otra familia.

Bajo el texto de la Turba, dichas voces recitan sobre Re y La respectivamente y se encuadran dentro de una armadura de bemol. Podríamos considerar que La con bemol es un modo transportado de Mi, de lo que resultaría una adjudicación de la melodía al ámbito aragonés y Re con bemol puede ser transportado a La, una de las variantes utilizadas en Castilla. A modo de ejemplo citaré como tuba en Mi la recogida en *Gerona 22* –procedente de la tradición aragonesa– y como La el recitado presente en el *Manuale 1606*, *Manuale chori XVI* y en el *Manuale 1610*, aunque, insisto, ninguno posee el mismo perfil melódico que los posibles de la *Passio Domini* que parecen, por tanto, proceder de una tradición local. ¿No es entonces posible que ante el desconocimiento de las entonaciones que el creador de la obra utilizó, los músicos, bien fueran copistas o intérpretes, adoptaran una u otra según sus conocimientos y necesidades?

Un estudio comparativo entre la monodía presente en el manuscrito para el canto de las ancillas y las posibles «tubas» recogidas en las secciones polifónicas así parece apuntarlo. La comentada disociación entre sus perfiles melódicos podría entenderse si consideramos que quizá fuera Galdámez el introductor del canto de las criadas en su copia de la Pasión, hecho muy probable si atendemos a que estaba realizando un manuscrito para monjas y las *ancillas* son las únicas secciones de la Pasión de personaje femenino. Entonces se ratificaría que el modo, tal como lo entendió Galdámez, al menos para la sección de la Turba, es Re con b, un transporte de los recitados sobre La, que a su vez son derivaciones de otro más antiguo que cantaba sobre Do. Pero sin estas secciones monódicas el tono de la obra resulta con-

---

<sup>58</sup> Su construcción sonora en un estricto estilo homofónico-narrativo denota que necesariamente posee una «tuba», además este es el estilo característico de las Pasiones españolas del momento.

fuso ya que conjuga dos secciones que fueron creadas en origen subordinadas a dos recitados diversos, el del Cronista y el de la Turba. Teniendo esto en cuenta, podemos plantearnos la posibilidad de que el copista-músico, hubiera adjudicado un tono a la composición diferente al que se había pensado en su origen y que esta recatalogación modal viniera marcada en cierta medida tanto por el canto litúrgico de la Pasión que él conocía, como aprovechando la manifiesta ambigüedad modal de la composición, a la que ya aludí en el capítulo precedente<sup>59</sup>. Es posible que así fuera, especialmente en este tipo de obras donde las secciones polifónicas están insertas dentro de monodías eclesiásticas mucho más amplias que además poseen distintos recitados. En la composición polifónica sólo se presenta una mínima parte de lo que era el *cantus passionis*. Así pues, el tono de la obra en conjunto vendría marcado por los recitados de los tres integrantes de la Pasión: Cristo, el Cronista y la Turba. Ello no significa que dichas secciones puestas en polifonía carecieran de modalidad en el más amplio sentido de la palabra, sino que ésta no estaba tan fácilmente definida individualmente, y sí dentro del conjunto<sup>60</sup>.

Todo ello ratifica la exposición comentada en el capítulo precedente a cerca del origen de este trabajo. Parece evidente que el copista se sirvió de una composición previa para reconstruir dicha obra, y que ésta se encontraba ligada a una tradición local, posiblemente desconocida para Galdámez. Él introdujo una serie de cambios relativos a su modalidad y sonoridad –reafirmandola o cambiándola–, y realizó un transporte a la 8.<sup>a</sup> de su antiguo tenor para adecuarla a los requisitos de un coro femenino.

Como conclusión al estudio de las obras, se pueden sugerir algunas ideas relacionadas tanto con su estilo como con sus posibles lugares de procedencia. La mayoría de ellas parecen basarse en composiciones previas creadas en torno a finales del siglo XVI y principios del XVII, salvedad hecha de los trabajos de Morales, Urreda, y quizá también de himno *Christe Redemptor*. Las reconstrucciones al estilo del himno *Ave maris stella* no parecen muy abundantes: quizá sufrieron tal transformación tan sólo el himno antes aludido y la *Missa de la Concepción*. El resto debieron ser seleccionadas de forma más acorde con la concepción musical de Galdámez. Estas obras podrían pertenecer, en buena medida, a compositores españoles, tal y como sugieren sus cantos llanos y algunas de sus estructuras compositivas, como los salmos –mayoritariamente frutos de Melchor Robledo–, los magnificat, las lamentaciones o la *Passio Domini*–. El mismo origen puede también vislumbrarse en muchos de los himnos. El inventario conservado en el Archivo Parroquial de Viana, tantas veces aludido, parece apuntar hacia la misma conclusión.

Existe otro grupo de trabajos que con bastante probabilidad son creaciones del propio copista. Son los únicos de entre los contenidos en el manuscrito donde el

---

<sup>59</sup> Incluso he comparado el tipo tonal de la *Passio Domini* con otros presentes en los trabajos de Powers [Powers, 1981 y 1982] y de Wolfgang Freis [Freis, 1992] y he podido comprobar que ninguno es similar al que posee la obra que nos ocupa.

<sup>60</sup> Esta consideración volvería a poner de manifiesto la necesidad de conocer el contexto litúrgico cultural de las obras polifónicas, sí no el de su origen, sí al menos el de su momento de interpretación o copia, para poderlas adjudicar, a su vez, un contexto sonoro apropiado.



peso de las sonoridades verticales no es sólo absolutamente dominante, sino que además es su fundamento. El bajo funciona constantemente como soporte armónico a pesar de que algunas de estas piezas posean canto llano. No quiero decir con ello que todas fueran creadas por Galdámez para esta ocasión, puesto que algunos de sus ámbitos sonoros parecen resultar fruto de un transporte a la 8.<sup>a</sup> de su tenor. Sin embargo, otras es más factible explicarlas como piezas en origen compuestas para voces iguales<sup>61</sup>. Curiosamente todas poseen final Fa y bemol en la armadura: *Sacris solemniis*, *Verbum supernum*, *O Gloriosa Domina*, *Pange lingua* n.º 17 y *Salve Regina* n.º 38, y coinciden también en que muchas son las únicas composiciones del *Libro de música* escritas en compás perfecto mayor además de en su peculiar funcionalidad litúrgica, puesto que es muy probable que su destino fuera el canto procesional. El conjunto, además, posee una clara definición dentro de esa nueva modalidad que Galdámez demuestra en sus adaptaciones, donde las tradicionales normas teóricas se revelan insuficientes para catalogarlas<sup>62</sup>. La singularidad de estas obras a la vista de los argumentos expuestos me ha llevado a concluir que, con una probabilidad rayana a la certeza, fueran compuestas por el propio copista.

### V. 3. Anotaciones sobre la percepción estética del repertorio<sup>63</sup>

Ante lo expuesto se podría plantear también otra pregunta: ¿por qué eligió el copista precisamente estas obras ya creadas para incluirlas en el *Libro de música*?, es decir, ¿por qué decidió valerse mayoritariamente de estas viejas composiciones en vez de crear unas nuevas? Si optó por tomar esta senda es porque los trabajos preexistentes gozarían de una alta valoración. Ello conlleva necesariamente que entre las composiciones originales y las adaptadas existe un sustrato cultural común, unas características compartidas y manifiestas tanto en las obras originales como en sus adaptaciones que no deben referirse únicamente a cuestiones técnicas sino también a criterios estéticos<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> Es posible que *Te lucis ante termino* posea también esta misma procedencia, pero la escasez de folios conservados impide ofrecer conclusiones más sólidas.

<sup>62</sup> Por ejemplo, *O Gloriosa Domina* fue definida por él como obra perteneciente al 6.º tono, pero observándola únicamente a la luz de los criterios de los tratadistas, podría existir confusión entre su pertenencia al 5.º o al 6.º. Tampoco puede ser examinada desde una perspectiva bimodal (mayor/menor), muchas veces proclamada en trabajos como el que nos ocupan, por cuanto estaríamos simplificando la diversidad que el propio copista apunta al catalogar este repertorio dentro de diversos tonos. Por ejemplo, poniendo en comparación dicha composición con la *Salve Regina* n.º 38, a la que Galdámez considera del 5.º tono, vistas desde dentro de las teorías bimodales, ambas serían consideradas como representante de un mismo modo mayor (Fa).

<sup>63</sup> Quizá este epígrafe debería haber llevado un título más genérico del tipo: «Ideas a desarrollar en futuras investigaciones con respecto a la perdurabilidad del *estilo antiguo* dentro de la cultura española del siglo XVII». En verdad no recoge más que algunos apuntes que intentan acercarse a la comprensión de la pervivencia del citado repertorio a lo largo de los siglos y la factibilidad y realidad de su convivencia junto con aquel definido como estilo moderno. En un primer momento había decidido no introducir mis disquisiciones al respecto, pero finalmente pensé que sería más fácil de comprender el *Libro de música* si al menos se tenían en cuenta esta serie de explicaciones que a mi juicio señalan o al menos se preguntan sobre la cuestión. Insisto en que sobre el tema habría mucho que estudiar, en primer lugar sería interesante definir qué es *estilo antiguo*, o mejor dicho, qué significó este término a lo largo de los distintos períodos de la historia de la música para los que se ha empleado. Por ello, recalco, que bajo este apartado presento únicamente un primer y embrionario acercamiento al tema.

<sup>64</sup> Desde el punto de vista estilístico parece sencillo explicar, por ejemplo, que ciertas obras creadas en el siglo XVI pervivieran a lo largo del siglo XVII, especialmente aquellas que presentaban una técnica constructiva prioritariamente acoral, como sucede con las composiciones del *Officium Defunctorum* de Morales. Sin embargo, considero que bajo las cuestiones técnicas existen otros criterios estéticos comunes que aunaban a dichos repertorios. Cuestión que intentaré examinar a continuación.

Considero que dentro de estas pautas, uno de los aspectos más relevantes y que mejor pueden explicar esta situación es el trascendental lugar que la tradición alcanzó dentro del ámbito español. Este criterio, que sobrepasa los ámbitos estéticos, y que durante el medievo aparecía ya como un valor esencial, se confirmó en esta calidad para el mundo católico a raíz del Concilio trentino. Frente a los protestantes, que presentaban como base tanto teológica como de actuación la superioridad de la Sagrada Escritura «negando expresamente la suprema jurisdicción del romano pontífice e incluso el valor de la tradición cristiana», se vino a proponer la incurción del valor de este concepto como fundamento de toda discusión teológica [Llorca, 1979, p. 401]<sup>65</sup>. Así, el primer decreto dogmático emanado de Trento recogía ya la necesidad de defensa de la tradición como una de las esencias de la auténtica doctrina católica<sup>66</sup>. La tradición se consolida de este modo como un valor sólido no sólo de la teología cristiana católica, sino también como base estética para los artistas que siguen esta fe.

En España, donde la Contrarreforma había significado más un repliegue que un contraataque, se instaurará una «mentalidad colectiva de sospecha hacia todo aquello que pudiera oler a luteranismo, aunque no fuera por nada más que por exhibir un mismo lenguaje o por la insistencia en ciertos temas preferidos por los protestantes» [Vázquez, 1980, p. 433]. La tradición, negada a ultranza por el protestantismo, se confirma para los católicos españoles como un valor sólido e indiscutible al que recurrir con el objeto de evitar posibles interpretaciones o acercamientos dudosos a la doctrina cristiana<sup>67</sup>. Con estos postulados no resulta extraño que se considerara como buena una música que, además de servir a las exigencias estipuladas en Trento<sup>68</sup>, ostentaba el valor añadido de haber sido considerada óptima durante décadas dentro de la propia Iglesia<sup>69</sup>. Este es el definido como estilo post-trentino, del que emanan o dentro del que fueron aceptadas las obras recogidas en el *Libro de música*.

---

<sup>65</sup> Como señala Sánchez Lora, la reforma trentina tuvo necesariamente que buscar una salida a sus problemas a través de la «afirmación y defensa enfática» de sus prácticas de culto junto con la tradición, puesto que «sean cualesquiera los terrenos que elijamos, Roma los encuentra ya ocupados por los luteranos, por donde toda afirmación católica llevará necesariamente carácter de réplica, toda afirmación propia será antes que nada, negación necesaria del otro» [Sánchez Lora, 1988, p. 359].

<sup>66</sup> Fue en la sesión IV cuando comenzaron a discutirse las cuestiones realmente candentes. Se propuso abordar uno de los problemas fundamentales frente a los luteranos y demás reformistas. Entonces se abordó el argumento de la tradición, al que constantemente se recurrirá a lo largo de todo el Concilio. Como ejemplo, en la sesión XXV, cuando se trata el tema de los santos y las reliquias, éstos se justifican en el fundamento de la tradición cristiana para confirmar y consolidar su devoción.

<sup>67</sup> El valor de la tradición fue, de hecho, fuertemente defendido por los 186 representantes españoles que, a lo largo de las diversas asambleas, estuvieron presentes en el Concilio. Dicha valoración no representaba ninguna novedad en la cultura española, lo que seguramente también favoreció su consolidación. Ello se manifestaba también en otros planos y así, como ejemplo y dentro del mundo artístico, citaremos el requisito *sine qua non* que a todo maestro de capilla se exigía para poder ejercer su oficio: la demostración de pertenecer a una tradición familiar de cristianos, el «documento de limpieza de sangre».

<sup>68</sup> En la sesión XXII, entre otras cuestiones, se criticó la utilización de nuevos textos de origen dudoso, la introducción de cantos variados después de la consagración, la diversidad de los ritos y el uso de una música muy ligera a través de expresiones como «profana», «débil», «impura» o «lasciva». No se libraron de la acerada crítica por las actitudes «inadecuadas» que alcanzaban sus intérpretes.

<sup>69</sup> Este estilo era el cultivado dentro de las capillas romanas desde hacía décadas, las cuales, a partir de este momento, se convirtieron en representantes oficiales de los gustos no sólo del papado, sino también, por natural extensión, de quienes seguían sus preceptos. Músicos españoles (Morales, Escobedo, Juan Escribano, etc.) llevaban años trabajando dentro de las capillas romanas y no es que «se rindieran en seguida a Italia», como recoge Weber [Weber, 1982, p. 186], sino que compartían un estilo litúrgico-musical común y previo al desarrollo del Concilio. Los fuertes lazos que durante la Contrarreforma se establecieron con Roma, el seguimiento de idénticos preceptos morales y religiosos, además de otras consideraciones como las relativas a la prohibición por parte de Felipe II de que los estudiantes salieran de la península con la única excepción de Italia, favorecieron sobremanera el hecho de que el estilo cultivado en España estuviera estrechamente ligado al desarrollado desde el papado.

A esta música se le adjudicó además el mérito de estar ligada al mundo celestial, puesto que fue confirmada en Trento como promotora de la espiritualidad, del alma pero no de los sentidos. Significaba nuevamente una vuelta al mundo de las ideas platónico que los franciscanos no habían abandonado, aunque reinterpretado e imbricado con el aristotélico. Una música fundamentada en un principio moral: *musica non modo speculationi verum etiam moralitati conjuncta sit*, puesto que la armonía universal y la humana eran manifestaciones de una misma idea –*Amica est enim similitudo: dissimilitudo vero odiosa atque contraria*– [Collet, reed. 1978, p. 25] en la que, sin embargo, también tenía importancia que las sonoridades fueran consonantes y percibidas como tales por el oyente<sup>70</sup>. Es la misma música que defiende Cerone<sup>71</sup> –verdadero representante de la moralidad contrarreformista en España– cuyas pretensiones sobre las formas musicales encajaban perfectamente dentro del repertorio seleccionado por Galdámez. Además resulta interesante comprobar que era el tipo de música que la doctrina franciscana defendía. Su preocupación constante por la espiritualidad del hombre, explica que se sirvieran de la música buscando favorecer la conexión entre éste y Dios, para ayudarles a fomentar devociones<sup>72</sup>. Esta actitud vino cargada de distintos significados a lo largo de la historia en función de la cultura en la que sus hombres se desenvolvían. Por ejemplo en la década de los años 30 del siglo XVII, imperaba la necesidad de representar, de teatralizar las manifestaciones expresivas de tal forma que la orden seráfica intentó buscar un equilibrio entre estas vertientes y prueba de ello es la propia vida de la Madre Luisa.

De cualquier forma esta visión de la música cargada de espiritualidad había traspasado el plano especulativo para entrar a formar parte de la cultura religiosa del momento. De ello da muestra las propias manifestaciones de Sor Luisa, cuando escribe:

(...) pidiendo con lágrimas, a mi Dulcísimo Jhs perdón de mis pecados, para que dignamente les recibiese, me ví metida en una grande música celestial, de suerte que me pibó el uso de los sentidos (...)

[CCsc, *Quaderno en que se da Noticia*, f. 8]

O cuando tras mortificarse:

(...) al mismo punto ví una gran claridad en el aposento, y oí una música Celestial de alabanzas a la Div<sup>a</sup> Mag<sup>d</sup>, cantando el *Te deum laudamus*, y al mismo tiempo ví gran multitud de Ángeles, hincados de rodillas puestas las manos, y acabado el primer verso se lebaron, y prosiguieron todos el *Te Deum laudamus*.

[CCsc, *Quaderno en que se da Noticia*, f. 11]

<sup>70</sup> La demostración copernicana de que la tierra no era el centro del mundo rompió los fundamentos del mundo pitagórico, pero no destruyó la filosofía creada en torno a esta idea, sino que se adaptó, modificó, etc. para adecuarse a la nueva situación.

<sup>71</sup> «(...) que los muchachos deprendan Música: no aquella de los Theatros, hecha para satisfacer à la plebe y gente común; sino aquella que conviene a la gente hidalga y noble, que es la verdadera». La verdadera, la gente hidalga y la música espiritual son conceptos ligados en sus disertaciones, que aun sin eliminar al hombre como tal, le mantienen subordinado a su valoración espiritual [Cerone 1613, p. 11].

<sup>72</sup> Una postura que *a priori* parece distinta fue la que cultivaron, por ejemplo, los jesuitas que se preocuparon más directamente de instruir a los fieles. De hecho fueron los principales defensores de la validez de las lenguas vernáculas dentro de la música religiosa, y bajo el mismo objetivo buscaron enseguida una actitud cultural, y por lo tanto también artística, enfocada a representar, a dramatizar los contenidos textuales para facilitar su comprensión.

Esta proyección de la música litúrgica parece concordante con la concepción religiosa y artística vivida en el momento. Con ello pretendo demostrar la inexistencia de dualismo entre lo que se ha definido como cultura postrentina y la cultura barroca<sup>73</sup>. Ciertamente existen cambios, interpretaciones, acentuación de conceptos, pero no ruptura generalizada<sup>74</sup>. Estas podrían ser algunas de las razones que explicarían por qué Galdámez se sirvió de un repertorio preexistente, fuertemente revalorizado, y acorde en su base y funcionalidad con lo que buscaba, a la vez que introdujo nuevas creaciones muy posiblemente fruto de su propio trabajo. Seguramente por este sustrato común que compartían unas y otras obras, aunque ahora traspasado al plano estrictamente musical, especialmente al sistema modal, fue capaz de adaptarlas y reinterpretarlas en los rasgos más discordantes con su concepción musical. Es la misma música que pervivió durante décadas dentro del territorio español, de la que dan suficientes pruebas los múltiples manuscritos conservados y copiados hasta bien entrado el siglo XVIII. En ellos se recogen obras surgidas durante el período inmediatamente posterior al Concilio –véase Juan Navarro–, obras ya creadas pero consideradas conformes a los designios de Trento –véase Morales y su *Regen cui*– y obras de compositores pertenecientes al siglo XVII –véanse las múltiples copias de los magnificats de Aguilera de Heredia–. Son éstos, en definitiva, el estilo o los estilos presente/s en nuestro manuscrito, perfectamente apropiados para el ejercicio de la música en el convento de Sor Luisa, mujer posiblemente intérprete y segura defensora de los preceptos postrentinos.

---

<sup>73</sup> Cuando se habla de cultura barroca dentro del plano musical se acepta que ésta viene representada por un nuevo estilo, el *stilo moderno*, que partiendo de otras búsquedas –el contraste, los afectos, etc.– se manifiesta a través de diversas características –policoralismos, la disonancia, el bajo continuo, etc.–. Ello ha provocado que muchos analistas, aceptando la dualidad estilo antiguo-estilo moderno, y con el fin adscribir a sus creadores en uno de estos grupos, observen las composiciones creadas entre finales del siglo XVI y principios del XVII como una evolución entre estos dos estilos, bien partiendo del uno para llegar al otro, o contrariamente como una incursión del uno sobre el otro, generalmente como una «contaminación» del final sobre el inicial. Sin duda ello sirve como ejercicio didáctico, pero simplifica en demasía la realidad.

<sup>74</sup> También los compositores seguidores del estilo postrentino consideraron que estaban cultivando un nuevo estilo. Por ejemplo, Palestrina señala en la dedicatoria de su 2.º libro de misas en 1567 que fueron creadas con la «*gravissimum et religiosissimum hominum secutus consilium*», e insiste en dejar claro que se ha esforzado por dotar a las misas de una nueva estética musical: «*Sanctissimum Missae sacrificium novo modorum genere decorandum*» [Palestrina, *Missarum liber secundus*, Heredi di V. y A. Dorico (eds.), Roma, 1567].

## TERCERA PARTE

### Edición y criterios para una interpretación

## VI. DISCUSIÓN ACERCA DE LA EDICIÓN E INTERPRETACIÓN DEL *LIBRO DE MÚSICA*

Uno de los principales objetivos que motivaron la realización de este trabajo fue el de facilitar a los intérpretes una edición del manuscrito de Carrión con el fin de que su música volviera a tomar vida. Desde mi punto de vista, la mejor manera de acercarse a la ejecución de repertorios antiguos como el que nos ocupa es a través de una interpretación crítica, que asiente sus bases en un conocimiento de las obras, de sus estilos y de su contexto histórico, así pues, mis esfuerzos han ido encaminados hacia el mismo fin.

El estudio que precede a estas páginas es, en gran medida, fruto de esta determinación y, por supuesto, comparten con la edición el mismo planteamiento metodológico: el considerar la fuente musical como un documento semiótico cuyos significados dependen del contexto y de las convenciones con las que se examinen<sup>1</sup>. Por ello he buscado entender el idioma de las composiciones, conocer las condiciones históricas en las que se creó el códice, los factores económicos y sociales que influyeron en su copia e interpretación, los gustos estéticos del copista y de la/s receptora/s, así como otros extremos que ayudaran a entender dicho repertorio. Pero sabiendo que ineludiblemente el editor refleja su concepción de la fuente<sup>2</sup> y que, por tanto, siempre añade información al contenido original, deseo precisar otra serie de criterios que han definido la transcripción que presento.

He buscado ofrecer una edición que no sólo cubriera las demandas de los músicos acostumbrados y especializados en la interpretación de *early music*, sino que también facilitara la ejecución a aquellos otros no tan habituados a trabajar con obras de dicha naturaleza<sup>3</sup>. Entendí en este sentido que mi labor consistía en «un diálogo entre pasado y presente (por un lado) y entre el sujeto y objeto» [Kenyon,

---

<sup>1</sup> Siendo conscientes de que en las investigaciones humanísticas hay muy pocas cuestiones puramente objetivas, resulta obvio que buscar una interpretación crítica requiere ofrecer una edición de la misma naturaleza, puesto que ambas dependerán de la percepción que el investigador y el ejecutante tenga de la música.

<sup>2</sup> Creo estar en lo cierto al afirmar que todos los editores desarrollan una actitud crítica, más o menos consciente, hacia el sujeto en el que se basa su trabajo, de tal forma que realizan su investigación y preparan su transcripción en función de los objetos y pretensiones deseadas. Es una labor semejante a la que a lo largo de la historia han realizado los copistas, como es el caso de Galdámez, si bien buscando diversos y variados fines.

<sup>3</sup> Considero que unos y otros tienen necesidades diversas respecto a la presentación de la fuente original pero desde luego deben compartir una actitud crítica frente a su ejecución.

1990, p. 10]. Es decir, entre la investigación histórica y los destinatarios imaginarios a los que van destinadas estas páginas. Todo ello determinó la forma en que se presenta la edición de CarriSC s.s.

Como se ha podido comprobar, el punto referencial de la investigación, la lectura que he buscado en el manuscrito, es aquella que Martín de Galdámez proyectó sobre el «texto» y, de forma más velada, Melchor de Torres y Carrillo. Ésta nos informa de la concepción musical que poseían ambos, especialmente el copista, a la vez que nos sirve de referencia contextual para la edición e interpretación perseguidas. Por ello mismo he utilizado el libro de Carrión como fuente única, sin entrar a comparar cómo este repertorio fue presentado en otros manuscritos o impresos. Decisión que en este caso viene además determinada por la peculiar naturaleza que poseen la mayoría de las composiciones en él recogidas: su condición de obras adaptadas a un fin específico<sup>4</sup>. Si bien es cierto que para algunas piezas de la sección B del *Libro de música*, debido a los continuos errores que presentan, he recurrido puntualmente a consultar determinados aspectos en las diversas copias localizadas de las composiciones en su versión para voces mixtas y así poder «reconstruir» como máximo 5 compases, nunca un número superior.

Sin embargo, a lo largo de la vida práctica del *Libro de música* se han ido introduciendo otras informaciones. Ya conocemos cómo fueron añadiéndose una serie de obras y anotaciones, que, aunque escasas, han merecido a mi juicio una consideración propia y especial. Sin olvidarlas ni prescindir de ellas dentro de esta edición, están tratadas con un carácter independiente que comentaremos a su debido tiempo.

## VI. 1. Criterios para una interpretación «histórica»

El estudio estilístico del repertorio del *Libro de música* ha puesto de manifiesto ciertas características que nos hablan de los gustos musicales de Galdámez. Este músico seleccionó, adaptó y, seguramente, creó un conjunto de obras en las que se evita el uso de disonancias –con escasas excepciones–, se cuida la exposición del texto, se hace primar el peso constante de las consonancias verticales, etc. Ello puede sugerir una determinada actitud a la hora de afrontar la ejecución de las composiciones, más si se pone en conexión con el comentado valor estético de «espiritualidad» que parece fue adjudicado a este tipo de trabajos heredados de un pasado cercano. La conexión con la Divinidad no requería explicaciones, pero sí evitar «excesos» procedentes tanto del estilo musical como de la interpretación. Considero, por tanto, que la máxima barroca de excitar a la piedad –*excitenturque ad adoradum*– es una pretensión acorde con estas obras pero no así la funcionalidad de *erudiri populum*, que en el plano musical solía plasmarse mediante el uso de lenguas vernáculas y a través de una interpretación dramática muy expresada. Teniendo todo ello en cuenta, he entendido que la ejecución perseguida no buscó la

---

<sup>4</sup> Resulta evidente que este trabajo no busca recrear las composiciones en su estructuración para voces mixtas, antes de la intervención de Galdámez, puesto que en este caso además de ocuparnos de un período de 80 años y de un marco espacial demasiado amplio, estaríamos eliminando una de las características más distintivas que definen el repertorio, su adaptación a una capilla conventual.

teatralidad, rasgo innecesario para percibir las sonoridades consonantes de las composiciones e, incluso, perjudicial puesto que podría situar al hombre dentro de una atmósfera más terrenal y mundana.

Sobre esta misma concepción, y aunque *a priori* resulte anacrónico, creo entender que otro de los criterios estéticos reflejados en el *Libro de música*, y por lo tanto aconsejados a la hora de emprender una interpretación «histórica» de su repertorio, es la muchas veces comentada inteligibilidad textual<sup>5</sup>. Es difícil aceptar que la inmensa mayoría de los fieles españoles del momento comprendieran la lengua latina, entonces deberíamos preguntarnos el porqué de esta pretensión. Podría considerarse que quizá la respuesta no se halle tanto en la persecución del entendimiento de sus conceptos sino en la conveniencia de que «reconocieran» fonéticamente el texto para identificarlo. De esta forma se haría revivir la distinta carga simbólica que con el tiempo los textos litúrgicos habían adquirido y ellos aprehendido, de tal manera que facilitarían la percepción de los variados momentos de las celebraciones religiosas. Quizá por ello, desde hacía tiempo, se viniera hablando de la «edificación» de espiritualidades a través de una música con texto inteligible<sup>6</sup>, aun sin asimilación o comprensión de sus contenidos teológicos. Esta, junto a otras cuestiones, podrían explicar la situación comentada, pero con independencia de las razones que motivaron tal actitud, lo cierto es que el repertorio presente en este manuscrito refleja la preocupación por presentar de forma clara los textos litúrgicos, por lo que recomiendo sea tenido en cuenta a la hora de llevar a cabo su interpretación.

De acuerdo con lo expuesto, puede también sugerirse otra reflexión referente al *tempo* de estos trabajos. Debido a que era aconsejable que los versos de las obras se reconocieran, el *tactus* empleado debía subordinarse a dicha premisa, aunque éste no fue, ni debe ser el único parámetro a considerar. A este respecto resultan ilustrativas las *Apuntaciones para el mejor gobierno e instrucción del Pe. Vicario*, fuente en la que se comenta como se:

(...) lleva el coro en el compás que el día requiere (...) y en esta inteligencia irá más o menos pausado el compás, según fueren más o menos largos los psalmos, antifonas y responsos, lo que debe tener muy previsto el corredor para tomar desde el principio el compás que debe llevar<sup>7</sup>.

[AGP, *Apuntaciones*, Secc. San Lorenzo, leg. 149, ff. 18'-19]

<sup>5</sup> Debemos recordar que una de las acepciones del término «intelligibilis» hace alusión a algo «que se oye claro y distintamente».

<sup>6</sup> Esta premisa quedó ya fijada normativamente en Trento a través del canon VIII de la sesión XXII, donde se señaló que: «Tota autem modis musicis pasallendi ratio non ad inanem aurium oblectationem erit componenda sed ita ut verba ab omnibu percipi possint utque audientium corda et coleestis harmoniae desiderium beatorum gaudia contemplanda rapiantur» [Weber, 1982, p. 163]. «Toda la música ejecutada en las iglesias no debería ser compuesta por el vano placer del oído, sino de manera que las palabras puedan ser percibidas por todos para que los fieles sean introducidos en la armonía celestial». Conociendo que la concepción doctrinal en la que se basaba dicha defensa coincidía con la buscada por el mundo franciscano, no resultará extraño que ambas coincidieran también en este precepto.

<sup>7</sup> Esta fuente también nos informa que «En las misas de las fiestas dobles, el introito al principio va despacio, más o menos según es la fiesta, y a la repetición va algo más apresurado. En todos los demás días la primera y la segunda vez va a un compás. (...). Los maitines de prior, de tres horas y cuatro, van con bastante pausa, de suerte que el primer nocturno dura hasta la una y media o cerca; el segundo, hasta cerca de las dos, y el tercero, hasta cerca de la media» [AGP, *Apuntaciones para el mejor gobierno e instrucción del Pe. Vicario*, Secc. San Lorenzo, legajo 149, f. 19].



Ello sugiere, por un lado, que el *tempo* de las composiciones estaba íntimamente ligado a la solemnidad del día que se pensaba celebrar<sup>8</sup> y, por otro, que el *tactus* aconsejado por los teóricos (de aproximadamente 60 pulsaciones por minuto) debía adecuarse y amoldarse a la velocidad deseada para cada trabajo teniendo presentes las características expuestas así como la habilidad del conjunto musical, etc.

Nos ocuparemos ahora de otra serie de criterios referentes a la alternancia de los coros. Según las disposiciones recogidas en el *Ceremoniale episcoporum* de Clemente VIII promulgado el 14 de julio de 1600 e impreso en octubre de ese mismo año, la ejecución *alternatim* entre el coro y el órgano requería que el primer verso y el «Gloria Patri» de los salmos y de los cánticos litúrgicos fueran ejecutados con voces, al igual que la primera y última estrofa de los himnos. Ello debería realizarse incluso cuando se rompiera la alternancia polifónica marcada en las composiciones<sup>9</sup>. Pero no resulta nada claro que en la práctica se siguieran estas prescripciones. En el manuscrito de Carrión se presenta la posibilidad de que, al menos para los salmos, sean tres los «grupos» que intervengan (f. 1 «A tres Choros Organo y canto llano»): uno el polifónico, otro el de canto llano y un tercero que en principio correspondería únicamente al órgano. No obstante, como ya he señalado, por el tipo de música que presenta esta fuente, queda patente que las secciones interpretadas a canto de órgano eran acompañadas, por lo menos, por el bajón. Así pues el «choro» polifónico conjuntaba voces con instrumentos, los cuales podían ser de variada procedencia<sup>10</sup>. Es conocido, por otro lado, que el canto llano cantado por el coro monódico, también solía ser acompañado por instrumentos, en especial por el órgano y el bajón. Ello me lleva a considerar que las definiciones que ofrece Galdámez con respecto a estos «choros» están referidas al elemento principal que los configuraba: varias voces en polifonía, el coro monódico y el órgano, pero que en cualquiera de las posibilidades las combinaciones pueden ser múltiples. Queda así pues en manos de los intérpretes la opción por una u otra selección<sup>11</sup>. Tan sólo quiero resaltar que la función del órgano pudo ser constante a lo largo de toda la obra, e incluso la del bajón, y que seguramente su intervención variase también atendiendo al tiempo litúrgico que se viviera, a la solemnidad del día en el que iban a ser tañidos y, por supuesto, a las pretensiones con las que se emprendiera su ejecución. Es muy probable que en las festividades de mayor rango se recurriera a un uso más virtuosístico del instrumento expresado mediante adornos, enriquecimiento de la textura de las voces, etc.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Deseo recordar que uno de los aspectos más valorados para resaltar los días de mayor solemnidad era el correspondiente al tiempo empleado para conmemorar las celebraciones litúrgicas.

<sup>9</sup> «Regula est, sicut in Vesperis, dicitur in Matutinis, sicut in Missa, ut primus versus Canticorum, & Hymnorum, (...) cantentur a choro in tono intelligibili, non autem ab organo; sic etiam Versiculus Gloria Patri, & c. etiam si Versiculus immediatè præcedens fuerit à choro pariter decantatus; idem servatur in ultimis versibus Hymnorum». Con la excepción de que si el Santísimo estaba expuesto se cantarían los versículos y estrofas pares [*Ceremoniale episcoporum*, liber primus, f. 136].

<sup>10</sup> Se ha visto cómo otro de los instrumentos más empleados dentro de los conventos femeninos era el arpa. En ciertas capillas estaban además presentes los sacabuches y chirimías, de los que, sin embargo, no poseo referencias concretas procedentes de conventos de monjas en los que fueran ellas las intérpretes.

<sup>11</sup> Considero aconsejable que a la hora de seleccionar las voces que han de intervenir en el coro monódico o polifónico se tenga en cuenta que la potencia de los dos grupos no debe ser muy desequilibrada. Con respecto a la altura sonora a la que se debe ejecutar la melodía recomiendo que sea la misma que presenta el canto llano inserto en las secciones polifónicas para facilitar la labor del músico, así aparece recogido en las Fichas, sin embargo, este es un criterio aleatorio que deben decidir los ejecutantes.

<sup>12</sup> Sobre la ornamentación e interpretación del órgano Vid. entre otras Ferguson, 1988 y Ester, 1980 y 1981. Acerca del bajón Vid. Kenyon de Pascual, 1986.

Junto a la configuración de los coros se impone también determinar qué partes de los salmos, cánticos e himnos debe interpretar cada grupo, labor que no resulta sencilla debido a que las composiciones presentes en el *Libro de música* no se comportan de forma homogénea, aún a pesar de las recomendaciones marcadas desde Roma. En el caso de los salmos se observa que ninguno de sus primeros versículos posee polifonía y, puesto que se aconseja que éstos sean cantados, es de suponer que correspondía ejecutarlos al coro monódico. En todos ellos es el 2.º verso el que contiene el canto de órgano, pero a partir de éste se dan dos posibilidades de alternancia: a tres o a dos coros. Así lo anotó Galdámez (Vid. tabla 2) y de igual forma se deduce examinando la distribución de los versículos polifónicos. Por ejemplo, los salmos que poseen los versos 2.º, 5.º, 8.º y, a veces, 11.º en canto figurado, requieren tres coros, como sucede con *Beatus vir*. Los grupos musicales podrían intervenir, por tanto, de la siguiente manera: canto llano, polifonía a voces y, finalmente, el órgano. Por el contrario, otros salmos combinan los versículos pares en polifonía con los impares a canto llano, si bien esto no excluye la participación de instrumentos. Sin embargo, el tratamiento correspondiente al verso «Gloria Patri» presenta mayores problemas. Analizando la alternancia sugerida en las propias composiciones, este versículo no sería cantado en algunos salmos ni polifónica ni monódicamente (por ej. en *Dixit Dominus* o *Laudate pueri*). Otros, como *Beati omnes*, sí que recogen esta sección en canto de órgano. No obstante, resulta interesante comprobar cómo para *Credidi* y *Lauda Jerusalem* Galdámez buscó premeditadamente que dicha sección de la doxología fuera ejecutada en polifonía, aunque ello rompiera la regular participación de los coros —ya vimos incluso cómo para *Credidi* él mismo construyó su música—. Creo que no se debe al azar el que las obras que concluyen el grupo de cinco salmos dedicados a festividades de gran relevancia para el convento de Carrión sean, precisamente, las que poseen el texto «Gloria Patri» a varias voces<sup>13</sup>. Ello vuelve nuevamente a poner en evidencia la estrecha relación que guardan las composiciones presentes en el manuscrito con la vivencia litúrgica a la que iban destinadas. Resulta así evidente que no importa romper la interpretación *alternatim* marcada dentro de una obra, pero que esto se hacía teniendo en cuenta el contexto religioso-cultural en el que se enmarcaban las composiciones y no únicamente adscribiéndose a las recomendaciones romanas.

Siguiendo estas mismas consideraciones y examinando ahora los himnos del *Libro de música* puede deducirse que éstos se interpretaban igualmente de forma *alternatim*, puesto que así se recomendaba y ésta era la práctica habitual con el fin de no prolongar en exceso la liturgia. Debido a que cuentan con una única estrofa en polifonía, el número de coros que participaban no está claro pero posiblemente se limitaran a dos: el monódico y el polifónico. Aun así, la opción de utilizar tres tampoco queda excluida, en cuyo caso recomiendo que la última estrofa se corresponda con una sección cantada y no únicamente tocada. Todos comenzarían a canto de órgano con la excepción de *Christe Redemptor* y *Hostis Herodes*, los dos únicos

---

<sup>13</sup> Las 2<sup>as</sup> vísperas de las festividades dedicadas a los mártires poseen como salmo final *Credidi* mientras que las 1<sup>as</sup> y 2<sup>as</sup> vísperas de mujeres santas, conmemoraciones marianas y algunos días de Semana Santa y Corpus Christi terminan el grupo de cinco salmos con *Lauda Jerusalem*. *Beati omnes* es a su vez el último salmo de los restantes días de Semana Santa.

himnos que poseen la segunda estrofa en canto figurado. El hecho de que ambos pertenecan al propio de Navidad, y sabiendo que Galdámez recurría ocasionalmente al *contrafactum* textual pero que en este caso lo evitó, me lleva a considerar que dicha distribución es premeditadamente buscada<sup>14</sup>. También de forma *alternatim* deben ser tratadas dos de las salves y los magnificats. En estos trabajos la alternancia de coros viene claramente expresada dentro de la composición<sup>15</sup>. La tercera de estas antífonas (la *Salve Regina* del 5.º tono), contiene su texto íntegramente en polifonía.

Los anteriores comentarios pretenden dejar claro que la mayoría de las composiciones polifónicas recogidas en el *Libro de música* son tan sólo secciones de la obra total. Por lo tanto, a la hora de llevar a cabo su interpretación y edición, resulta necesario completarlas. Aquí radica otra de las más dificultosas labores del editor, no sólo por la ya aludida inexistencia de estudios y publicaciones dedicadas al canto llano de los siglos XVI y XVII, sino también porque no siempre coinciden las melodías litúrgicas presentes en las composiciones de forma más o menos evidente con las supuestamente utilizadas en el momento de su copia o interpretación, por ejemplo eso sucede con el himno *Christe Redemptor*. En el caso que nos ocupa, puesto que pretendo «reconstruir» la interpretación buscada por Galdámez, propongo en las Fichas que preceden a cada obra los cantos litúrgicos que en torno a 1633 estaban en uso, siempre y cuando, claro está, coincidan con el tono de las secciones polifónicas<sup>16</sup>. Si existen varias posibilidades, presento el más acorde con el contenido dentro del canto de órgano.

Hallar las entonaciones salmódicas no ha resultado muy costoso, aun cuando posean variaciones con respecto a las romanas. Para el salmo *Laetatus sum* reproduzco tanto la del 5.º como la del 6.º tono, siguiendo la ambigüedad modal reflejada por el copista y dejo en manos del intérprete la elección de una u otra. Tampoco fue dificultoso determinar los cantos litúrgicos que acompañaban a los magnificats y a las salves. Bien es cierto que todos ellos muestran ciertas variaciones en relación a los romanos que he respetado. De las lamentaciones, cabe recordar que muchos de ellos fueron copiados por Galdámez, mientras que otros, como vimos, han sido «reconstruidos» en función de los datos por el copista y atendiendo a la posición del verso textual dentro del conjunto (Vid. Fichas 49, 50, 51 y 52).

En relación con los himnos, la diversidad de usos y procedencias de sus cantos litúrgicos merece a este respecto un comentario aparte. En algunos casos la melodía prestada coincide con el canto llano utilizado en aquel momento, supuestos en los que no existen problemas con respecto a su utilización. En otros, la composición

---

<sup>14</sup> Los *contrafacta* presentes en el repertorio sugieren que el copista no tenía dificultad en transformar o adecuar los textos a sus pretensiones litúrgicas. El hecho de que estas composiciones recojan la estrofa segunda quizá esté relacionado con un objetivo semejante al que condujo a Clemente VIII a recomendar que cuando el Altísimo estuviera expuesto se cantaran las estrofas pares, aunque en este caso destinadas al Niño Dios.

<sup>15</sup> En los magnificats que parten de las obras de Aguilera de Heredia el orden de intervención de los coros es canto llano-polifonía, mientras que en el anónimo es el inverso. En este último sí que se cantaría el «Gloria Patri» en canto de órgano. Quizá sea esta distinta distribución de coros lo que motivó a Galdámez a introducir dos del 8.º tono. Seguramente el *Magnificat del 8.º tono* aún sin autoría, por contener esta sección de la doxología, fuera el destinado a los días de mayor solemnidad. Respecto a las salves, tan sólo recordar que a una de ellas se le añadió posteriormente el texto completo de la antífona.

<sup>16</sup> Todos y cada uno de estos cantos llanos aparecen reseñados y comentados en la Ficha interpretativa que precede a cada composición.

polifónica se basa en un antiguo canto que, aunque caído en desuso, posee el mismo tono que el canto llano empleado hacia 1633. Tal es el caso de *Christe Redempto*. Supongo que su pervivencia se debió en parte a esta concordancia, por lo que ofrezco el nuevo como solución para la interpretación *alternatim*. Dos de los himnos no se basan en ninguna melodía preexistente y sus tonos no coinciden con los homónimos monódicos: *Pange lingua* n.º 17 y *O Gloriosa Domina*. Puesto que muy probablemente fueran creados por Galdámez con un fin procesional, se puede suponer que se cantaran íntegramente a canto de órgano. Existen, finalmente, otros en los que aunque parece que tuvieron una interpretación *alternatim*, resulta difícil proponer cuál/es fue/ron el o los canto/s llano/s que les acompañaron, debido a varias razones. A veces son *contrafacta* de otros himnos cuyo modo no encaja con el del propio monódico del momento, o al menos con ninguno de los que se han podido consultar. Esto ha sucedido con *Exsultet coelum* y con *Jesu nostra redemptio*<sup>17</sup>. Un caso particular es *Hostis Herodes* (ver Ficha n.º 21), el cual parece basarse en un canto litúrgico semejante a los empleados por aquel entonces, variantes de una misma matriz transportada a distintas alturas y que se fueron consolidando dentro del 8.º y 3.º modo<sup>18</sup>. Sin embargo, la composición polifónica que nos ocupa fue catalogada por Galdámez como obra del 5.º tono. En el ámbito español también se utilizó la melodía del 8.º pero con bemol, lo cual sitúa esta obra dentro de un 2.º transportado. La ambigüedad modal que presenta dicho cántico, el uso constante que realiza del sonido Fa en una de sus versiones, la posibilidad de que fuera interpretado con bemol y su amplio ámbito hacia el agudo me inducen a pensar que quizá puedo ser considerada como monodía del modo 5.º con bemol, más si se pierde su sonido final (Sol) y queda como tal el penúltimo (Fa). Creo que éste pudo ser el origen de la composición a canto de órgano pero como no he localizado ningún ejemplo semejante, me limito a comentarlo<sup>19</sup>. Deseo puntualizar en este sentido que si bien todos los cantos llanos recogidos en esta edición son contextualmente posibles, la variedad de usos locales, así como las pequeñas variaciones que éstos presentaban en uno y otro lugar, aconsejan ser cuidadosos al respecto.

Como se puede observar a través de estos comentarios y de otros que aflorarán al tratar los criterios de edición, no todas las cuestiones pueden ser dilucidadas y definidas claramente, y mucho menos determinadas por el estudioso. En muchas es imposible llegar a tal acuerdo y en otros los caminos son variados y amplios<sup>20</sup>. Es el intérprete el que tiene que elegir y seleccionar e, incluso, quien debe plantearse si está de acuerdo con todos los extremos abordados en este trabajo. A mi juicio, una edición crítica debe impulsar actitudes y respuestas semejantes, de forma que el

---

<sup>17</sup> No puedo afirmar fehacientemente que *Jesu nostra redemptio* sea *contrafactum*, aunque existen posibilidades que así fuera, pero también pudo suceder que esta composición se construyera sobre una melodía que no me ha sido posible localizar.

<sup>18</sup> Su establecimiento en dos modos tan distintos, uno auténtico y otro plagal, ya nos habla de la ambigüedad que esta composición monódica poseía.

<sup>19</sup> Resulta significativo que ésta sea una de las obras en las que las monjas de Carrión no añadieron ninguna anotación para facilitar su interpretación (Vid. tabla 4). Es posible que dichas mujeres desconocieran el canto llano que debía complementar a la composición polifónica y por ello decidieran no usarla. Por el contrario el himno *Jesu nostra redemptio* sí que fue utilizado en el monasterio y, sin embargo, no se ha encontrado ninguna fuente monódica que poseyera si no la misma melodía en que parece basarse, sí al menos una que compartiera su modo.

<sup>20</sup> Así por ejemplo, será difícil comprender el particular simbolismo religioso que conllevaba la música litúrgica para las monjas de Carrión, o cuáles eran sus actitudes personales frente a las composiciones.

músico reflexione sobre su interpretación valiéndose del conocimiento de los contextos culturales que conforman la obra. Seguramente a partir de ese punto podrá realizar una reconstrucción creativa de las notas escritas que no carezca de vitalidad ni excluya la imaginación.

## VI. 2. Criterios de la edición

Como señaló Howard M. Brown, son muchas las decisiones que el músico debe adoptar antes de llevar a cabo una interpretación convincente de la música antigua y es aquí donde el musicólogo debe aportar su ayuda mediante la investigación y la edición [Brown, 1989, p. 147]. Considero, sin embargo, que el estudioso hace algo más: no sólo ofrece su trabajo, sino que también impulsa a los intérpretes a que busquen una determinada ejecución.

Este motivo y el ánimo de servir a los más variados músicos han condicionado el formato con el que se presenta la edición. Puesto que la notación moderna no capta todos los matices de la original, gran parte de los intérpretes dedicados a repertorios de esta naturaleza desean confrontar directamente las fuentes. Para satisfacer esta demanda he decidido presentar la edición del manuscrito mediante una doble impresión. Ello se hace en primer lugar con la reproducción fotográfica de sus folios, los cuales han sido distribuidos precediendo a cada transcripción y siguiendo minuciosamente el orden en el que se encuentran en el documento original. Seguidamente se acompaña la transcripción, donde se refleja mi concepción de esta música, para la que elegí servirme de los habituales símbolos musicales con el fin de facilitar su lectura, especialmente a músicos no acostumbrados a ejecutar este tipo de obras<sup>21</sup>. Presento también una Ficha, que precede a la reproducción fotográfica y a la transcripción de cada composición, de tal forma que aúna e introduce ambas. En ella se ofrece un breve resumen explicativo de ciertas características que atañen a cada trabajo en particular y que buscan ayudar a su interpretación aportando observaciones referidas, por ejemplo, a un particular uso de la *semitonnis subintellecta*, al transporte de las voces, a la selección de los cantos llanos que pueden acompañar a la polifonía, etc.<sup>22</sup>. A este último respecto debo señalar que cuando las melodías litúrgicas aparecen dentro del *Libro de música*, es decir, que fueron copiadas por Galdámez en la fuente, éstas se reproducen junto a la transcripción. Para el resto de los casos es la Ficha que precede a cada pieza la encargada de recogerlas.

Ya se ha comentado que esta edición utiliza como única fuente CarriSC s.s. He intentado por ello ser minuciosamente respetuosa con su contenido, lo que me ha llevado a transcribir cada una de las obras que integran el *Libro de música*, incluso aquellas de las que únicamente se conservan secciones o partes de una voz (ej. himno *Te lucis ante terminum*). En estos casos los pentagramas en blanco (sin

---

<sup>21</sup> Debido a que el documento original precede a cada transcripción no he introducido *incipit* en éstas con el objeto de evitar reiteraciones innecesarias.

<sup>22</sup> Encabezando la edición se recoge una Ficha Modelo en la que se explica minuciosamente los contenidos que pueden encontrarse en ella.

silencios) corresponden a las voces perdidas. Cuando no ha sido posible realizar una transcripción continuada de la composición porque faltaban folios intermedios, he dejado para indicar la discontinuidad un compás sin notación e iniciado la siguiente sección en un folio aparte. Por supuesto, indicando siempre a qué folio corresponde la música (ej. Credo de la *Missa de la Concepción*).

Transcribo también las composiciones que fueron añadidas al *Libro de música* con posterioridad, bajo la intención de editar el manuscrito íntegramente, si bien es cierto que estas obras no han formado parte de nuestro estudio y por ello en su Ficha se recoge el término de (añadida)<sup>23</sup>. Sin embargo, algo distinto ha sucedido con las anotaciones introducidas por las monjas dentro de las composiciones del *Libro de música*. La opción de eludir todas sus inscripciones me resultó inapropiada debido a que estaba eliminando parte de la viveza de esta música, así pues, decidí poner en discusión y confrontar sus añadidos –de los cuales desconocemos su exacta fecha de incursión– con mi concepción musical del repertorio centrada en torno a 1633, especialmente la cuestión referente a la *semitonia sibintellecta*. Finalmente, decidí conservar aquellos accidentales que concordaban con mi entendimiento de la música, que han sido numerosos, y anotarlos delante de las notas, como se suele hacer cuando se reproduce una alteración escrita en la fuente<sup>24</sup>. Desde luego lo que siempre he reproducido han sido las alteraciones escritas por Galdámez, que son todas bemoles, por tanto, se sabe *a priori* que los sostenidos insertos dentro del pentagrama fueron obra de las religiosas<sup>25</sup>. Por la misma razón antes aludida también he conservado otra serie de recomendaciones que estas mujeres anotaron en el manuscrito (Vid. tabla 4) por ejemplo, sus definiciones de tiple 1 y tiple 2 para el *Officio Defunctorum*, o la inserción del texto íntegro de la *Salve Regina* de 1<sup>er</sup> tono n.º 39, aunque en este caso ofrezco las dos posibilidades, la versión parcial de Galdámez y la total de las monjas.

Atendiendo ahora exclusivamente a cuestiones relativas a la transcripción, deseo aclarar que he intentado transmitir CarriSC s.s. compatibilizando la fidelidad a la fuente con una fácil comprensión para su uso. Así pues, todo lo añadido con respecto al contenido del documento original aparece entre corchetes ([ ]): los símbolos de proporción, la reconstrucción de ciertas secciones musicales o textuales que se han perdido, el nombre de las voces cuando no están presentes en el manuscrito, etc. Respecto a este último extremo debo señalar que he conservado el nombre que Galdámez daba a las voces, las mismas denominaciones que se han venido utilizando a lo largo de este estudio y que considero más apropiadas para el siglo XVII español que las latinas de *bassus* o *cantus*. Son, no obstante, escasos los lugares en los que estos términos aparecen, por lo que el orden de presentación de las voces ha dependido del editor. La mayoría de las veces las tesituras de los dos tiples son similares, así pues he decidido adoptar una distribución sistematizada, denominando

---

<sup>23</sup> Dichos trabajos aparecen presentados en el capítulo I y su exclusión dentro de la edición podría ocasionar confusión para el lector. Esta es otra de las razones que me han inducido a transcribirlas, a la vez que el hecho de que mediante su presencia se refleja el uso práctico que poseyó el manuscrito de Carrión.

<sup>24</sup> Como el intérprete posee una reproducción del manuscrito, siempre podrá elegir la opción que le parezca más adecuada.

<sup>25</sup> Deseo recalcar que mi concepción de esta música ha entrado en muy pocos casos en contradicción con las alteraciones señaladas por las religiosas.

tiple 1 al correspondiente al folio vuelto y tiple 2 al del recto<sup>26</sup>. Sin embargo, aparecen composiciones que presentan dos claves G2 y una C1 o una G2 con dos C1 las cuales podrían entenderse como configuradas para 3 tiples, pero Galdámez en una de ellas, concretamente en el *Magnificat del 8.º tono* n.º 32 califica a la tercera voz como «alto». Precisamente por ello he mantenido la definición del conjunto como tiple 1, tiple 2, alto y bajo.

Con respecto a las secciones musicales que han sido «reconstruídas» debo señalar que así lo he realizado cuando estaba segura de no estar inventado una nueva composición y con el fin de que la obra no dejara de interpretarse por la ausencia de reducidos compases. Cabe decir que ello ha sucedido tan sólo cuando la voz se movía dentro de un cantus firmus *ostinato*, cuya «reconstrucción» parecía evidente (ej *Missa de la Concepción*) o en aquellas partes donde la misma sección polifónica aparecía repetida en la fuente (ej. en la *Lamentación de la Feria VI* los cc. 12-17 similares a los cc. 52-57). También he «reconstruído» segmentos de una voz mediante su comparación con la obra matriz, en este caso he llegado a reproducir hasta cinco compases, como sucede con el salmo *Laudate pueri* cc. 17-21.

Otras veces, pocas, he variado los símbolos musicales presentes en el *Libro de música*, supuestos en los que indico lo transformado –que no perdido u olvidado– entre paréntesis ( ). Esto ha sucedido principalmente en las obras que fueron copiadas por el escriba B, del que ya se comentó que intenta reproducir el contenido de los folios iniciales como si fuera un dibujante sin conocimientos de escritura musical. En una de estas composiciones, el salmo *Beati omnes*, me he permitido sustituir la música del bajo del «Gloria Patri» escrita por el copista B, por la contenida en las antiguas guardas del manuscrito (f. 31'), ya que como se recordará en el nuevo [31'] esta voz contiene exactamente la misma música que la correspondiente al tiple 2<sup>27</sup>. Galdámez también cometió ciertos errores, aunque escasos, que él mismo corrigió, o intentó subsanar (Vid. tabla 2). A veces simplemente tachó lo equívoco mientras que otras, cuando quedaba espacio libre, volvió a copiar lo correcto. Más que errores parecen tratarse de confusiones fruto del proceso de copia, por ejemplo, éstos se producen dentro de una misma voz cuando dos secciones musicales son semejantes. Si imaginamos que este copista a la vez que reproducía los sonidos, introducía el o los transportes pertinentes e, incluso a veces, variaba la obra original es más fácil comprender las pequeñas confusiones que introdujo.

Tratando ahora otras cuestiones referentes al texto de las obras me gustaría aclarar que cuando la fuente recomienda mediante el símbolo /ij/ repetir la última frase o concepto textual, he transcrito éste en cursiva para diferenciarlo del expresamente anotado por Galdámez. Todos los textos presentan una ortografía y silabización extraída de los libros litúrgicos editados por los monjes de Solesmes. La decisión de presentarlo así se debe a que el copista no se muestra homogéneo en su tratamiento y en las distintas voces de una misma composición la misma sílaba puede aparecer de diversas maneras. Creo que ello podría confundir a los intérpre-

<sup>26</sup> Deseo recordar que a veces, en reducidos casos, el orden enunciado ha sido variado cuando así lo sugerían las anotaciones añadidas por los intérpretes y además las tesituras de las voces lo recomendaban.

<sup>27</sup> Ya se comentó en el capítulo I, en el epígrafe dedicado al copista B, los errores que introdujo dicho escriba en el salmo *Beati omnes*.

tes, por lo que, para facilitar su lectura, han sido normalizados sin sustituir palabras ni cambiar o ampliar los textos. Es decir, que se normaliza la graffa, pero sin variar en absoluto su contenido<sup>28</sup>.

Ciertos convencionalismos me han servido, por ejemplo, para transcribir las «ligaduras», las cuales aparecen reseñadas mediante el símbolo de corchete sobre las notas (  $\lrcorner$  ), o las «coloraciones» –o ennegrecimientos–, que han sido indicadas con los habituales corchetes rotos (  $\lrcorner$  ). Éstas aparecen creando hemiolia en  $\Phi 3$  o proporción tripla en **C**. Motivada por la misma intención de facilitar la lectura rítmica de las voces y presentar de forma sencilla las relaciones existentes entre ellas, no he utilizado *Mensurstrich*, sino que me he valido de las tradicionales barras de compás que además evidencian de forma más palpable la fuerte presencia de las relaciones verticales de las composiciones.

Merece la pena detenerse algo más extensamente en los criterios seguidos para la elección de los compases. La razón tantas veces comentada de ofrecer una transcripción accesible a todo tipo de intérpretes me ha conducido, además de a lo ya enunciado, a reducir a la mitad los valores originales. A menudo he escuchado ejecuciones musicales demasiado relajadas que venían incentivadas por una edición en notas reales, a las cuales se suele atribuir un ritmo más lento. Por ello, con el objeto de evitarlo, adopté esta decisión.

Es conocido que los signos mensurales de la época que nos ocupa no poseían el mismo significado que los actuales, incluso cuando existen conexiones evidentes entre ellos. Aceptando esta diferencia quiero resaltar que la particularidad de que en algunas composiciones del *Libro de música* la voz del bajo aparezca compaseada y a veces la del tiple 2 me permite comprobar que muchas de estas obras fueron percibidas bajo una métrica regular, la misma que ofrezco en la edición.

A la hora de seleccionar los compases tuve en cuenta no sólo los símbolos de compás indicados en la fuente, sino también el estilo rítmico de las obras. Hay que tener en cuenta que nos movemos en un ámbito cronológico donde estos significantes estaban sufriendo un proceso de transformación, perdiendo en ciertos casos su significado originario. El compás que predomina en este códice es **C**, llamado en España *compasillo* o *compasete*. Lo he transcrito con nuestro actual **C**, agrupando bajo dicho símbolo dos semibreves, puesto que los valores van reducidos a la mitad.

Otro compás presente en el manuscrito es  $\Phi 3$ , que se localiza en los himnos *Sacris solemnii*; *Verbum supernum*, *Pange lingua* –n.º17–, *O Gloriosa Domina* y *Te lucis ante terminum*. Este símbolo fue muy usado en nuestro país para la composición de himnos, principalmente cuando tomaban un canto llano a modo de cantus firmus. Éste es el caso de algunas de las composiciones citadas. Puesto que dicho compás indica que su unidad es la breve subdividida en 3 semibreves –*tempus perfectum*–, lo he expresado a través de 3/2.

---

<sup>28</sup> En libro de J. McGee titulado *Singing Early Music. The pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance*, Indiana: University Press, 1996 se apuntan algunas sugerentes ideas acerca de cómo interpretar en esta lengua.



También aparece  $\Phi 3$  al final del Gloria de la *Missa Quinto tono* sugiriendo así un cambio de proporción: en el tiempo en el que antes se interpretaba una semibreve –puesto que el resto de la obra se encuentra en *compasillo*– ahora se deben ejecutar tres. Esta proporción «tripla» suele representarse mediante **3:1**. Así pues, a la hora de interpretar la composición se debe hacer equivaler el tiempo de nuestro actual compás de C –dos semibreves– a dos compases en  $3/2$  –seis semibreves–. Para expresar más fácilmente esta relación la he representado como **1 blanca = 3 blancas**. Lo mismo sucede sobre el texto «et exspecto resurrectionem mortuorum» del Credo.

En el salmo *Laetatus sum* se produce también un cambio de proporción. Su doxología aparece con el compás **C3**, cuya unidad es la semibreve subdividida en tres mínimas –*prolatio perfecta*–. Lo he transcrito como  $6/4$ . El resto de la composición se desarrolla en *compasillo*. En este caso comparten la unidad de compás –la semibreve– pero cambia la *prolatio*: donde antes entraban dos mínimas ahora entran tres. Nos encontramos frente a una proporción «sexquíáltera», representada habitualmente como **3:2**, que he indicado en la transcripción como **2 negras = 3 negras**. Comparando los dos cambios de proporción citados se puede comprobar que el estilo musical de la sección escrita bajo  $\Phi 3$  es rítmicamente más sencillo que el de la desarrollada en **C3**, lo que favorece una ejecución más dinámica en el primer caso, según lo demanda la proporción.

Respecto al tratamiento dado a los compases debemos detenernos por último en el tiempo imperfecto partido:  $\Phi$ . Este símbolo indicó durante un tiempo que la unidad de compás era la breve imperfecta y, a pesar de la diferencia con el C, ha sido transcrito en esta edición también como *compasillo*. Algunos editores usan para este tipo de obras el compás de  $2/2$ , pero el estilo de la composición que lo utiliza, el introito de la *Missa de Requiem*, sugiere que en este período la distinción entre tiempo imperfecto sin partir y partido estaba más relacionada con la dinámica que con la rítmica. De hecho esta obra, integrada dentro de una misa, se mueve en valores semejantes a los encontrados en el resto de la composición escrita en C, aspecto que no sucede con las escritas en  $\Phi 3$ –. Esta afirmación viene avalada por las opiniones de diferentes teóricos como, por ejemplo, Cerone cuando habla del «compás menor por medio» – $\Phi$ – y el «maior por medio» – $\Phi$ – [*Cerone 1613*, p. 750-51]. Ambos se representan de igual forma, aunque en el primero la unidad le corresponde a la semibreve, mientras que en el segundo le corresponde a la breve, por lo que entiendo que el mismo símbolo puede aportar distintos significados en función de la música a la que sirve. Creo que en el caso que nos ocupa,  $\Phi$  sugiere únicamente una interpretación algo más lenta que la utilizada en el *compasillo* o *compasete*. Ya Montanos, un músico del finales del XVI, alcanzaba la misma conclusión a través de estas palabras referidas al contrapunto: «lleuando el compas vn poco apresurado, que es lo que llaman compasillo» [*Montanos 1592*, «Contrapunto», f. 7].

Abandonando los compases y adentrándonos ahora en las cuestiones referentes al transporte de las composiciones quiero precisar que he respetado en todos los casos las tesituras de las obras originales, aunque la totalidad de sus voces estuvieran representadas mediante claves altas. Si, como hemos visto, el copista

evitó enfrentar a las religiosas con la necesidad de realizar un transporte directo de una de las voces del repertorio seleccionado ¿por qué se debería realizar dicha traslación de la altura en el conjunto de la composición y en sentido inverso? Deseo plantear esta pregunta ya que son numerosos los investigadores que defienden la necesidad de llevar a cabo un transporte a la cuarta, tercera o quinta inferior cuando la obra se encuentra escrita en claves altas y así aparecen muchas de obras del *Libro de música*, ello sin contar las que compaginan claves altas y bajas (Vid. tabla 8).

Mis consideraciones acerca de este tema quedaron ya registradas cuando analizamos el sistema modal sobre el que Galdámez había catalogado el repertorio. Se pudo comprobar allí que el copista no sólo había respetado todas y cada una de las alturas en las que aparecían las obras originales –excepto, evidentemente, el transporte a la 8.º de la voz del tenor y, a veces, del alto–, sino que también parecía que percibió como distintas las representaciones de los modos naturales y transportados, por ejemplo, las manifestaciones del primero sobre Re o sobre Sol y, de igual forma, el octavo en claves altas y en claves bajas. El dato de conservar las tesituras originales de las voces posee un significado especial dentro del repertorio, precisamente por tratarse de trabajos adaptados a una coro de mujeres. Si el músico vianés aspiraba a adecuar a voces femeninas las composiciones, parece lógico que no bajara la cuarta pertinente en las escritas en claves altas. Resulta paradójico, sin embargo, que no buscara el proceso contrario en las obras escritas en claves bajas, por ejemplo del 1.º. o del 8.º modo, cuando sí se recogen muestras de ambas posibilidades dentro del manuscrito de Sor Luisa. Esto se puede explicar teniendo presentes las consideraciones señaladas en el capítulo 4, lo que me conduce a recomendar que ante los rasgos musicales de estos trabajos y el fin al que iban destinados, se conserve para cada voz la tesitura marcada en el manuscrito<sup>29</sup>.

Este grupo de obras ha sido adaptado buscando y favoreciendo prioritariamente su interpretación a través de voces femeninas. Sólo por ello resultaría recomendable que los ámbitos altos, perfectamente adecuados a sus registros, no se bajen. No quiero decir con ello que en otras circunstancias este transporte no pudiera realizarse, sino que, desde luego, no parece que cupiera en la concepción que Galdámez tenía de las composiciones. Y quizá esta sea una de las claves que no deben obviarse al investigar los temas de los transportes: la conveniencia o no de llevar a cabo la transposición del repertorio dependiendo tanto de la naturaleza de la obra, como del lugar y consideración que de ella tuvieron los hombres que la ejecutaron.

Debo ocuparme finalmente de una de las cuestiones más complejas, a la vez que interesantes, que presentan todas las ediciones dedicadas a la música antigua: la *semi-*

---

<sup>29</sup> Luis Robledo señala que las primeras citas referentes a la transposición de las voces no aparecen recogidas en España hasta que Gaspar Sanz en su *Instrucción de música sobre la guitarra española*, publicada en 1674, se ocupa del tema en el capítulo dedicado a los «Documentos y advertencias generales para acompañar...» [Robledo, 1989, p. 87]. Ciertamente hasta el período comprendido entre 1670 y 1730 no se adoptará como solución sistemática realizar el transporte pertinente en toda la música escrita en claves altas, pero entonces habían pasado más de 50 años desde que se copió el *Libro de música*. La concepción de la música entonces habría cambiado considerablemente y en este momento la similitud existente entre las distintas escalas melódicas y armónicas de, por ejemplo, Do y Sol (con Fa#) estaban próximas a asimilarse.

*tonia subintellecta*<sup>30</sup>. Es conocida la versatilidad que en el uso de estos accidentales existió y por ello su ubicación dentro de las composiciones requiere un análisis minucioso por parte del editor moderno. Se ha demostrado que su interpretación dependía no sólo del estilo de la obra, sino también, como señaló Howard M. Brown, de la tradición local, de la moda de la época, o quizás, con mayor importancia, de la habilidad y temperamento del intérprete [Brown, 1984, p. 478]. Pero no debemos obviar tampoco el papel que el copista realiza en la fuente. Deseo por ello dejar claro que el transcriptor ofrece una versión –su versión–, aunque ésta no es la única que admite ser aplicada. El editor refleja la concepción que tiene del repertorio a través del uso de las alteraciones, sin embargo muchas otras opciones pueden ser igualmente válidas.

He intentado aplicar la *semitonia subintellecta* teniendo en cuenta que ella forma parte de la cultura musical polifónica del siglo XVII y que, por tanto, además de ser una vivencia doctrinal heredada y modificada desde la Edad Media, es también una construcción musical experimentada por los integrantes de una determinada cultura, en este caso la de Galdámez. Retomando aquí la idea de que el repertorio del *Libro de música*, presentado para servir a Sor Luisa y su comunidad, fue seleccionado y copiado evitando todo tipo de «excesos» expresivos como demuestra el estilo de las obras, deseo aclarar que he tomado este aspecto como una de las directrices para aplicar las alteraciones. Más, examinando las anotaciones que al respecto realiza Galdámez, que son más bien escasas, todas referidas a bemoles que se adecúan a las reglas de la música ficta y reseñados cuando las posibilidades de elección son variadas y ambiguas. Tan sólo las lamentaciones están tratadas con mayor libertad, pero ni siquiera aquí rompen las normas de la *música ficta*. Por tanto, y puesto que el copista no busca la disonancia como fin, lo he entendido de igual forma a la hora de añadir los accidentales<sup>31</sup>.

Para conocer la *semitonia subintellecta* como vivencia doctrinal, me he servido de los teóricos españoles que de forma más práctica se ocuparon del tema (Vid.

<sup>30</sup> Antes de analizar cuáles eran las reglas de la *semitonia subintellecta* también llamada *música ficta* y de los usos que de ellas se han hecho en estas páginas me gustaría recordar brevemente por qué estas composiciones carecían de alteraciones para, de esta forma facilitar la comprensión a los intérpretes no habituados a tratar con este tipo de repertorios. Como es sabido, los cantantes desde el Medievo hasta bien entrado el siglo XVII, aprendían los sonidos a través de la *solmisación*. Si recordamos el proceso de la *solmisación* consistía en asignar un nombre a las notas en función de su posición en el *hexacordo*. Un *hexacordo* es una escala de seis notas con una relación interválica fija: tono, tono, semiton, tono, tono. Los tres hexacordos básicos son el de Sol, Do y Fa, a los que se llama respectivamente: hexacordo duro o de «b cuadrado», hexacordo de natura y hexacordo suave o de «b molle». En todos ellos las notas que los integran se denominan *ut, re mi, fa, sol, la* –nombres extraídos del himno de San Juan Bautista del siglo XI–. Los *hexacordos* eran repetidos secuencialmente formando un sistema hasta cubrir el máximo ámbito posible. El resultado sonoro de este proceso era denominado *gamut*. Entonces el cantante asignaba la frase musical al hexacordo que mejor la comprendía y la «solmizaba» siguiendo su escala. La gama resultante era conocida como *musica recta*. Sin embargo, todos aquellos sonidos que no estaban presentes en la *gamut* del sistema hexacordal, aunque sí se interpretaban, fueron conocidos como *musica ficta* o *semitonia subintellecta*. Comparando la *música recta* con nuestro actual sistema sonoro podemos decir que si bien es análogo al de la escala diatónica, no es idéntico, ya que poseía el Si becuadro y el Si bemol como sonidos básicos. Así pues, cuando encontramos un bemol en las fuentes, éste no tiene el mismo significado que hoy en día, nos indica que se debe cantar en el hexacordo de b cuadrado. Ante la ambivalencia del sonido Si, los teóricos señalan cuál de las dos posibilidades se debe «solmizar» a través de la frase «hagase mi en *bfami*» –Sib–; o «hagase fa en *bfami*» –Si becuadro. Por tanto, todos los accidentales fuera de esta sucesión de sonidos requerían de la *música ficta*, pero como el único sistema teórico que conocían era el hexacordal, también recurrían a él para expresar aquellos sonidos ausentes en su gama. En consecuencia, todo semitono era denominado como «mi-fa».

<sup>31</sup> En las Fichas que preceden a cada composición menciono algunos de los casos más particulares, especialmente aquellos donde la ambigüedad es mayor y por ello la resolución depende prioritariamente de la percepción y gustos del editor y del intérprete.

fuentes teórico-musicales), así como de otros extranjeros que se sitúan cronológicamente próximos a la fecha que nos ocupa, por ejemplo *Artusi 1600*, o *Praetorius 1619*. Por supuesto, me han ayudado también los numerosos trabajos publicados sobre el tema y basados en teóricos y tablaturas españolas, especialmente el realizado por Robert Toft [Toft, 1992]<sup>32</sup>. A través de todos ellos he extraído unas normas y sus excepciones, las cuales he utilizado como base estructural sobre la que aplicar la música ficta. Siguiéndolas me gustaría explicar someramente cómo y dónde he introducido las oportunas alteraciones.

Las reglas de la *semitonia subintellecta* podrían agruparse en cuatro tipos: las que se ocupan del tratamiento de las «cláusulas» y figuras afines, las encargadas de las disonancias verticales, las normas para las disonancias melódicas y, finalmente, las correspondientes a los pasajes miméticos. Comenzando por las primeras recordaré que tanto los teóricos como los músicos instrumentales se muestran de acuerdo en la necesidad de remarcar las cadencias a través de la creación de sensibles o consiguiendo un suprasemitono, tanto si estas cláusulas son principales como si son secundarias o de paso<sup>33</sup>. Las discusiones empiezan cuando la voz que realiza el subsemitono no presenta retardo, de forma que alterarlo provocaría disonancias verticales, o si al introducir el accidental se originasen cromatismos con otras voces u otras sonoridades no recomendadas. Incluso en estos casos suelen alterarse, y así lo he realizado en muchos lugares de la transcripción siempre y cuando estuvieran preparados.

En el ejemplo que a continuación acompaño se observa que se produce un descenso melódico indirecto en el tiple 2 de Fa4 a Sib3, perfecto para evitar el tritono o quinta disminuída, pero vamos hacia una figura cadencial sobre Do en el c. 30, donde dos voces concluyen el texto que inmediatamente después repiten para finalizar el primer miembro del verso. Si nuestra intención fuera la de remarcar esta cadencia deberemos realizar el Si becuadro, tal como aconsejo debido a su situación dentro de la obra:

---

<sup>32</sup> Vid. igualmente Lowinsky, 1976; Berger, 1980; Brown, 1984; Berger, 1987 y Aguirre, 1997.

<sup>33</sup> Ya Bermudo nos informa en 1555 que en las «cláusulas» y sus figuras afines se debe llegar a la consonancia perfecta a través de su más cercana consonancia imperfecta: «A las concordancias imperfectas, siempre se siga la consonancia perfecta más cercana, conviene a saber a la tercera imperfecta unísonus, a la tercera perfecta la quinta, y a la imperfecta sexta la quinta y a la sexta perfecta la octava. Son palabras formales las dichas del sobredicho autor: según se puede ver (...). Todo lo sobredicho se guarde, no tan solamente en las clausulas; sino en todas las voces que vinieren a las consonancias perfectas de qualquier manera que sea» [*Bermudo 1555*, IV, ff. 87' y 88']. Norma que Santa María ratifica al tipificar los dos métodos para crear el penúltimo sonido de una cadencia. Divide las «cláusulas» entre «remisas», cuando emplean un subtono en una voz y un suprasemitono en la otra, y «sostenidas» cuando usan un subsemitono y un supratono [*Sancta María 1565*, I, f. 63'].

Ej. musical 8: *Laetatus sum*: cc. 26-31

La flexibilidad con la que se aproximaron a las cadencias en La bien fuera cantando en «b cuadrado» o en «b molle», era inherente al propio sistema hexacordal, puesto que la nota Si se consideraba como un sonido de mutación. Es decir, que podría ser interpretada dentro del hexacordo como Fa (Sib) o como Mi (Si becuadro). La variabilidad de estos sonidos fue especialmente importante cuando se necesitaba disolver tritonos con respecto a Fa. Así pues, la utilización del Si bemol o becuadro dependía tanto del contexto musical como de las pretensiones del intérprete o copista. Algo parecido sucedía con las cadencias sobre Re que podían requerir sensible o un suprasemitono. Cuando las cadencias se desarrollaban dentro del modo 1.º con bemol o en secciones del 1.º modo natural donde las reglas de la *semitonia subintellecta* exigían el Sib o el Mib, éstas eran tratadas generalmente como supratonales, tanto si se referían al sonido final, como a su V grado.

Un ejemplo de las amplias posibilidades que se pueden desarrollar sobre el modo 1.º se puede observar en la obra *Veni Sponsa Christe*, aunque en este caso se halle transportado a Sol. En los compases 9-11 aparece una figura cadencial velada sobre su V grado que, finalmente, concluye sobre el I. Considero que la música aconseja conseguir el subsemitono. Sin embargo, en otros lugares de esta misma obra las relaciones verticales y melódicas parecen demandar el uso del suprasemitono, principalmente porque Galdámez utilizó en ellas un Mib y por la constante presencia del Sib relacionado con el Mi. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en los compases 35-39.

Ej. musical 9: *Veni Sponsa Christe*. cc. 9-12

Ej. musical 10: *Veni Sponsa Christe*. cc. 35-39

35

ve- ni spon- sa Chri- sti  
 vit in ae- ter- num prae- pa- ra- - vit in ae- ter- num prae- pa- ra-  
 in ae- - ter- - - num prae- pa- ra- vit in ae- ter-  
 ter- - num ae- ter- - - num quam ti- bi

Otro rasgo interesante respecto a las cadencias en el modo 1.<sup>o</sup> transportado a Sol se observa cuando aparece en el bajo el desarrollo Mi-Re-Sol. En este caso, incluso si dicho diseño melódico está adornado o el Mi duplicado en otra voz, este sonido aparece muy frecuentemente bemolizado por el propio copista. Así lo he considerado también en otras secciones musicales con similares características.

Ej. musical 11: *Credidi*. cc. 25-27

e- - - - - jus  
 - - - - - rum e- - - - - jus  
 rum e- - - - - jus  
 - - - - - rum e- - - - - jus

Respecto a las elevaciones de la tercera en los acordes finales, me he mostrado proclive a convertirla en mayor tomando en consideración que ya los teóricos del siglo XVI lo aconsejaban<sup>34</sup> y fue una práctica que se consolidó durante el XVII. De hecho en las obras del *Libro de música* son abundantes los lugares en los que sus intérpretes añadieron esta alteración, incluso cuando no correspondan al acorde final. Tal es el caso de *Beatus vir*, obra en la que sistemáticamente se recurre al sostenido en todas las «cláusulas» que lo requieren (ej. cc. 5-6 sobre La o 17-18 sobre

<sup>34</sup> Bermudo afirma: «pues digamos con Andrea (Ornithoparchus), que como podemos comenzar en consonancia imperfecta: podemos acabar en ella. Mayormente siendo la tercera mayor: la qual tiene gran perfección por el uso, que apenas ay clausula de a quatro bozes que la una no quede en dezena mayor» [Bermudo 1555, XX, f. 131].

Re) y, puesto que en el c. 35 aparece una figura cadencial, la he tratado de forma semejante. Dado que ésta se produce dentro del primer miembro del versículo y no al final del mismo, la he indicado entre paréntesis.

Ej. musical 12: *Beatus vir*; cc. 34-37

Para finalizar con el tema de las «cláusulas» debemos recordar que se aconseja alterar melódicamente los diseños del tipo La-Sol-La o Re-Do-Re, etc. La razón nos la ofrece el tratadista Santa María: «es por la gracia del solfa, y también porque parecen cláusulas, las cuales siempre son sostenidas, excepto haciendo Mi-Re-Mi que es cláusula remissa» [*Sancta Maria 1565*, I, f. 74<sup>1</sup>].

Para el tratamiento de las disonancias verticales se puede apuntar que, si bien es cierto que los teóricos sugieren evitar todo «mi contra fa» que pueda ser creado mediante la introducción de alteraciones, esto es, cuartas aumentadas y disminuídas, quintas aumentadas y disminuídas, y cromatismos, acto seguido ofrecen excepciones que las tablaturas confirman. Así que, dependiendo del contexto en el que la disonancia ocurra, pueden ser usados sostenidos y bemoles para solucionar «mi contra fa» o, a veces, para resolver unos pero favorecer otros. Como ya se ha señalado, la edición ha sido realizada recurriendo al uso de las alteraciones de forma comedida, y teniendo en cuenta que Galdámez daba prioridad a las relaciones verticales sobre las horizontales, por lo que he tomado decisiones como la que a continuación se detalla. En los compases 16 al 18 del himno *Iste confessor*, se produce un diseño melódico en el tiple 2: La-Sol-La y una 6.<sup>a</sup> menor con el alto que nos conduce a la 8.<sup>a</sup>. He entendido esta sección como una cadencia encubierta que demandaba Sol#, aunque al introducir esta alteración se cree una quinta disminuida con el tiple 1, pero puesto que está preparada, aconsejo que se realice el sostenido:

Ej. musical 13: *Iste confessor* cc. 15-18

15

tus ) fe- sta plebs cu- tus ) fe- sta plebs cu- tus ) fe- sta plebs cu- tus ) fe- sta plebs cu-

Algo semejante sucede con las falsas relaciones o enarmonías: si éstas se producen por notas retardadas como fruto del desarrollo melódico de las voces, pero verticalmente se demanda el accidental, lo he introducido.

Sobre las disonancias melódicas los teóricos siguen similares patrones que para las verticales. Se permite la cuarta disminuída ascendente si está preparada por una cadencia fingida, o cuando finaliza en la sensible de la cláusula. Esto nos viene a decir que la relación vertical es la que la define, por lo que así han sido tratadas. Respecto al tritono debo señalar que he intentado evitarlo, tanto si se llega a él por ascenso sucesivo de notas como por salto. Su solución crea a veces falsas relaciones o «mi contra fa» armónico. En estos casos las opciones son variadas, pero he seleccionado la que me parecía más apropiada a cada sección musical, que mayoritariamente ha atendido a las sonoridades verticales.

Pasemos ahora a analizar las posibilidades de la mimesis, técnica que puede desarrollarse siguiendo dos procesos: «fuga» e «imitación». Con el término «fuga» los teóricos se referían a la repetición literal de las sílabas de la solmisación de la voz guía por parte de las restantes voces, mientras que el vocablo «imitación» hace referencia a una estructura en la cual esta repetición no es exacta. Estos procedimientos miméticos podrían ser *Legata* o *sciolta*, es decir, estricto o libre. En la escritura estricta, la melodía entera está duplicada en otra voz, pero en la escritura libre, las voces proceden independientes a partir de cierto punto.

En muchos de estos pasajes, los intérpretes deberán establecer dónde es «fuga» o «imitación», dónde reproducir y dónde no los intervalos integrantes de la guía y, en función de ello, añadir o evitar bemoles y sostenidos. A modo de ejemplo expondré dos casos. En los compases 19-22 del salmo *Laetatus sum* se produce una imitación entre las voces de bajo, tiple 2 y tiple 1 con el diseño La-Re-Do-Re. La segunda vez que aparece, en el tiple 2, se crea una tercera menor con el bajo que resuelve en octava, por lo que es conveniente alterar este Do. Ante esta opción, me he planteado realizar una imitación en todas las voces, alterando los respectivos Do, ya que sonoramente era posible e incluso más apropiado.



Ej. musical 14: *Laetatus sum* cc. 19-22

19

el ad con- fi- ten- dum ad con- fi- ten-  
ad con- fi- ten- dum no-  
ad con- fi- ten- dum no-  
ad con- fi- ten- dum no- mi- ni Do-

Un caso distinto se nos presenta en la obra *Ave maris stella* n.º 19 (cc. 1 al 8). Aquí se produce una imitación entre las voces sin canto llano, es decir, entre el tiple 1, alto y bajo. Podríamos plantearnos realizar una «fuga» reproduciendo los intervallos del tiple 1, voz guía. Para ello deberíamos bemolizar el Si 2 del alto del c. 3, el del tiple 1 del c. 4 y el Mi3 del alto del c. 6. Ello crearía, no obstante, numerosas falsas relaciones con el canto litúrgico que no lleva Sib. Existe sin embargo otra posible alteración a añadir, que ha de entenderse recomendable si tenemos en cuenta las relaciones verticales que se producen entre el tiple 1 y alto en los cc. 2 y 3, entre el bajo y el alto en el c. 4, así como entre el bajo y el tiple 1 en los cc. 4 y 5. Todas ellas son 3.<sup>as</sup> mayores que van a unísono, 6.<sup>as</sup> menores que van a 8.<sup>as</sup> ó 10.<sup>as</sup> que resuelven en 8.<sup>as</sup>. Es decir, en todos los casos se recomienda alterar los sonidos Do o Sol para conseguir la perfecta resolución de las sonoridades verticales. Evidentemente, no es obligatoria la interpretación de estos accidentales, pero sí muy recomendable conociendo la prioridad que Galdámez adjudicaba a las relaciones acordales.

Ej. musical 15: *Ave Maris stella* cc. 1-8

I. A- ve ma- ris stel- la A- ve ma- ris  
I. A- ve ma- ris  
I. A- ve ma- ris stel- la  
I. A- ve

5

ma- ris stel- - - - - la

stel- - - - - la

A- ve ma- ris stel- - - - - la De- i

ma- ris stel- - - - - la

Ya comenté que tan sólo en las lamentaciones se muestra el copista algo más arriesgado. Comprobamos como eran formas en las que se buscaban sonoridades más «oscuras»<sup>35</sup>, de tal forma que se nos ofrece un contexto más amplio sobre el que aplicar la *semitonia subintellecta*. Por ello, en las alteraciones añadidas a este tipo de obras, me he mostrado menos comedida. Por ejemplo, he intentado mayoritariamente no alterar los cantos llanos presentes dentro de las composiciones polifónicas porque considero que eran melodías tan conocidas y aprendidas de memoria en su interpretación monódica que seguramente variarlas no resultaba fácil en la ejecución polifónica. Así parecen además tratarlas los músicos españoles del momento en general y Galdámez en particular. Pero en las lamentaciones, su estilo compositivo sugiere que sea adecuado introducir alteraciones ajenas a su representación monódica.

Ateniéndome a esta misma razón, he introducido accidentales cuando, a pesar de que la obra poseyera una melodía prestada tratada de forma *ostinata*, este canto no estaba relacionado con el canto llano propio de la obra, por ejemplo en la *Missa de la Concepción* o en la antifona *Veni Sponsa Christe*. En estas composiciones he buscado una mayor diversidad sonora alterando ciertas repeticiones de la melodía, avalada por ejemplos similares que se encuentran en las tablaturas [Vid. Aguirre, 1997].

Para finalizar, puedo resumir afirmando que, si bien en ciertos lugares la colocación de alteraciones resultaba clara, en otros, la elección de la *semitonia subintellecta* está absolutamente supeditada a la concepción que a lo largo de este estudio he venido exponiendo sobre el *Libro de música*. En cualquier caso, los accidentales añadidos se han localizado en la transcripción sobre las notas afectadas. Sin embargo, en ciertos pasajes donde la posibilidad de introducir o no un sostenido o un bemol resultaba también ambigua para el editor, aún teniendo en cuenta los criterios expresados, éstos van escritos sobre la nota entre paréntesis.

Con ello se finaliza el análisis de los criterios de edición no sin antes señalar que para dejar constancia de los folios y obras perdidas del *Libro de música* dedi-

<sup>35</sup> A juicio de Cerone «El estilo para componer las Lamentaciones es tal, que (...) En éstas, más que en otras Composiciones, se sirve el Compositor de las Dissonancias, y de los passos ásperos, para hacer su obra más llorosa y más lastimosa: como quiere el sentido de la letra, y como la representación del tiempo lo pide» [Cerone 1613, p. 691].

cado a Sor Luisa he insertado en los lugares correspondientes y al lado de las reproducciones fotográficas de los folios que les seguían el nombre de la composición desaparecida y los folios que ocupaba. De esta forma, además de ofrecer una transcripción total de CarriSC s.s., tal y como ha llegado hasta nosotros, también tenemos en cuenta cómo fue en origen el libro polifónico de Sor Luisa, aspecto relevante y muy significativo en el estudio aquí desarrollado.

### VI. 3. El uso del *Libro de música* a través de un ejemplo práctico

No querría acabar este trabajo sin realizar una breve disertación sobre cómo pudo ser empleado el *Libro de música* dentro del convento de Carrión. Ya se han comentado ciertos problemas que estas mujeres pudieron tener a la hora de utilizar dichas obras, principalmente los referentes al canto llano que las acompañaba. La interpretación *alternatim*, que favorecía la participación en el rezo del conjunto de la comunidad, pudo provocar también que ciertas composiciones no llegaran a ejecutarse si las monjas carecían del pertinente canto litúrgico. Sabemos que poseían las melodías recogidas en el *Manuale 1606* así como los cantos vespertinos correspondientes a los domingos y al propio del santoral, puesto que la Madre Luisa se ocupó de adquirir cantorales que los contuvieran. Sin embargo, no tengo referencias de que dispusieran de las melodías de algunos de los himnos polifónicos, ni tampoco, aunque parece que sí se cantó, la que se ejecutaba junto con las secciones *Passio Domini* del manuscrito.

Algunas veces los cantos llanos que empleaban y los utilizados en el códice de Carrión no se corresponden exactamente, esto es, se trata de variantes de una misma melodía que, por proceder de usos distintos, reproducen ciertas diferencias. Supongo que en estos casos recurrirían al canto monódico que conocían de memoria por los largos años de uso dentro de la comunidad.

Mediante el examen de las anotaciones añadidas al manuscrito (Vid. tabla 4) se puede llegar a precisar cuáles de las composiciones se interpretaron con certeza. En este grupo han de incluirse casi todos los salmos –menos los de la sección B–, los magnificats, las lamentaciones, las salves del 1<sup>er</sup> tono, la secciones del Oficio de Difuntos, la *Missa del 5.º tono*, etc. Entre los folios que no poseen ninguna aclaración se encuentran los procedentes del CarriSc s.s./B. Ante su difícil lectura parece evidente que estas páginas no se utilizaran como documento práctico, aunque quizá fueran empleadas en un primer momento, lo cual podría explicar su deterioro. Sobre el resto de los trabajos en los que las monjas no realizaron inscripción alguna, no se puede afirmar ni desmentir nada con respecto a su uso en el convento. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con los himnos correspondientes al propio de la orden cuyo canto llano homónimo estaba en posesión de estas clarisas y que, además, correspondían a días de gran solemnidad. Parecería lógico considerar que se llegaran a cantar efectivamente, aun cuando sea imposible demostrarlo sin lugar a dudas.

El canto polifónico estaba ligado a las celebraciones más relevantes. Además parece que la selección de unas u otras obras no atendía únicamente a que fuera posi-

ble ubicarlas dentro de su liturgia, sino también a una serie de circunstancias relativas a su estilo, duración, disponibilidades prácticas, etc<sup>36</sup>. Si a ello añadimos que Galdámez utilizaba distintas distribuciones de los coros *alternatim* en función de la supuesta localización a la que iba destinada cada composición, es fácil entender que el *Libro de música* presente dos *Salve Regina* del mismo tono, así como dos magníficos del 8.º. Ello me conduce a realizar otra precisión con respecto a los salmos contenidos en la fuente. Parece que el copista pretendía que los días dedicados a las festividades de mujeres santas, de la Circuncisión y de la Virgen, se interpretaran todos los salmos de vísperas en polifonía, presentando el último de ellos siempre el «Gloria Patri» a canto de órgano. Por el contrario, en el resto de festividades que fuera posible seguramente se ejecutarían tan sólo el primero, el tercero y último.

Algunos de estos trabajos estuvieron ligados, como hemos visto, a un uso procesional. En estos casos, debido a que se interpretaban tantas obras como se deseaba en función de la duración de la procesión, no existía inconveniente en que se ejecutaran íntegramente en polifonía, puesto que ello no prolongaría la celebración. Si nos detenemos ahora brevemente en la composición de los coros, interesa resaltar el número de posibles participantes que integrarían el grupo monódico<sup>37</sup>. He podido constatar que en 1616 vivían al menos 46 monjas en esta casa de Santa Clara<sup>38</sup>. Seguramente hacia 1633 el número de religiosas habría aumentado, debido a la fama alcanzada por Sor Luisa, por lo que es posible que esta cifra llegara a 50 o más. Entre ellas habría voces de distintas edades y cualidades, pero todas cantarían monodía diariamente. Cuando ésta se intercalaba con la polifonía quizá no participasen las músicas integradas dentro de la capilla, pero seguiría siendo aún un coro muy numeroso.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto y sirviéndome de los libros litúrgicos que poseían en aquella época, he intentado reconstruir en sus aspectos esenciales una de sus celebraciones. He optado en este sentido por elegir como ejemplo la del día de la Inmaculada Concepción, en tanto es la que considero más emblemática dentro del *Libro de música*.

Imaginemos por un momento el ambiente. A los pies de la iglesia y separada por un muro que no llega hasta el techo, se encuentra la denominada iglesia interior, donde se hallaban las monjas, el órgano, etc. El resto del edificio, dotado de una ornamentación entre la que sobresale el retablo recién adquirido por Sor Luisa y las esculturas, entre otros, de Gregorio Fernández, se destinaba a los fieles que acudirían este día aún más profusamente de lo habitual, tanto por la fama de la referida monja como por la solemnidad asignada a dicha fecha.

---

<sup>36</sup> Así viene sugerido en dos de las cartas que Miguel Gómez Camargo recibió procedentes de ciertas religiosas, a las que ya se aludió *supra*. En una de ellas se le encarga que envíe una lamentación breve por ser el tiempo corto: «me aga una lamentación de mucho arte i de su buen i gran ciencia (...), i tenga mucho de garganta, (...) fio de Dios saldré io con todo luçimiento, i la brebedad encargo a Vmd. mucho por ser el tiempo corto». En la otra se le sugiere que la obra no fuera muy dificultosa por la misma razón: «vna s[eñ]ora monja a quien tengo toda obligación me a mandado la remita vn motete para cantar esta quaresma, y q[ue] también pueda seruir para entre año; (...) y la composición no dificultosa, porque no lo requiere la brevedad de tiempo» [Caballero, Tesis doctoral, 1994, respectivamente carta 116, p. 197 y carta 6, p. 67].

<sup>37</sup> Sobre la capilla ya se habló en el Capítulo III.2.

<sup>38</sup> En dicha fecha se recogieron los nombres de las religiosas con motivo de su inclusión como cofrades en la defensa de la Inmaculada Concepción [BN, Ms. 8540].

La celebración comenzaría con las primeras vísperas, en las que se cantarían primeramente el versículo «Deus in adiutorium» a canto llano, el cual sería respondido por la capilla con el responsorio «Domine ad adjuvandum me» (ff. [0']-1))<sup>39</sup>. Seguidamente y de forma *alternatim* se pudieron interpretar todos los salmos (*Dixit Dominus* –ff.1'-4–; *Laudate pueri* –ff. 8'-11–; *Laetatus sum* –ff.13'-18–; *Nisi Dominus* –ff. 22'-25– y *Lauda Jerusalem* –ff. 25'-[29]–). A ellos les seguiría la breve lectura del Capítulo, el responsorio en canto monódico y después, el himno *Ave maris stella* –ff. 38'-40–<sup>40</sup>. Al Magnificat del 1<sup>er</sup> tono, no recogido en el *Libro de música*, le seguiría la antífona *Sicut liliun*. Las restantes partes musicales se interpretarían en monodía.

Tras este oficio es posible que se realizara la solemne procesión<sup>41</sup>, que podría tener lugar dentro del claustro en la intimidad del convento, pero también abierto hacia el exterior, como sabemos que se realizaba en Jueves Santo, supuesto en el que también participarían los fieles de forma más o menos directa<sup>42</sup>. En función del recorrido elegido se decidiría si ejecutar la totalidad de los siguientes cánticos o sólo alguno de ellos. Comenzarían con *Exurge Domine* en monodía (*Manuale 1606*, p. 5), seguido por el himno *Ave maris stella* contenido en el manuscrito polifónico o quizá de forma monódica, tras él la antífona *Alma Redemptoris mater* en canto llano. A ellos les seguirían el himno *O Gloriosa Domina* –ff. 37'-38– en polifonía *alternatim* o en monodía, el responsorio *Sancta & Inmaculata virginitas*, y los versículos que lo acompañaban, todos ellos a canto monódico. Como tercer himno, si era pertinente, se interpretaría *Quem terra pontus*, así como la antífona *Conceptio tua*, para terminar con la oración propia y, como despedida, quizá la *Salve Regina* «solemne» –ff. 89'-99'–<sup>43</sup>. Seguramente utilizaron la numerada como 38 o la 39, a la que añadieron después el texto íntegro.

En la misa contaban para las partes del común con la *Missa de la Concepción* –ff. 120-141– y para las del propio las del *Manuale 1606*, pp. 210-213. Las segundas vísperas se realizarían como las primeras aunque la antífona del magnificat ahora sería *Nihil est candoris* (*Manuale 1606*, p. 286). Es posible que en este día, debido a su solemnidad, se utilizara también la polifonía para completas. Entonces se interpretarían el himno *Te lucis ante terminum*, la lección breve *Fratres: sobrii estote*, así como el Canticum Simeonis *Nunc dimittis* (actualmente todos perdidos pero que originariamente integraban el *Libro de música*). En laudes quizá se ejecutó *O Gloriosa Domina*.

Este ritual, en el que la música jugaba un destacado papel, las distinguía y a través de él manifestaban al mundo circundante su identidad social y espiritual. Ha de entenderse, por tanto, no sólo como una forma de oración, sino también como una proyección externa de su vida conventual.

<sup>39</sup> Siempre que se indiquen únicamente los folios se estará dando la referencia del lugar en que se hallan estas obras dentro del manuscrito de Carrión.

<sup>40</sup> Con posterioridad se añadió otro himno con semejante texto, aunque interpretado a 5 voces (ff. 39'-40).

<sup>41</sup> Vid. Goñi Gaztambide, 1983, p. 27, así como el *Memorial del estilo que se a de guardar en esta sancta yglesia de Toledo*, BN, Ms. 14045<sup>(123)</sup>, f. 1.

<sup>42</sup> AHN, leg. 3705, caja 5, f. 9.

<sup>43</sup> La configuración de esta procesión aparece descrita en *Manuale 1606*, pp. 197-201.

## EDICIÓN

Deseo recomendar en primer lugar que antes de abordar la interpretación de cualquiera de estas obras es conveniente leer no sólo la Ficha que la precede, sino también la primera del grupo de la forma musical a la que pertenece (salmos, himnos, magnificats, salves, lamentaciones), puesto que, para evitar reiteraciones, he obviado muchas explicaciones que aparecen más detenidamente recogidas en la primera citada.

**Ficha modelo: n.º de obra dentro de CarriSC s.s. y título** (si la composición no pertenece al *Libro de música* la distingo con la palabra –añadida–)

Como punto de partida creo conveniente recordar que estoy buscando una interpretación «histórica» del repertorio contenido en el *Libro de música* que tome como referencia la concepción musical que Galdámez plasmó en las obras. Es posible que a veces ésta no coincidiera con la interpretación realizada en Santa Clara, quizá incluso algunos de estos trabajos nunca llegaron a ejecutarse en el convento.

Bajo estas premisas he intentado en este primer apartado sugerir cómo podría combinarse el canto llano y las secciones polifónicas recogidas en CarriSC s.s. También se habla de los posibles coros que quizá intervinieron en una u otra parte. (Vid. capítulo VI). Parto de la consideración de que las intérpretes actuales forman un único conjunto entre cuyas voces se debe decidir quiénes cantan la monódica, y se dan ideas al respecto. En todo caso son consejos y no normas.

Ha sido necesario realizar a veces algún comentario que explicara el origen de ciertos cantos llanos y la presencia o ausencia de ellos en la ficha –ej. *Hostis Herodes*–, así como cuestiones referentes a determinadas melodías que por sus peculiaridades constructivas nos aportan algún dato distintivo de la composición.

Para las obras añadidas sugiero distintas combinaciones interpretativas en función del criterio seleccionado.

**Canto llano:** Se aporta en este apartado la fuente de la que he extraído el canto llano, que siempre ha estado subordinado al que aparece recogido en la composición polifónica de forma más o menos evidente. Me he servido prioritariamente de las fuentes localizadas en el monasterio de Santa Clara de Carrión ya que éste era el destino del manuscrito y debido también a que los cantos litúrgicos localizados en las obras polifónicas tienen un origen muy diverso, puesto que sus primitivos creadores se extienden en una cronología no inferior a un siglo y proceden de regiones distintas.

Siempre presento la monodía a igual altura sonora que el conjunto polifónico. Es decir, he realizado los oportunos transportes para que el canto llano mantenga el tono de la composición polifónica y, puesto que todos son cantados por voces femeninas, adapto su edición a clave de Sol, al igual que la utilizada para estas voces en la transcripción. El resto de las características de las fuentes se han respetado, es decir, copio el texto tal cual aparece en ella y, si se añade algún sonido o alteración, éstos aparecen identificados mediante su inclusión entre [ ], por el contrario, si la composición polifónica suprime algo presente en la fuente monódica, se indica entre { }.

Únicamente aparecen en esta sección los cantos llanos que no se encuentran anotados en el manuscrito, que son la mayoría, con la excepción de ciertas entonaciones iniciales, las fórmulas de las lamentaciones y el canto de las *ancillas* de la *Passio Domini*, aunque para esta obra no recojo su canto litúrgico debido a que su longitud requeriría una edición especial y aparte.

Soy consciente de que aportar estos cantos llanos resulta un poco arriesgado, en tanto sabemos que existía gran diversidad de variantes. Pero hasta que el estudio de este repertorio no se haya realizado, no se podrán sacar conclusiones específicas sobre cuál podría ser el más apropiado de entre los conservados, si bien considero que esto dependerá del lugar en el que se encuentre la composición. Por ello también se ha intentado localizar dichas melodías preferentemente dentro del convento carrionense. De cualquiera de las maneras y admitiendo la posibilidad de que pueden ser variados los cantos que acompañen a estas composiciones, creo que el intento merece la pena, fundamentalmente porque se facilita al intérprete la consecución de una ejecución íntegra e «histórica» de la obra.

**Texto:** Se recogen bajo este epígrafe los textos de las obras según aparecen en el LU, en HOR o en el *Manuale 1606*. El objetivo que se persigue con ello es tanto ofrecer al intérprete el texto íntegro de la composición, como facilitar la comprensión de la estructura formal de la obra, rasgo necesario para decidir qué partes se desean cantar en monodía y cuáles en polifonía. Por ello mismo se ha configurado un código que indica qué secciones aparecen en el manuscrito en polifonía (los textos subrayados) y cuáles en monodía (los textos en *cursiva*). Además, debido a la peculiaridad con que Galdámez reproduce las lamentaciones, composiciones para las que copia abundantes cantos llanos, he señalado mediante **negrita** aquellas frases textuales ausentes en el *Libro de música*, puesto que no está claro si dichas ausencias deben ser respetadas o, por el contrario, añadidas en la interpretación.

Deseo señalar también que en la reproducción de estos textos se han eliminado los acentos, puesto que no está claro que la acentuación reflejada en las ediciones romanas citadas *supra* coincidan con la empleada en esta obra. La música sugiere más bien que no fue así y por ello, junto con el hecho de que el latín escrito no se acentúa, he dejado que la música hablara por sí misma. Además, puesto que en la edición musical se han respetado las pequeñas variaciones textuales que con respecto a las ediciones romanas del LU y el HOR presenta el manuscrito, éstas aparecen oportunamente reseñadas en estos textos.

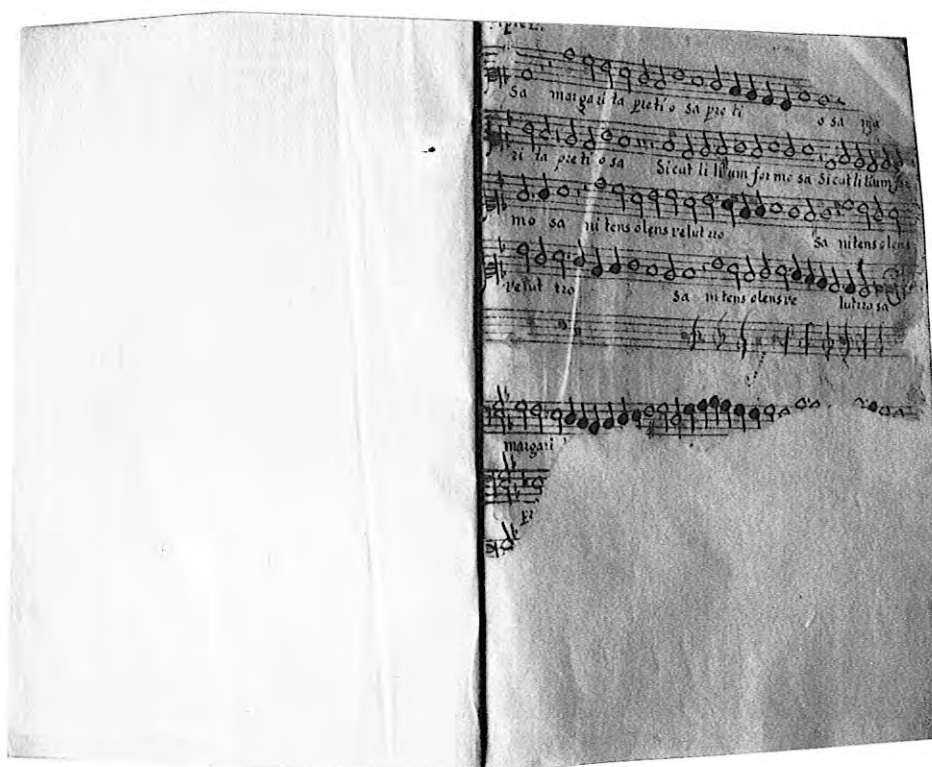
En este apartado se incluyen comentarios diversos referentes al **transporte de las obras, correcciones introducidas en la edición, ciertas claves para llevar a cabo su interpretación, etc.**

**Ficta:** Como es costumbre, las alteraciones presentes en la fuente han sido señaladas dente de las notas, y las añadidas por el editor encima. Sin embargo, conviene recordar que Galdámez sólo introdujo bemoles, por lo que todos los sostenidos localizados dentro del pentagrama corresponden a anotaciones realizadas por las monjas clarisas para facilitar la interpretación de las obras. Debido a que en estas páginas se busca ofrecer una edición según los entendidos parámetros que Galdámez reflejó en el *Libro de música*, he puesto en discusión los accidentales anotados por estas mujeres, ya que algunos pudieron ser escritos en fechas tan lejanas como 1730, por ejemplo. Es por ello que si éstos concuerdan con la visión musical que entendí tenía el copista, han sido reproducidos en la edición tal y como se han encontrado. (Vid. capítulo VI).

Ciertamente toda edición significa un compromiso con la fuente y con la interpretación buscada y, por lo tanto, es tan sólo una de las opciones posibles. Pero dentro de esta amalgama considero que existen alteraciones que dependen más de los gustos del transcriptor que de las normas de la música ficata, por ello he diferenciado y he señalado las que me parecían más opcionales colocándolas entre ( ). Dichos casos han sido comentados detenidamente dentro de este apartado.

Ficha: n.º 1. «Sicut lilium»

Esta obra se conserva tan incompleta que es imposible llevar a cabo su interpretación.





**Ficha: n.º 2. *Pange lingua***

Esta obra se conserva tan incompleta que es imposible llevar a cabo una interpretación.

Por el inicio de la voz de «contravoxo» –bajo–, seguramente fue interpretada intercalando como versos pares el canto llano «more hispano» del *Pange lingua* (Vid. Ficha n.º 13).



Ficha: n.º 3. *Deus in adjutorium*

Como composición monódica precede al primer salmo de vísperas. *Deus in adjutorium* debe ser por tanto interpretado introduciendo al salmo *Dixit Dominus*, puesto que era éste el primer salmo de esta hora litúrgica en todas las festividades celebradas por las monjas de Carrión en 1633, es decir, en las ocasiones en las que se recurría a la polifonía.

El versículo «Deus in adjutorium meum intende» se canta monódicamente. Aconsejo que lo ejecute el tiple I –que mantiene el tono de la obra–, o el alto –que lleva la entonación transportada a la cuarta inferior–. En este segundo caso la melodía copiada necesita el oportuno transporte.

Entonación:



De - us in ad - ju - to - ri - um me - um in - ten - de.

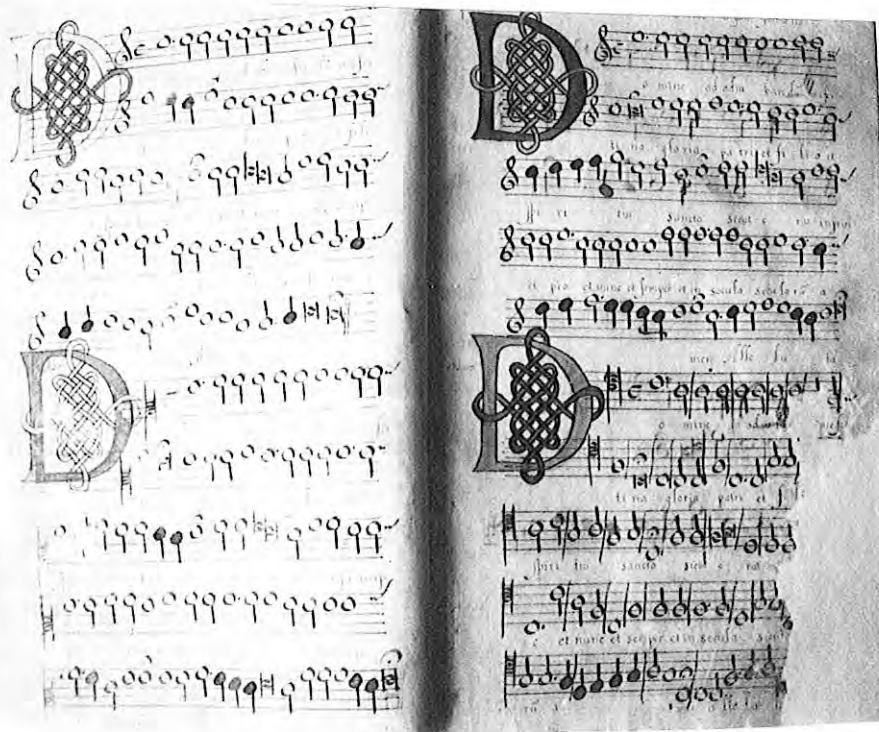
Texto [LU, p. 250]:

*Deus in adjutorium meum intende.*

*Domine ad adjuvandum me festina.*

*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.*

*Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen. Alleluia.*



# DEUS IN ADJUTORIUM

ff. [0]-1

1

TIPLE 1

[TIPLE 2]

ALTO

[BAJO]

Do- mi- ne ad ad- ju- van- dum me fe- sti- - na

Do- mi- ne ad ad- ju- van- dum me fe- sti- na

Do- mi- ne ad ad- ju- van- dum me fe- sti- na

Do- mi- ne ad ad- ju- van- dum me fe- sti- na

6

Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o et Spi- ri- tu- i San- cto

Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o et Spi- ri- tui San- - cto

Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o et Spi- ri- tu- i San- - cto

Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o et Spi- ri- tu- i San- - cto

12

Sic-ut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et sem-

Sic-ut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et sem-

Sic-ut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et sem-

Sic-ut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et sem-

17

per et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum A-

per et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum A-

per et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum A-

per et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum A-

22

-men Al-le-lu-ia

-men Al-le-lu-ia

-men Al-le-lu-ia, al-le-lu-ia

-men Al-le-lu-ia, al-le-lu-ia

#### Ficha: n.º 4. *Dixit Dominus*

Este salmo se interpreta inmediatamente después de la composición precedente –*Deus in adjutorium*–. De hecho, Galdámez las consideró una única obra, presentando ambas en el índice como *Dixit Dominus* e introduciendo en el f. 1, correspondiente a *Deus in adjutorium*, información acerca del salmo. Litúrgicamente son dos composiciones distintas y en esta edición se mantiene cierta independencia, máxime teniendo en cuenta que la obra matriz de *Dixit Dominus* es una creación de Melchor Robledo, pero quizá *Deus in adjutorium* no lo sea. Es posible incluso que ésa fuera realizada por Galdámez.

El texto de este salmo está formado por 10 versículos, de los cuales el 2.º, 5.º y 8.º están recogidos polifónicamente en el manuscrito. Los restantes serán interpretados en forma *alternatim* entre el canto llano monódico y la ejecución a cargo del grupo instrumental que glosa, reproduce las secciones en polifonía o improvisa «versos» sobre el canto llano. La sección en canto llano puede ser interpretada, por ejemplo, por el tiple 1 o por el alto, transportado a la pertinente cuarta justa grave. Siguiendo las indicaciones de Galdámez, la alternancia más apropiada de estos tres coros sería: 1.º vers.: monódico; 2.º vers.: polifonía acompañada de órgano, bajón u otro instrumento adecuado para la interpretación del bajo –recordemos que estamos proponiendo una ejecución para un coro de mujeres–; 3.º vers.: órgano sólo o con bajón u otro instrumento apropiado, etc. De esta forma la obra comenzaría y finalizaría en canto llano.

**Entonación salmódica:** Primer miembro *Manuale 1606* [p. 296]. Puesto que esta fuente sólo nos aporta los inicios de las entonaciones salmódicas, recurrimos para el segundo miembro a *Cerone 1613* [p. 354].



1. Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: Se-de a dex-tris me-is.

**Texto** (LU, p. 128):

1. Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis.
2. Donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum.
3. Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum.
4. Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genui te.
5. Jurabit Dominus, et non paenitevit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.
6. Dominus a dextris tuis, confregit in die irae suae reges.
7. Judicabit in nationibus, implevit ruinas: conquassabit capita in terra multorum.
8. De torrente in via bibet: propterea exaltabit caput.
9. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
10. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

Handwritten musical score on two pages. The top system consists of three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line, and a lower piano accompaniment line. The bottom system also consists of three staves, with a vocal line and piano accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mp* and *f*. The lyrics are written in a cursive script.

Handwritten musical score on two pages. The top system consists of three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line, and a lower piano accompaniment line. The bottom system also consists of three staves, with a vocal line and piano accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f*. The lyrics are written in a cursive script.

This image shows two pages of a handwritten musical manuscript. Each page contains two systems of music. The top system on each page features a vocal line with lyrics and a lower line, likely for lute accompaniment. The bottom system on each page consists of two staves of music without lyrics. The lyrics are in Latin and appear to be a form of the Kyrie.

**Page 1 (Left):**

- Top system: *Dei tibi gloria in excelsis*
- Bottom system: (Two staves of music)

**Page 2 (Right):**

- Top system: *Dei tibi gloria in excelsis*  
*uet prop te nos excusa ut*
- Bottom system: *Dei tibi gloria in excelsis*  
*prop te tu excusa ut*

# DIXIT DOMINUS

## SALMO 109

ff. 1'-4

1

[TIPLÉ 1] 2. Do- nec po- nam i- ni- mi- cos

[TIPLÉ 2] 2. Do- nec po- nam i- ni- mi- cos

[ALTO] 2. Do- nec po- nam i- ni- mi- cos

[BAJO] 2. Do- nec po- nam i- ni- mi- cos

4

tu- os, sca- bel- lum pe-

tu- os, sca- bel- lum pe-

tu- os, sca- bel- lum pe-

tu- os, sca- bel- lum pe-



8

dum tu- o- rum.  
 dum tu- o- rum, [ tu- o- rum ]  
 dum tu- o- rum, tu- o- rum  
 dum tu- o- rum

12

5. Ju- ra- vit Do- mi- nus et non pae- ni-  
 5. Ju- ra- vit Do- mi- nus et non pae- ni-  
 5. Ju- ra- vit Do- mi- nus et non pae- ni-  
 5. Ju- ra- vit Do- mi- nus et non pae- ni-

16

te- bit e- um. Tu  
 te- bit e- um. Tu  
 te- bit e- um. Tu  
 te- bit e- um. Tu

es sa- cer- dos in ae- ter- num se- cun- dum

es sa- cer- dos in ae- ter- num se- cun- dum

es sa- cer- dos in ae- ter- num se- cun- dum

es sa- cer- dos in ae- ter- num se- cun- dum

or- di- nem Mel- - chi- se- dech.

or- di- nem Mel- chi- se- dech.

or- di- nem Mel- chi- se- dech Mel- chi- se- dech

or- di- nem Mel- chi- se- dech

8. De tor- ren- te in vi- a bi- bet pro- pte-

8. De tor- ren- te in vi- a bi- bet pro- pte-

8. De tor- ren- te in vi- a bi- bet pro- pte-

8. De tor- ren- te in vi- a bi- bet pro- pte-

re- a e- xal- ta- bit ca-

re- a e- xal- ta- bit ca- - -

re- a e- xal- ta- bit ca- -

re- a e- xal- ta bit ca- - -

- put, ca- - - put.

- put, ca- - put

- put ca- - - put.

- put, ca- - put.

**Ficha: n.º 5. *Beatus vir***

Galdámez nos indica que este salmo debe interpretarse «a tres choros» [f. 5], al igual que el precedente, por lo que su ejecución seguirá los mismos criterios que *Dixit Dominus* hasta finalizar en el versículo 11.º con polifonía cantada.

En este caso, la entonación salmódica en las secciones polifónicas la recogen alternativamente el tiple 2 y el tiple 1, lo que les caracteriza como las voces más idóneas para realizar el canto monódico.

**Entonación salmódica:** *Manuale 1606* [p. 295] primer miembro; segundo miembro *Cerone 1613*: «Psalm solennes y festivos, que es para los días dobles y semidobles», [p. 356]. Melchor Robledo introduce sistemáticamente en todos sus salmos del 6.º tono una variante en la entonación salmódica que anoto a través de las notas recogidas entre [ ], de forma que la elección de una u otra melodía para su interpretación se deja al criterio del intérprete. Pero debemos tener en cuenta que posiblemente en el monasterio de clarisas se realizara de la forma más extendida y según venía siendo tradición desde el siglo anterior, esto es, tal y como aparece en su *Manuale 1606*.



1. **Be-a - tus vir qui ti-met Do-mi-num in man-da-tis e - jus vo-let ni-mis.**

**Texto (LU, p. 140-1):**

1. *Beatus vir qui timet Dominum: in mandatis ejus volet nimis.*
2. *Potens in terra erit semen ejus: generatio rectorum benedicetur.*
3. *Gloria et divitiae in domo ejus: et justitia ejus manet in saeculum saeculi.*
4. *Exortum est in tenebris lumen rectis: misericors, et miserator, et justus.*
5. *Jucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in judicio: quia in aeternum non commovebitur.*
6. *In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit.*
7. *Paratum cor ejus sperare in Domino, confirmatum est cor ejus: non commovebitur donec despiciat inimicos suos.*
8. *Dispensit, dedit pauperibus: justitia ejus manet in saeculum saeculi: cornu ejus exaltabitur in gloria.*
9. *Peccator videbit, et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet: desiderium peccatorum peribit.*
10. *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.*
11. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

**Ficta:** Recordaremos que todos los sostenidos localizados en la fuente han sido añadidos por las monjas clarisas. En este caso he reproducido dichos sostenidos porque concordaban con mi entendimiento de esta música (se impone recordar que quizá alguno de ellos se incluyeron un siglo después) y, puesto que aparecen en la fuente, van situados delante de la nota y no sobre ella.

-c. 35: Do4 del tiple 1: he alterado esta nota para conseguir la tercera mayor en el acorde cadencial puesto que se llega a ella descendiendo, al igual que aparece recogido en el manuscrito para las restantes cláusulas de la obra. Pero debido a que esta cadencia se produce dentro del primer miembro del versículo y, por lo tanto, es menos concluyente que las restantes, he indicado como opcional la citada alteración.

This image shows two pages of handwritten musical notation. The left page features two systems of music, each with a vocal line and a lute line. The right page also has two systems, with the top system including a vocal line and a lute line, and the bottom system featuring a large initial 'Q' and a vocal line. The lyrics are in Latin.

**Page 1 (Left):**  
 System 1: *tuus in terra*  
 System 2: *tuus in terra*

**Page 1 (Right):**  
 System 1: *tuus in terra*  
 System 2: *tuus in terra*

**Page 2 (Left):**  
 System 1: *tuus in terra*  
 System 2: *tuus in terra*

**Page 2 (Right):**  
 System 1: *tuus in terra*  
 System 2: *tuus in terra*

This image shows two pages of handwritten musical notation. The left page features two systems of music, each with a vocal line and a lute line. The right page also has two systems, with the top system including a vocal line and a lute line, and the bottom system featuring a large initial 'I' and a vocal line. The lyrics are in Latin.

**Page 3 (Left):**  
 System 1: *tuus in terra*  
 System 2: *tuus in terra*

**Page 3 (Right):**  
 System 1: *tuus in terra*  
 System 2: *tuus in terra*

**Page 4 (Left):**  
 System 1: *tuus in terra*  
 System 2: *tuus in terra*

**Page 4 (Right):**  
 System 1: *tuus in terra*  
 System 2: *tuus in terra*

D is per sui dedit panem per  
 hunc Iustus cuius manus in seculum  
 secum sunt cor meum exaltatur  
 in gloria

iustus erat in primis operibus  
 et nunc et semper et in seculum  
 seculum seculum seculum a meum

# BEATUS VIR

## SALMO 111

ff. 4'-8

1

[TIPLE 1]  
2. Po- tens in ter- ra e- rit se- men e-

[TIPLE 2]  
2. Po- tens in ter- ra e- rit se- men e-

[ALTO]  
2. Po- tens in ter- ra e- rit se- men e- -

[BAJO]  
2. Po- tens in ter- ra e- rit se- men e-

5

- - - jus ge- ne- ra- ti- o re- cto-

jus ge- ne- ra- ti- o re- cto-

- jus ge- ne- ra- ti- o re- cto-

jus ge- ne- ra- ti- o re- cto-

9

rum be-ne-di-ce-tur.

rum be-ne-di-ce-tur

rum be-ne-di-ce-tur

rum be-ne-di-ce-tur

13

5. Ju-cun-dus ho-mo qui mi-se-re-tur et

5. Ju-cun-dus ho-mo qui mi-se-re-tur et

5. Ju-cun-dus ho-mo qui mi-se-re-tur et

5. Ju-cun-dus ho-mo qui mi-se-re-tur et

17

com-mo-dat di-spo-net ser-mo-nes su-os

com-mo-dat di-spo-net ser-mo-nes su-os

com-mo-dat di-spo-net ser-mo-nes su-os

com-mo-dat di-spo-net ser-mo-nes su-os



in ju-di-ci-o qui-a

in ju-di-ci-o qui-a

in ju-di-ci-o qui-a

in ju-di-ci-o qui-a

in ae-ter-num non com-mo-ve-bi-tur

in ae-ter-num non com-mo-ve-bi-tur

in ae-ter-num non com-mo-ve-bi-tur

in ae-ter-num non com-mo-ve-bi-tur

8. Di-sper-sit de-dit pau-pe-ri-bus ju-

8. Di-sper-sit de-dit pau-pe-ri-bus ju-

8. Di-sper-sit de-dit pau-pe-ri-bus ju-

8. Di-sper-sit de-dit pau-pe-ri-bus ju-

34

sti-ti-a e-jus ma-net in sae-cu-lum

sti-ti-a e-jus ma-net in sae-cu-lum

sti-ti-a e-jus me-net in sae-cu-lum

sti-ti-a e-jus ma-net in sae-cu-lum

38

sae-cu-li cor-nu e-jus

sae-cu-li cor-nu e-jus

sae-cu-li cor-nu e-jus

sae-cu-li cor-nu e-jus

42

ex-al-ta-bi-tur in glo-ri-a

ex-al-ta-bi-tur in glo-ri-a

ex-al-ta-bi-tur in glo-ri-a

ex-al-ta-bi-tur in glo-ri-a

11. Sic- ut e- rast in prin- ci- pi o et

11. Sic- ut e- rat in prin- ci- pi- o et

11. Sic- ut e- rat in prin- ci- pi- o et

11. Sic- ut e- rat in prin- ci- pi- o et

nunc et sem- - per et in sae- cu-

nunc et sem- - - per et in sae- cu-

nunc et sem- per, sem- - per et in sae- cu-

nunc et sem- - per et in sae- cu-

la sae- cu- lo- - rum A- men A- - - men

la sae- cu- lo- - rum A- - - men

la sae- cu- lo- rum A- men, A- men

la sae- cu- lo- - rum A- men A- men

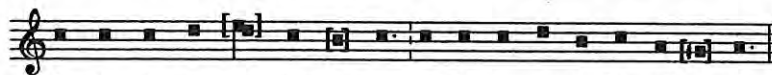
**Ficha: n.º 6. Laudate pueri**

Según recoge la propia fuente, este salmo debe interpretarse «A tres choros» [f. 9], igual que los anteriormente comentados (Vid. Ficha n.º 4).

Tanto si se elige acompañar estas secciones polifónicas con la monodía propia del 3<sup>er</sup> tono –como Galdámez sugiere– o con la del 5.º –sobre la que se basa la composición matriz– las voces recomendadas para ejecutarla son el tiple 1 y 2.

**Entonación salmódica:** La composición original se basa en la entonación del 5.º tono, pero Galdámez considera esta obra del 3.º, por lo que he copiado ambas monodías con la intención de que el intérprete elija la que le parezca más oportuno: las dos posibilidades son válidas.

**5.º tono:** *Sancta María 1565* [f. 66] deja claro que para la entonación salmódica del 5.º tono sólo existe una posibilidad, como asimismo lo confirman el *Int 1515* [f. xlvii], *Montanos 1592* [f. 21'], *Cerone 1613* [p. 354] o el *Manuale 1606* [p. 295] existente en el Monasterio de Carrión. La única diferencia entre ellas es que en la fuente toledana el Si es b. Sin embargo, Melchor Robledo utiliza de forma constante para los primeros miembros de cada versículo una variante melódica que se anota en esta reproducción a través de las notas entre corchetes [ ], entonación que quizá proceda de la tradición aragonesa. En la ejecución del canto llano el músico podrá elegir una u otra variante *ad libitum*. Posiblemente en el convento de clarisas se interpretara el salmo con la melodía precedente del *Manuale 1606*, la más común por estas tierras, si es que entendieron esta composición como del 5.º tono.



1. Lau-da - te pue - ri Do - mi-num: Lau-da - te no-men Do - mi - ni.

**3<sup>er</sup> tono:** Las entonaciones salmódicas de este tono poseen diversas terminaciones, la que mejor se ajusta con la supuestamente localizada dentro de estas secciones polifónicas es la reproducida por *Sancta María 1565* [f. 65'].



1. Lau-da - te pue - ri Do - mi-num: lau-da - te no-men Do - mi - ni

Texto (LU, p. 152):

1. Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini.
2. Sit nomen Domini benedictum, ex hoc nunc, et usque in saeculum.
3. A solis ortu usque ad occasum, laudabile nomen Domini.
4. Excelsus super omnes gentes Dominus, et super caelos gloria ejus.
5. Quis sicut Dominus Deos noster, qui in altis habitat, et humilia respicit in caelo et in terra?
6. Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem:
7. Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui.
8. Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem.
9. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
10. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

**Transporte:** Aunque la composición se encuentra expresada a través de las denominadas claves altas, no recomiendo que se lleve a cabo el transporte a la 4.º inferior (Vid. capítulos IV y VI).

**Ficta:** Al igual que sucede en la precedente composición, en ésta se han respetado los sostenidos que fueron añadidos por las clarisas para interpretar la obra. (Vid. Ficha n.º 5)

Handwritten musical score on two pages. The top system on the left page shows a vocal line with lyrics: "deus deus deus deus deus deus". The bottom system on the left page shows a piano accompaniment. The top system on the right page shows a vocal line with lyrics: "deus deus deus deus deus deus". The bottom system on the right page shows a piano accompaniment.

Handwritten musical score on two pages. The top system on the left page shows a vocal line with lyrics: "deus deus deus deus deus deus". The bottom system on the left page shows a piano accompaniment. The top system on the right page shows a vocal line with lyrics: "deus deus deus deus deus deus". The bottom system on the right page shows a piano accompaniment.

The image shows two pages of handwritten musical notation. The left page contains two systems of music. The first system has a vocal line with lyrics "a ter" and a piano accompaniment. The second system has a vocal line with lyrics "a te ma" and a piano accompaniment. The right page contains two systems of music. The first system has a vocal line with lyrics "a ha bi ta ta" and "Sicut in dea mater filio rē" and a piano accompaniment. The second system has a vocal line with lyrics "a ha bi ta ta" and "a te ma" and a piano accompaniment. The lyrics are in Latin and appear to be from a Mass or similar liturgical text.

# LAUDATE PUERI

## SALMO 112

ff. 8'-11

1

[TIPLE 1] 2. Sit no- men Do- mi- ni be- ne- di- -

[TIPLE 2] 2. Sit no- men Do- mi- ni be- ne- -

[ALTO] 2. Sit no- men Do- mi- ni be- ne-

[BAJO] 2. Sit no- men Do- mi- ni be- ne-

4

di- ctum ex hoc nunc et u-

di- ctum ex hoc nunc et u-

di- ctum ex hoc nunc et u-

di- ctum ex hoc nunc et u-

8

sque in sae- cu- lum

sque in sae- cu- lum

sque in sae- cu- lum

sque in sae- cu- lum

sque in sae- cu- lum

12

5. Quis si- cut Do- mi- nus De- us no- ster qui

5. Quis si- cut Do- mi- nus De- us no- ster qui

5. Quis si- cut Do- mi- nus De- us no- ster qui

5. Quis sic- ut Do- mi- nus De- us no- ster qui

16

in al- tis ha- bi- tat

in al- tis ha- bi- tat

in al- tis ha- bi- tat

in al- tis ha- bi- tat



et hu-mi-li-a re-spi-cut in cae-

et hu-mi-li-a re-spi-cut in cae-

et hu-mi-li-a re-spi-cut in cae-

et hu-mi-li-a re-spi-cut in cae-

lo et in ter- - - - - ra?

lo et in ter- - - - - ra?

lo et in ter- - - - - ra?

lo et in ter- - - - - ra?

8. Qui ha-bi-ta-re fa-cit ste-ri-lem

8. Qui ha-bi-ta-re fa-cit ste-ri-lem

8. Qui ha-bi-ta-re fa-cit ste-ri-lem in

8. Qui ha-bi-ta-re fa-cit ste-ri-lem in

33

in do- mo ma- trem fi- li- o-  
 in do- mo ma- trem fi- li- o-  
 do- mo ma- trem fi- li- o-  
 do- mo ma- trem fi- li- o-

37

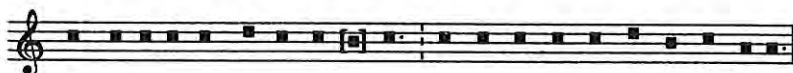
rum lae- - tan- tem  
 rum lae- - tan- tem, lae- tan- - tem  
 rum lae- tan- - - - - tem, lae- tan- tem  
 rum lae- - - - - tan- tem lae- tan- tem

**Ficha: n.º 7. Laudate Dominum**

«A dos choros» [f. 12]. Puesto que este salmo cuenta únicamente con 4 versículos, su interpretación se hará de forma *alternatim*. Versos impares: monódicos o acompañados por el órgano u otros instrumentos; versos pares: polifónicos cantados y acompañados por el bajón y quizá también por el órgano.

La entonación salmódica en las secciones polifónicas es recogida por el tiple 1, lo que hace que sea ésta la voz más idónea para realizar dicha entonación monódica.

**Entonación salmódica:** Esta obra sigue la entonación del 5.º tono sin bemol, tal y como aparece en *Manuale 1606* [p. 295], *Sancta María 1565* [f. 66], *Montanos 1592* [f. 21'] o *Cerone 1613* [p. 354]. Puesto que Juan Navarro introduce sistemáticamente el sonido Si antes de la cláusula de mediación, cualidad que Galdámez respeta, he introducido esta variante en la melodía por si el intérprete desea realizarla.



1. Lau- da- te Do- mi- num om- nes gen- tes: lau- da- te e- um om- nes po- pu- li

**Texto (LU, p. 167):**

1. Laudate Dominum omnes gentes: laudate eum omnes populi.
2. Quoniam confirmata est super nos misericordia ejus: et veritas Domini manet in aeternum.
3. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
4. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

**Transporte:** Aunque la composición se encuentra expresada a través de las denominadas claves altas, no recomiendo que se lleve a cabo el transporte a la 4.º inferior (Vid. capítulos IV y VI).

**Ficta:** Se impone recordar que los sostenidos situados delante de las notas fueron añadidos por las monjas clarisas y no por Galdámez (Vid. capítulo VI).

-cc. 9-10, en el tiple 2 se produce un descenso melódico de Fa4 a La3 pasando por Si3. Si deseamos evitar el tritono melódico debemos hacer el Sib que, además, presenta el típico adorno en valores rápidos Si-La-Si. Entonces también se debe alterar el Si3 del c. 11 en el tiple 1 que, como hemos visto, es una posibilidad recogida dentro de las entonaciones salmódicas españolas. De esta forma introduciríamos una cadencia remisa escondida y resuelta en La. Similares circunstancias se dan en los compases 21 a 22 sobre las mismas voces.

*V. munda mundum* *Quoniam* *et de filio* *quod dicitur*

In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Verbum factum est caro et habitavit in nobis et vidimus gloriam et maiestatem et deitatem eius et vitam in eternum  
 Verbum factum est caro et habitavit in nobis et vidimus gloriam et maiestatem et deitatem eius et vitam in eternum  
 Verbum factum est caro et habitavit in nobis et vidimus gloriam et maiestatem et deitatem eius et vitam in eternum  
 Verbum factum est caro et habitavit in nobis et vidimus gloriam et maiestatem et deitatem eius et vitam in eternum

et cum Patre et Filio simul adoratum et glorificatum et qui procedit a Patre et Filio simul et qui procedit a Patre et Filio simul  
 et qui procedit a Patre et Filio simul et qui procedit a Patre et Filio simul et qui procedit a Patre et Filio simul  
 et qui procedit a Patre et Filio simul et qui procedit a Patre et Filio simul et qui procedit a Patre et Filio simul  
 et qui procedit a Patre et Filio simul et qui procedit a Patre et Filio simul et qui procedit a Patre et Filio simul

# LAUDATE DOMINUM

## SALMO 116

ff. 11'-13

1

[TRIPLE 1]  
2. Quo- ni- am con- fir- ma- ta est su- per nos mi- se- ri-

[TRIPLE 2]  
2. Quo- ni- am con- fir- ma- ta est su- per- nos mi- se- ri-

[ALTO]  
2. Quo- ni- am con- fir- ma- ta est su- per nos mi- se- ri-

[BAJO]  
2. Quo- ni- am con- fir- ma- ta est su- per- nos mi- se- ri-

5

cor- di- a e- jus et ve- ri- tas Do-

cor- - - di- a e- - jus et ve- ri- tas

cor- di- a e- jus et ve- ri-

cor- di- a e- jus et ve- ri- tas Do-

9

mi- ni ma- net in ae- ter- num.  
 Do- mi- ni ma- net in ae- ter- num  
 tas Do- mi- ni ma- net in ae- ter- num  
 mi- ni ma- net in ae- ter- num

13

4. Si- cut e- rat in prin- ci- pi- o et nunc  
 4. Si- cut e- rat in prin- ci- pi- o et nunc  
 4. Si- cut e- rat in prin- ci- pi- o et nunc  
 4. Si- cut e- rat in prin- ci- pi- o et nunc

17

et sem- per et in sae- cu- la sae- cu-  
 et sem- per et in sae- cu- la sae-  
 et sem- per et in sae- cu- la  
 et sem- per et in sae- cu- la sae-

lo- rum a- men, sae- cu- lo- rum A- - - - - men  
cu- lo- rum A- - - - - men  
sae- cu- lo- rum A- - - - - men  
cu- lo- rum A- - - - - men

The musical score consists of four staves. The top staff is the soprano line, the second is the alto line, the third is the tenor line, and the bottom is the bass line. The lyrics are written below each staff. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. There are two flats in the key signature at the beginning, and a sharp sign at the end of the piece. The lyrics are: lo- rum a- men, sae- cu- lo- rum A- - - - - men; cu- lo- rum A- - - - - men; sae- cu- lo- rum A- - - - - men; cu- lo- rum A- - - - - men.

**Ficha: n.º 8. *Laetatus sum***

«A dos choros» [f. 14]. Este salmo cuenta con 11 vers., de los cuales, los pares están recogidos polifónicamente en CarriSC s.s. Su interpretación se hará de forma *alternatim* siguiendo los mismos criterios que los expuestos en la ficha n.º 7.

No está clara cuál debe ser la entonación que acompañe a este salmo (Vid. capítulo IV-2). Por ello las voces más idóneas para interpretarlo dependerán de la monodía seleccionada. Si se elige el tono 6.º convendría que lo ejecutara la voz del alto, pero si la opción se inclina por la entonación del 5.º tono, entonces sería apropiado que ésta recayera en el tiple 2, o intercalado con el tiple 1.

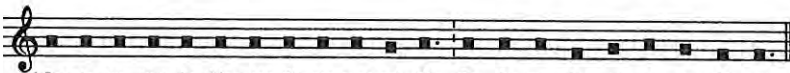
**Entonación salmódica:** Galdámez define esta composición como perteneciente al «quinsexto» tono. Reproduzco ambas salmodias para que el intérprete seleccione la que considere más apropiada.

**5.º tono:** *Int 1515* [f. xlviii]. He seleccionado esta fuente porque es la única de las localizadas que se sirve de dicha entonación con el Si b. Parece que ésta fue una práctica muy extendida en la Península, aunque no se pueda afirmar con total certidumbre que fuera interpretado de tal forma por la monjas de Carrión.



1. Laetatus sum in hic quae di-cta sunt mi- hi In do-mum Do- mi- ni i- bi-mus

**6.º tono:** *Manuale 1606* [p. 356] primer miembro; *Cerone 1613*, [p. 356] «Psalmn solennes y festivo, que es para los días dobles y semidobles», segundo miembro.



1. Lae- ta- tus sum in hic quae di- cta sunt mi- hi: In do-mum Do- mi- ni i- bi- mus.

**Texto (LU, p. 169-170):**

1. Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi: In domum Domini ibimus.
2. Stantes erant pedes nostri, in atriis tuis Jerusalem.
3. Jerusalem, quae aedificatur ut civitas: cujus participatio ejus in idipsum.
4. Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini: testimonium Israel ad confitendum nomini Domini.
5. Quia illic sederunt sedes in iudicio, sedes super domum David.
6. Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem: et abundantia diligentibus te.
7. Fiat pax in virtute tua: et abundantia in turribus tuis.
8. Propter fratres meos et proximos meos, loquebar pacem de te.
9. Propter domum Domini Dei nostri, quasivi bona tibi.
10. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
11. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

**Transporte:** Aunque la composición se encuentra expresada a través de las denominadas claves altas, no recomiendo que se lleve a cabo el transporte a la 4.º inferior (Vid. capítulos IV y VI).

**Cambio de proporción:** La obra presenta un cambio de proporción y, debido a que estamos utilizando para la transcripción un compás de compasillo en el que se introducen dos semibreves, he optado por usar como nuevo compás el 6/4 para seguir manteniendo las dos semibreves dentro de un único compás.



**Ficta:** cc. 19 al 22 se produce una imitación entre las voces de bajo, tiple 2 y tiple 1 con el diseño La-Re-Do-Re. La segunda vez que aparece, en el tiple 2, crea una sexta menor con el bajo que resuelve en octava, por lo que es conveniente alterar este Do. Ante esta opción, me he planteado realizar una imitación literal en todas las voces, alterando los respectivos Do, ya que sonoramente era posible e incluso más apropiado para las fechas en las que nos movemos.

-cc. 27-29 se produce un descenso melódico en el tiple 2 de Fa4 a Sib3, perfecto para evitar el tritono o quinta disminuida, pero vamos hacia un punto de articulación sobre Do en el compás 30, donde dos voces concluyen el texto que inmediatamente después repiten para finalizar el primer miembro del versículo. Si nuestra intención es remarcar esta cadencia debemos realizar el Si becuadro.



Handwritten musical score on two pages. The left page contains two systems of music with Latin lyrics: "Iste enim ascendit in altum sedens super oves", "Tribus tribus dominus testimonium", and "Israel adan h' tendit". The right page contains two systems of music with Latin lyrics: "Iste enim ascendit in altum sedens super oves", "Tribus tribus dominus testimonium", "Israel adan h' tendit", and "dan nemini do h'ant".

Handwritten musical score on two pages. The left page contains two systems of music with Latin lyrics: "Regate que ad pacem suam", "Hic tu salem q", and "dan ti a di figen tibus te". The right page contains two systems of music with Latin lyrics: "Regate que ad pacem suam", "Hic tu salem q", and "dan ti a di figen tibus te".

Handwritten musical score for two pages of a manuscript. The notation is in a historical style, likely 16th or 17th century. The top system on the left page begins with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are: "Repleat sanctus spiritus nos et proxi- mos nos- tros qui per hoc sacramen- tum de- te". The bottom system on the left page continues the lyrics: "Repleat sanctus spiritus nos et proxi- mos nos- tros qui per hoc sacramen- tum de- te". The right page continues the lyrics: "Repleat sanctus spiritus nos et proxi- mos nos- tros qui per hoc sacramen- tum de- te". The bottom system on the right page continues the lyrics: "Repleat sanctus spiritus nos et proxi- mos nos- tros qui per hoc sacramen- tum de- te".

Handwritten musical score for two pages of a manuscript. The notation is in a historical style, likely 16th or 17th century. The top system on the left page begins with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are: "Repleat sanctus spiritus nos et proxi- mos nos- tros qui per hoc sacramen- tum de- te". The bottom system on the left page continues the lyrics: "Repleat sanctus spiritus nos et proxi- mos nos- tros qui per hoc sacramen- tum de- te". The right page continues the lyrics: "Repleat sanctus spiritus nos et proxi- mos nos- tros qui per hoc sacramen- tum de- te". The bottom system on the right page continues the lyrics: "Repleat sanctus spiritus nos et proxi- mos nos- tros qui per hoc sacramen- tum de- te".

# LAETATUS SUM

## SALMO 121

ff. 13'-18

1

[TRIPLE 1]  
2. Stan- tes e- rant pe- des no- - stri,

[TRIPLE 2]  
2. Stan- tes e- rant pe- des no- - stri,

[ALTO]  
2. Stan- tes e- rant pe- des no- - stri,

[BAJO]  
2. Stan- tes e- rant pe- des no- stri,

5

in a- tri- is tu- is Je- ru- sa- lem.

in a- tri- is tu- is Je- ru- sa- lem

in a- tri- is tu- is Je- ru- - sa- lem

in a- tri- is tu- is Je- ru- sa- lem.

10

4. Il- luc e- nim a- scen- de- runt tri-

4. Il- luc e- nim a- scen- de- runt tri-

4. Il- luc e- nim a- scen- de- runt tri-

4. Il- luc e- nim a- scen- de- runt tri-

14

bus, tri- bus Do- mi- ni te- sti- mo- ni- um I-

bus, tri- bus Do- mi- ni, te- sti- mo- ni- um I-

bus, tri- bus Do- mi- ni, te- sti- mo- ni- um I-

bus, tri- bus Do- mi- ni, te- sti- mo- ni- um I-

18

- sra- el ad con- fi- ten- dum ad

sra- el ad con- fi- ten-

sra- el ad con- fi- ten- dum

sra- el ad con- fi- ten- - - - dum no-

con- fi- ten- dum no- mi- ni Do- - mi- ni.  
 dum no- mi- ni Do- mi- ni, no- mi- ni Do- mi- ni  
 no- - mi- ni Do- - mi- ni.  
 mi- ni Do- - mi- ni, no- mi- ni Do- - - mi- ni

6. Ro- ga- te quae ad pa- - cem sunt Je- ru-  
 6. Ro- ga- te quae ad pa- cem sunt Je- ru- sa-  
 6. Ro- ga- te quae ad pa- cem sunt Je- ru-  
 6. Ro- ga- te quae ad pa- cem sunt Je- ru- sa-

sa- lem, Je- ru- sa- lem et a- bun- dan- ti-  
 lem, Je- ru- sa- lem et a- bun- dan- ti- a di-  
 sa- lem et a- bun- dan- ti- a di-  
 lem, Je- ru- sa- lem et

a di- li-gen- ti- bus te, di- li- gen- ti- bus te

li- gen- ti- bus te

li- gen ti- bus te

a- bun- dan- ti- a di- li- gen- ti- bus te

8. Pro- pter fra- tres me- os et pro- xi- mos

8. Pro- pter fra- tres me- os et pro- xi- mos

8. Pro- pter fra- tres me- os et pro- xi- mos

8. Pro- pter fra- tres me- os et pro- xi- mos

me- os lo- que- bar pa-

me- os lo- que- bar

me- os lo- que-

me- os lo- que- bar pa-

cem lo- que- bar pa- cem de te

pa- - cem, lo- que- bar pa- cem de te

bar pa- cem de te

cem lo- que- bar pa- cem de te

10. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- - li- o et

10. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o Glo- ri- a Pa- tri et

10. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- a glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o et

10. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o et

Fi- li- o et Spi- ri- tu- i

Fi- li- o et Spi- ri- tu- - i San- cto et Spi- ri-

Fi- li- o et Spi- ri- tu- i San- - - cto et Spi- ri-

Fi- li o et Spi- ri- tu- i San- - -



San- - - - cto Spi- ri- tu- i San- - - - cto  
tu- i San- cto San- - - - cto San- - - - cto  
tu- i San- - cto San- cto  
cto Spi- ri- tu- i San- - - - cto San- - - - cto.

**Ficha: n.º 9. *Credidi***

Según recoge la propia fuente, este salmo debe interpretarse «A tres choros» [f. 18']. Así pues, su ejecución deberá realizarse según los criterios que se han recomendado para el salmo *Dixit Dominus* (Vid. Ficha n.º 4), aunque en este caso la composición, además de recoger en polifonía los versículos 2.º, 5.º, y 8.º, también presenta el 9.º, que corresponde al primer versículo de la doxología. Considero por tanto que es recomendable que el 10.º se interprete cantando la salmodia y, si se desea, acompañando ésta con el órgano u otros instrumentos.

La entonación salmódica del 1.º tono se presenta en la composición polifónica en la voz de tiple 2, excepto en el último versículo que, como recordaremos, fue creado por Galdámez obviando dicha entonación. Considero que la voz más apropiada para ejecutar esta monodía es por tanto el citado tiple.

**Entonación salmódica:** La obra sigue la entonación que para el primer miembro del 1.º tono recoge *Int 1515* [f. xliiii'] y *Cerone 1613* [p. 353] con el cuarto grado ascendido (Do#), aunque presenta variaciones que se anotan entre corchetes [ ]. En su segundo miembro reproduce la entonación «solemne» y «festiva» presente en *Cerone 1613* [p. 355]. Seguramente esta melodía se derivara de un uso local aragonés, donde trabajó Melchor Robledo, el creador de la composición original. Dejo al criterio del intérprete la realización o no de los sonidos añadidos. Asimismo, he reproducido tal entonación transportada a Sol con b para facilitar su ejecución.

1. Cre - di - di pro - pter quod lo - - - cu - tus sum:  
e - go au - tem hu - mi - li - a - tus sum ni - mis.

**Texto** (LU, pp. 161-162):

1. *Credidi propter quod locutus sum: ego autem humiliatus sum nimis.*
2. *Ego dixi in excessu meo: Omnis homo mendax.*
3. *Quid retribuam Domino, pro omnibus quae retribuit mihi?*
4. *Calicem salutaris accipiam: et nomen Domini invocabo.*
5. *Vota mea Domino reddam coram omni populo ejus: pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum ejus.*
6. *O Domine quia ego servus tuus: ego servus tuus, et filius ancillae tuae.*
7. *Dirupisti vincula mea: tibi sacrificabo hostiam laudis, et nomen Domini invocabo.*
8. *Vota mea Domino reddam in conspectu omnis populi ejus: in atriis domus Domini, in medio tui Jerusalem.*
9. *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.*
10. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

**Transporte:** Este salmo, anotado en claves altas, pertenece al «tipo tonal» del 1.º modo sobre Sol. Por las razones comentadas en los capítulos IV y VI recomiendo que su interpretación se realice tal y como lo he transcrito: sin transportar.

**Ficta:** Una vez más he de recordar que todos los sostenidos recogidos delante de las notas han sido añadidos en la fuente por las monjas de Carrión. (Vid. Ficha n.º 5)

-cc. 3-4; 16 y 33 nos encontramos con 6.ª menores que van a 8.ª, las cuales sería aconsejable convertir en mayores subiendo el Sib. Aunque al hacerlo creemos una 5.ª disminuida entre el alto y el tiple 1, esta 5.ª está preparada.

Musical score, first page. The page contains two systems of music. The first system has three staves with vocal parts and a basso continuo line. The second system also has three staves. The music is written in an older style with various note values and clefs. There are some faint, illegible annotations in the left margin.

Musical score, second page. This page continues the musical score from the first page, consisting of two systems of three staves each. The notation includes mensural notation with various note values and clefs. There are some faint, illegible annotations in the left margin.

Two pages of handwritten musical notation. The left page contains two systems of music, each with a vocal line and a keyboard accompaniment line. The right page contains two systems of music, each with a vocal line and a keyboard accompaniment line. The lyrics are in Latin and include the following phrases:

*Veni tu rex de iudea salu-  
m facis israel  
tu rex de iudea salu-  
m facis israel  
tu rex de iudea salu-  
m facis israel  
tu rex de iudea salu-  
m facis israel  
tu rex de iudea salu-  
m facis israel*

Two pages of handwritten musical notation. The left page contains two systems of music, each with a vocal line and a keyboard accompaniment line. The right page contains two systems of music, each with a vocal line and a keyboard accompaniment line. The lyrics are in Latin and include the following phrases:

*tu rex de iudea salu-  
m facis israel  
tu rex de iudea salu-  
m facis israel  
tu rex de iudea salu-  
m facis israel  
tu rex de iudea salu-  
m facis israel  
tu rex de iudea salu-  
m facis israel*

# CREDIDI

## SALMO 115

ff. 18'-22

1

[TIPLÉ 1] 2. E- go di- xi in ex- ces-

[TIPLÉ 2] 2. E- go di- xi in ex- ces- su

[ALTO] 2. E- go di- xi in ex- ces- su

[BAJO] 2. E- go di- xi in ex- ces- su

This musical system consists of four staves. The top three staves are vocal parts: [TIPLÉ 1], [TIPLÉ 2], and [ALTO]. The bottom staff is the bass part, labeled [BAJO]. All parts are in a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are: "2. E- go di- xi in ex- ces- su". The [ALTO] part has a fermata over the final note "su".

4

su me- e O- mnis ho-

me- o O- mnis ho-

me- o O- mnis ho-

me- o O- mnis ho-

This musical system consists of four staves. The top three staves are vocal parts. The bottom staff is the bass part. All parts are in a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are: "su me- e O- mnis ho-". The vocal parts have a fermata over the final note "ho-".



pre- ti- o- sa in con- spe- ctu Do- mi- ni

pre- ti- o- sa in con- spe- ctu Do- mi- ni

pre- ti- o- sa in con- spe- ctu Do- mi- ni

pre- ti- o- sa in con- spe- ctu Do- mi- ni

mors san- cto- - rum e- - - - - jus

mors sa- cto- - - - - rum e- - - - - jus

mors san- cto- - - - - rum e- - - - - jus

mors san- cto- - - - - rum e- - - - - jus

8. Vo- ta me- a Do- mi- no red- dam in con-

8. Vo- ta me- a Do- mi- no red- dam in con-

8. Vo- ta me- a Do- mi- no red- dam in con-

8. Vo- ta me- a Do- mi- no red- dam in con-

spe-ctu o-mnis po-pu-li e-jus

spe-ctu o-mnis po-pu-li e-jus

spe-ctu o-mnis po-pu-li e-jus

spe-ctu o-mnis po-pu-li e-jus

in a-tri-is do-mus Do-mi-ni in me-di-

in a-tri-is do-mus Do-mi-ni in me-di-o

in a-tri-is do-mus Do-mi-ni in me-di-o

in a-tri-is do-mus Do-mi-ni in me-di-

o-tu-i Je-ru-sa-lem

tu-i Je-ru-sa-lem

tu-i Je-ru-sa-

o-tu-i Je-ru-sa-lem



9. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- - - li- o

9. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- - - li- o

9. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o

9. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- - li- o

et Spi- ri- tu- i San- - - - - cto.

et Spi- ri- tu- - i San- - - - - cto.

et Spi- ri- tu- i San- - - - - to, San- - cto.

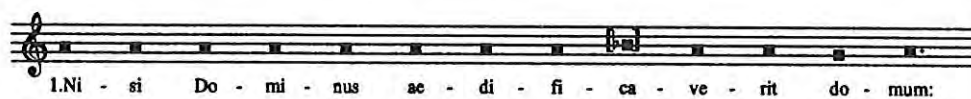
et Spi- ri- tu- i San- - - - - cto

**Ficha: n.º 10. Nisi Dominus**

«A tres choros» [f. 22']: puesto que en polifonía posee los versículos 2.º, 5.º y 8.º, su ejecución más idónea seguirá los criterios ya expuestos para otros salmos (Vid. Ficha 4).

La entonación salmódica se recoge en el tiple 1 en el 2.º vers. y en el tiple 2 en los restantes, por lo que es conveniente que éstas sean las voces que interpreten el canto llano.

**Entonación salmódica:** *Manuale 1606* [p. 295] primer miembro; segundo miembro *Cerone 1613*: «Psalm solennes y festivos, que es para los días dobles y semidobles», [p. 356]. Según se indicó para *Beatus vir* (Ficha n.º 5), Melchor Robledo introduce sistemáticamente en todos sus salmos del 6.º tono una variante en la entonación salmódica que anoto a través de las notas recogidas entre corchetes [ ], de tal forma que la elección de una u otra melodía para su interpretación queda al criterio del intérprete. No obstante debemos tener en cuenta que, posiblemente, en el monasterio de clarisas se realizara de la forma más extendida y según venía siendo tradición desde el siglo anterior: como aparece en su *Manuale 1606*.



**Texto (LU, pp. 175-176):**

1. Nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laboraverunt qui aedificaverunt eam.
2. Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.
3. Vanum est vobis ante lucem surgere: surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris.
4. Cum dederit dilectis suis somnum: ecce haereditas Domini, filii: merces, fructus ventris.
5. Sicut sagittae in manu potentis: ita filii excussorum.
6. Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis: non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.
7. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
8. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

Two pages of handwritten musical notation. The left page contains two systems of music, each with a vocal line and a lute line. The right page contains two systems of music, each with a vocal line and a lute line. The lyrics are in Latin and include:

... tu qui sedes ad dexteram patris  
... tu qui sedes ad dexteram patris  
... tu qui sedes ad dexteram patris  
... tu qui sedes ad dexteram patris

Two pages of handwritten musical notation. The left page contains two systems of music, each with a vocal line and a lute line. The right page contains two systems of music, each with a vocal line and a lute line. The lyrics are in Latin and include:

... tu qui sedes ad dexteram patris  
... tu qui sedes ad dexteram patris  
... tu qui sedes ad dexteram patris  
... tu qui sedes ad dexteram patris

The image shows two pages of a handwritten musical score. Each page contains two systems of music. The top system on each page consists of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The bottom system also consists of a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The lyrics are in French and appear to be a liturgical or religious text. The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The paper is aged and slightly yellowed.

**Page 1 (Left):**

System 1:  
Vocal: *Et qui est deus et pater unigenitus et  
deus et sempiternus et coeternus et  
consubstantialis*

System 2:  
Vocal: *Et qui est deus et pater unigenitus et  
deus et sempiternus et coeternus et  
consubstantialis*

**Page 2 (Right):**

System 1:  
Vocal: *Et qui est deus et pater unigenitus et  
deus et sempiternus et coeternus et  
consubstantialis*

System 2:  
Vocal: *Et qui est deus et pater unigenitus et  
deus et sempiternus et coeternus et  
consubstantialis*

# NISI DOMINUS

## SALMO 126

ff. 22'-25

1

[TIPLÉ 1]  
2. Ni- si Do- mi- nus cu- sto- di- e-

[TIPLÉ 2]  
2. Ni- si Do- mi- nus cu- sto- di- e-

[ALTO]  
2. Ni- si Do- mi- nus cu- sto- di- e-

[BAJO]  
2. Ni- si Do- mi- nus cu- sto- di- e-

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is for Tenor 1 (TIPLÉ 1), the second for Tenor 2 (TIPLÉ 2), the third for Alto (ALTO), and the fourth for Bass (BAJO). All parts are in a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are: "2. Ni- si Do- mi- nus cu- sto- di- e-".

4

rit ci- vi- ta- tem, fru- stra vi-

rit ci- vi- ta- - - - tem, fru- stra vi-

rit ci- vi- ta- - - - tem, fru- stra vi-

rit ci- vi- ta- - - - tem, fru- stra vi-

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The lyrics are: "rit ci- vi- ta- tem, fru- stra vi-". The music includes a key signature change to two sharps (F# and C#) in the third measure of the second staff. The lyrics are: "rit ci- vi- ta- - - - tem, fru- stra vi-".

8

gi- lat qui cu- sto- dit e- - - am.

gi- lat qui cu- sto- dit e- - - am.

gi- lat qui cu- sto- - dit e- am.

gi- lat qui cu- sto- dit e- - - am.

12

5. Si- cut sa- git- - tae in ma- nu po- ten- tis

5. Si- cut sa- git- tae in ma- nu po- ten- tis

5. Si- cut sa- git- tae in ma- nu po- ten- -

5. Si- cut sa- git- tae in ma- nu po- ten- - - - -

17

i- ta fi- li- i ex- cus- so- - - - rum

i- ta fi- li- i ex- cus- so- - - - rum

tis i- ta fi- li- i ex- cus- - so- rum

tis, i- ta fi- li- i ex- cus- so- rum

8. Sic- ut e- rat in prin- ci- pi- o et nunc et

8. Sic- ut e- rat in prin- ci- pi- o et nunc et

8. Sic- ut e- rat in prin- ci- pi- o et nunc et

8. Sic- ut e- rat in prin- ci- pi- o et nunc et

sem- per et in sae- cu- la sae- cu- lo-

sem- per et in sae- cu- la sae- cu- lo-

sem- per et in sae- cu- la sae- cu-

sem- per et in sae- cu- la sae- cu- lo-

- rum A- - - men A- - men

- rum A- - - men

lo- - rum A- men

rum A- - - men [A- men]

**Ficha: n.º 11. *Lauda Jerusalem***

Según recoge la propia fuente, este salmo debe interpretarse «atres choras» [f. 26]. Recomiendo por tanto la misma interpretación que la sugerida en los anteriores salmos con tal distribución (Vid. Ficha n.º 4). En este caso, sin embargo, puesto que la obra posee en polifonía también el versículo 10.º, que rompe la regular alternancia de coros, aconsejo que el 11.º se ejecute cantando su salmodia y, si se desea, acompañándola por el órgano o el bajón.

La entonación salmódica en las secciones polifónicas la recogen el tiple 2 y el tiple 1, aunque bastante transformada en sus dos últimos versículos debido a que Galdámez redistribuyó los sonidos originales de estas secciones, creadas para 5 voces mixtas, en 4 voces iguales. De cualquier forma ambas, por sus tésituras, son las voces más apropiadas para entonar el salmo monódico.

**Entonación salmódica:** Melchor Robledo, el compositor de la obra matriz, no se comporta uniformemente en el uso de la entonación salmódica y, como ya sabemos, la adaptación que realiza Galdámez la transforma aún más. Considero por ello que la entonación más apropiada para este salmo nos viene dada siguiendo las notas básicas del conjunto de entonaciones usadas por Robledo, que es similar a la recogida en las siguientes fuentes, aunque con las notas entre { } eliminadas y el 7.º grado ascendido: *Int 1515* [f.xlv'], *Manuale 1606* [p. 271] y *Cerone 1613* [p. 353].



**Texto (LU, pp. 202-203):**

1. Lauda Jerusalem Dominum: lauda Deum tuum Sion.
2. Quoniam confortavit seras portarum tuarum: benedixit filiis tuis in te.
3. Qui posuit fines tuos pacem: et adipe frumenti satiat te.
4. Qui emittit eloquium suum terrae: velociter currit sermo ejus.
5. Qui dat nivem sicut lanam: nebulam sicut cinerem spargit.
6. Mittit crystallum suam sicut buccellas: ante faciem frigoris ejus quis sustinebit?
7. Emitte verbum suum et liquefaciet ea: flabit spiritus ejus, et fluent aquae.
8. Qui annuntiat verbum suum Jacob: justitias et judicia sua Israel.
9. Non fecit taliter omni nationi: et judicia sua non manifestavit eis.
10. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
11. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

**Transporte:** Aunque esta composición se halle recogida mediante las denominadas claves altas no aconsejo que se realice un transporte descendente sobre ella (Vid. capítulos IV y V)

**Correcciones:** Debo recordar que a partir del f. 26 esta composición fue reproducida por el copista B, quien introdujo numerosos errores. Es por ello que en la transcripción se han variado ciertos sonidos que aparecen reseñados entre paréntesis ( ). De igual forma quiero resaltar que, si bien en los cc. 16-17 se han reproducido los sonidos de la fuente, considero que sería conveniente reemplazar las notas del tiple 1: Mi -blanca-, Do -negra- y Si -blanca- por Fa, Mi y Re, sonidos que considero más apropiados. Éstos son los usados por Robledo y seguramente fueron los que Galdámez reprodujo. Por último señalar que también debería haber sido corregido el segundo Re4 del tiple 1 del c. 38. La disonancia que se presenta es absolutamente inusual dentro de la composición. En el salmo de Robledo este sonido corresponde a Mi4, mucho más apropiado para el estilo de la obra y que supongo Galdámez respetó, pero no así el copista B poco conocedor de los símbolos musicales.



This image shows two pages of handwritten musical notation. The top section contains two systems of music. The first system on the left has two staves with lyrics "sunt in iudicio". The second system on the left has three staves with lyrics "per te". The right page features a single system with two staves and lyrics "Deus in excelsis deus" and "in conspectu sanctorum". The notation includes various note values such as minims and crotchets, and rests.

This image shows two pages of handwritten musical notation. The top section contains two systems of music. The first system on the left has two staves with lyrics "in excelsis deus". The second system on the left has three staves with lyrics "in conspectu sanctorum". The right page features a single system with two staves and lyrics "Deus in excelsis deus" and "in conspectu sanctorum". The notation includes various note values such as minims and crotchets, and rests.



# LAUDA JERUSALEM

## SALMO 147

ff. 25'- [29]

1

[TIPLÉ 1] 2. Quo- ni- am con- for- ta- vit se- ras por- ta-

[TIPLÉ 2] 2. Quo- ni- am con- for- ta- vit se- ras por- ta-

[ALTO] 2. Quo- ni- am con- for- ta- vit se- ras por- ta-

[BAJO] 2. Quo- ni- am con- for- ta- vit se- ras por- ta-

5

rum tu- a- - - - rum be- ne-

rum tu- a- - - - rum be- ne-

rum tu- a- rum, tu- - a- rum be- ne-

rum tu- a- - - - rum be- ne-

di-xit fi-li-is tu- - is in te.

di-xit fi-li-is tu- - - is in te.

di-xit fi-li-is tu- - - is in te.

di-xit fi-li-is tu- - - is in te.

5. Qui dat ni-vem si-cut la-

5. Qui dat ni-vem si-cut la-

5. Qui dat ni- - vem si-cut la-

5. Qui dat ni- - vem si-cut la-

nam ne-bu-lam si-cut ci-

nam ne-bu-lam si-cut ci-

nam ne-bu-lam si-cut ci-

nam ne-bu-lam si-cut ci-

ne- rem spar- git.

ne- rem spar- git.

ne- rem spar- git.

ne- rem spar- git.

8. Qui an- nun- ti- at ver- bum su- um Ja- -

8. Qui an- nun- ti- at ver- bum su- um Ja- -

8. Qui an- nun- ti- at ver- bum su- um

8. Qui an- nun- ti- at ver- bum su- um Ja-

- - - cob ju- sti- ti- as et ju- di-

- cob ju- sti- ti- as et ju- di-

Ja- cob ju- sti- ti- as et ju- di-

- cob ju- sti- ti- as et ju- di-

ci- a su- a I- - - sra- et.

ci- a [ su- a ] I- - sra- et.

ci- a su- - a I- sra- et.

ci- a su- a I- sra- et.

10. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- - - - li- o

10. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o Fi- - - li- o

10. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- - - - - li- o

10. Glo- ri- a Pa- tri- et Fi- - - - li- o

et Spi- ri- tu- i San- - - cto, San- - cto.

et Spi- ri- tu- i San- - cto, San- - cto.

et Spi- ri- tu- i san- - - cto, San- cto.

et Spi- ri- tu- i San- - cto, San- - cto.

**Ficha: n.º 12. *Beati omnes***

«atres choros» [f. 29']: puesto que en polifonía posee los versículos 2.º, 5.º y 8.º, la alternancia de coros aconsejada es la que sugerí, por ejemplo, para *Dixit Dominus* (Vid. Ficha n.º 4).

La entonación salmódica se recoge en las secciones polifónicas en el tiple 2, ciertamente algo transformada por la intervención de Galdámez, a pesar de ello recomiendo que ésta sea la voz que ejecute el canto llano.

**Entonación salmódica:** *Manuale 1606* [p. 295] primer miembro; segundo miembro *Cerone 1613*: «Psalm solennes y festivos, que es para los días dobles y semidobles», [p. 356]. Ya se comentó en las Fichas correspondientes a *Beatus vir* y *Nisi Dominus*, que Melchor Robledo utiliza sistemáticamente en todos sus salmos del 6.º tono una variante de la entonación salmódica presente en las distintas fuentes, la cual aparece expresada en este folio mediante las notas recogidas entre corchetes [ ], de tal forma que la realización o no de estos sonidos se dejan a la elección del intérprete. Debemos tener en cuenta que en el monasterio de clarisas se realizaría probablemente de la forma más extendida y según venía siendo tradición desde el siglo anterior: como aparece en el *Manuale 1606*.



**Texto** (LU, pp. 177-178):

1. Beati omnes qui timent Dominum, qui ambulant in viis ejus.
2. Labores manuum tuarum quia manducabis: beatus est, et bene tibi erit.
3. Uxor tua sicut vitis abundans, in lateribus domus tuae.
4. Filii tui sicut novellae olivarum, in circuito mensae tuae.
5. Ecce sic benedicetur homo qui timet Dominum.
6. Benedicat tibi Dominus ex Sion: et videas bona Jerusalem omnibus diebus vitae tuae.
7. Et videas filios filiorum tuorum, pacem super Israel.
8. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
9. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

**Transporte:** Aunque en esta composición algunas de las voces aparecen escritas en claves altas no aconsejo que se realice un transporte descendente de la obra (Vid. capítulos IV y VI)

**Corrección de errores:** Estos folios fueron reproducidos por la copista B, escribana que cometió numerosos errores en la transcripción, por lo que me he servido de las antiguas guardas (f. 31, 31' y 32) para reconstruir ciertas secciones. Las notas que he variado con respecto a lo que actualmente conforma el *Libro de música* aparecen en la transcripción entre paréntesis ( ), las añadidas entre corchetes [ ].

Deus in excelsis deo  
 ni que men du cabi ve o nus et  
 le ne ti bi e in

Deus in excelsis deo  
 a man di co bis ve nus et  
 et et bar u bi ent

Ecce sic bene di  
 centur ho mo qui mer do  
 mi rari

Ecce sic bene di  
 centur ho mo qui mer do mi rari



In die pentecostes  
Et exiit spiritus sanctus  
Et habitavit in domo dei

In die pentecostes  
Et exiit spiritus sanctus  
Et habitavit in domo dei

# BEATI OMNES

## SALMO 127

ff. [29']-[32]

1

[TIPLÉ 1] 2. La-bo-res ma-nu-um tu-a-rum qui-a man-

[TIPLÉ 2] 2. La-bo-res ma-nu-um tu-a-rum qui-a man-

[ALTO] 2. La-bo-res ma-nu-um tu-a-rum qui-a man-

[BAJO] 2. La-bo-res ma-nu-um tu-a-rum qui-a man-

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is for Tenor 1, the second for Tenor 2, the third for Alto, and the fourth for Bass. All parts are in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: '2. La-bo-res ma-nu-um tu-a-rum qui-a man-'. The music features a mix of quarter, eighth, and half notes.

5

du-ca- - - - bis be-a-tus es

du-ca- bis be-a-tus es

du-ca- bis be-a-tus es

du-ca- - - - bis be-a-tus es

Detailed description: This system contains the fifth through eighth staves. The lyrics are: 'du-ca- - - - bis be-a-tus es'. The music continues with similar rhythmic patterns. There are some dynamic markings and phrasing slurs. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) for the final measure of the system.

et be- ne ti- - bi e- - - rit.

et be- ne ti- - bi e- - - rit.

et be- ne ti- - bi e- - - rit.

et be- ne ti- - bi e- - - rit.

5. Ec- ce sic be- ne- di- ce- tur ho- - - -

5. Ec- ce sic be- ne- di- ce- tur ho- mo

5. Ec- ce sic be- ne- di- ce- tur ho- - - mo

5. Ec- ce sic be- ne- di- ce- tur ho- - - mo

mo qui ti- met Do- mi- num Do- mi- num

qui ti- met Do- - mi- num Do- mi- num

qui ti- met Do- mi- num

qui ti- - - met Do- mi- num Do- mi- num

8. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o et Spi- ri-

8. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o et Spi- ri-

8. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o et Spi- ri-

8. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o et Spi- ri-

tu- i San- cto San- cto

tu- i San- cto

tu- i San- cto San- cto

tu- i San- cto San- cto

**Ficha: n.º 13. Pange lingua**

Este himno recoge en polifonía únicamente la 1.ª estrofa, aunque su texto litúrgico posea un total de seis. Puesto que Clemente VIII recomendó en el año 1600 que se interpretara de forma cantada tanto la 1.ª como la última estrofa de cada himno, aconsejo seguir dichos criterios a la hora de llevar a cabo su ejecución. Para la interpretación de las restantes estrofas caben distintas posibilidades, aunque sugiero que se recurra a la técnica *alternatim* que puede ser desarrollada a través de 2 o tres coros (Vid. por ej. Ficha n.º 4)

La voz que lleva el canto llano, a manera de *cantus firmus*, es el tiple I, lo que le confiere la cualidad de ser la voz más idónea para la interpretación de dicha melodía en monodía. Pero ello no excluye que ésta también pueda ser ejecutada por las restantes voces agudas.

**Canto llano:** Utiliza esta obra el canto llano «more hispano» tan extendido en tierras españolas. La fuente que se utiliza para reproducirlo es, lógicamente, el *Int 1515* [f. ix'].

Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si Cor - po-ris mi-ste - ri-um  
San-gui-nis - que pre - cio - si quem in mun - di pre - ci - um  
Fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - si Rex ef-fu dit gen-ti - um.

Texto (LU, pp. 950-952):

1. Pangue lingua gloriosi  
Corporis mysterium,  
Sanguinisque pretiosi,  
quem in mundi pretium  
Fructus ventris generosi  
Rex effudit gentium.

3. In supremæ nocte coenæ  
Recumbens cum fratribus,  
Observata lege plene  
Cibis in legalibus,  
Cibum turbæ duodenæ  
Sedat suis manibus.

5. Tantum Ergo Sacramentum  
Veneremur cernui:  
Et antiquum documentum  
Novo cedat ritui:  
Præstet fides supplementum  
sensuum defectui.

2. Nobis datus, nobis natus  
Ex intacta virgine,  
et in mundo conversatus,  
Sparso verbi semine,  
Sui moras incolatus  
Miro clausit ordine.

4. Verbum caro, panem verum  
Verbo carnem efficit:  
Fitque Sanguis Christi merum,  
Et si sensus deficit,  
Ad firmandum cor sincerum  
Solafides sufficit.

6. Genitori, Genitoque  
Laus et jubilatio  
Salus, honor, virtus quoque  
Sit et benedictio:  
Procedenti ab utroque  
Compar sit laudatio. Amen.

**Corrección de errores:** Esta composición aparece sin terminar en dos de sus voces. Los numerosos errores que presentan sus folios, frutos del copista B, han sido solucionados en parte gracias a la antigua guarda del manuscrito, el originario f. 32'. Comparando éste con el actual [32'] se puede observar, por ejemplo, cómo el copista B convierte la ligadura inicial del alto (La-Do) en dos breves La-La. Otro error evidente fue transformar el símbolo del compás del tiple 2, en la nota Si semibreve. Pero mucho más problemático ha resultado resolver la sección del tiple 2 correspondiente al f. [34]. Aquí el copista reprodujo en el tercer pentagrama lo que correspondía al segundo y viceversa. Todas las correcciones aparecen señaladas mediante ( ) para los sonidos variados y mediante [ ] para los introducidos.

**Transporte:** Aunque la obra parece escrita para las llamadas claves altas, no aconsejo que se realice un transporte descendente sobre ellas por las razones expuestas en los capítulos IV y VI.

**Voces:** Esta es una de las escasas composiciones que dentro del *Libro de música* aparece adaptada para tres «tiples». Algo similar sucede en el *Magnificat del 8.º tono* (Ficha 32) pero aquí en el versículo 5.º este supuesto tiple 3.º calla y el copista nos lo indica mediante las palabras «Alto calla». Por ello, respetando los criterios expresados en la fuente, se mantiene el nombre de alto. Ciertamente es un alto que se desarrolla sobre una tesitura bastante aguda.

**P** *in* *ge* *ni* *ti* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*

**P** *in* *ge* *ni* *ti* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*

**P** *in* *ge* *ni* *ti* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*

**P** *in* *ge* *ni* *ti* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*

*si* *qui* *in* *ter* *ra* *di* *pre* *ci*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*

*si* *qui* *in* *ter* *ra* *di* *pre* *ci*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*

*si* *qui* *in* *ter* *ra* *di* *pre* *ci*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*

*si* *qui* *in* *ter* *ra* *di* *pre* *ci*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*  
*ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o* *ni* *o*

# PANGE LINGUA

## HIMNO

ff. [32']- [34]

1

[TIPLE 1] Pan- ge lin- gua glo- ri- o-

[TIPLE 2] Paan- ge lin- gua glo- ri- o- si Pan- ge lin-

[ALTO] Pan- ge lin- gua glo- ri- o- si

[BAJO] Pan- - - - ge lin- gua Pan- ge lin- gua glo- - [ri-

6

- - - si glo- ri- o- si

gua glo- ri- o- - si glo- ri- o- - ssi cor-

glo- ri- o- si glo- ri- o- - - - si

o- - - si ] glo- ri- o- si cor- po-



11

cor- po- ris my- ste- ri-

- - - po- ris my- ste- ri-

cor- po- ris my- ste- ri- um

ris [ my- ste- ri- um ] cor- po-ris my- ste- - - - [ -

16

um san- gui- nis- que pre-

um san- gui- nis- - que pre- ti- o- - si [ pre-

san- gui- nis- - que pre- [ ti- o- - - si

ri- um san- gui-nis- - que pre-

21

ti- o- - si quem

ti- o- - - - si ] quem in- mun- di

pre- ti- o- - si ] quem in mun- di pre- ti-

ti- o- - - - - ] si quem in mun-

26

in mun- di pre- ti- -  
 (in mun- di) pre- - ti-  
 um quem in mun- - di pre- - ti-  
 di pre- - ti- um

31

um Fru- ctus ven-  
 um pre- - ti- um Fru-  
 um Fru- tus ven-  
 Fru- ctus ven- tris ge- ne- ro- -

35

tris ge- ne- ro- si [ge-  
 ctus ven- tris ge- - ne-  
 (- tris ge- ne- ro- - - si)  
 - si Fru- ctus ven- tris ge- ne-

39

ne- ro- - si] Rex  
 ro- - - si Rex ef- fu- dit gen- - - ti- um [Rex  
 Rex ef- fu- dit gen- ti-um [gen- ti- um gen-  
 ro- ssi ge- ne- ro- - - si Rex ef- fu- dit gen- ti-

44

ef- fu- dit gen- - ti- um  
 ef- fu- dit gen- - - - ti- um  
 ti- - - um gen- - - - - ti- um  
 um Rex ef- fu- - dit gen- - ti- um

**Ficha: n.º 14. *Sacris solemniiis***

Al igual que el anterior himno, éste tan sólo presenta la 1.ª estrofa en polifonía, pero su texto recoge un total de siete. Siguiendo los criterios aconsejados por Clemente VIII, la última también debe ser cantada, por lo que sugiero que se interprete a través de polifonía. Sobre las restantes, que estarán en función de las intenciones de los intérpretes, podría entenderse como una buena combinación la de ejecutar monódicamente la 2.ª, 4.ª y 6.ª estrofas, mientras que la 1.ª, 3.ª, 5.ª y 7.ª se realizaran en polifonía. Las unas y las otras podrían ir también acompañadas por instrumentos, especialmente por el órgano y el bajón. También es factible introducir un tercer coro formado exclusivamente por instrumentos del tipo de los citados (Vid. Ficha n.º 4, por ej.) e, incluso, interpretar íntegramente este himno a canto de órgano cantado con el bajón o/y otros instrumentos. Quizá fuera así como se ejecutó en Santa Clara si, como parece, tuvo una función procesional.

La voz que lleva el canto llano, a manera de cantus firmus, es el tiple 1, por lo que se recomienda que ésta sea la encargada de ejecutar las estrofas monódicas.

**Canto llano:** La obra reproduce el canto llano presente para este himno en el *Int 1515* [f.x].

1. Sa- cris so-lem- ni- is iun- ta sint gau- di- a et ex prae- cor- di- is so- nent

praeconi- a Re- ce- dant ve- te- ra no- va sint om- ni- a Cor- da vo- ces et o- pe- ra.

**Texto** (LU, pp. 920-922):

1. Sacris solemniiis juncta sint gaudia,  
Et ex praecordi-is sonent praeconia:  
Recedant vetera, nova sint omnia,  
Corda, voces et opera.

3. Post agnum typicum, expletis epulis,  
Corpus Dominicum datum discipulis,  
Sic totum omnibus, quod totum singulis,  
Ejus fatemur manibus.

5. Sic sacrificium istud instituit,  
Cujus officium committi voluit  
Solis presbyteris, quibus sic congruit.  
Ut sumant, et dent ceteris.

7. Tetrina Deitas unaque poscimus,  
sic nos tu visita, sicut te colimus:  
Per tuas semitas duc nos quo tendimus,  
Ad lucem quam inhabitas. Amen

2. Noctis recolitur coena novissima,  
Qua Christus creditur agnum et azyma  
Dedisse fratribus, juxta legitima  
Priscis indulta patribus

4. Dedit fragilibus corporis ferculum,  
Dedit et tristibus sanguinis poculum,  
Dicens: Accipite quod trado vasculum,  
Omnes ex eobibite.

6. Panis Angelicus fit panis hominum:  
Dat panis caelicus figuris terminum:  
O res mirabilis! manducat Dominum  
Pauper, servus, et humilis.

**Corrección de errores:** El copista B, que reprodujo estos folios, introdujo numerosos errores en la composición, que he tratado de enmendar en esta edición. Todos están indicados o bien a través de notas entre [ ], que indican los sonidos introducidos, o a través de notas entre ( ), para los sonidos o duraciones que he variado.

a cris so lan nis tun  
 ta sint gau dia et ex pre co nis so  
 natu pre co nis i. e. dnu vete no ba  
 sut vana. rdo vca et o para

a cris so lan nis tun  
 sint gau dia et ex pre co nis sen. ul pre  
 co nis i. e. dnu vete no ba  
 sut vana. rdo vca et o para

a cris so lan nis tun  
 ta sint gau dia et ex pre co nis so  
 natu pre co nis i. e. dnu vete no ba  
 sut vana. rdo vca et o para

a cris so lan nis tun  
 ta sint gau dia et ex pre co nis so  
 natu pre co nis i. e. dnu vete no ba  
 sut vana. rdo vca et o para

# SACRIS SOLEMNIIS

## HIMNO

ff. [34']-[35]

1

[TRIPLE 1]  
1. Sa- cris sol- em- ni- is jun-

[TRIPLE 2]  
1. Sa- cris sol- em- mi- is jun-

[ALTO]  
1. Sa- cris sal- em- ni- is jun-

[BAJO]  
1. Sa- cris sol- em- ni- is jun-

5

cta sint gau- di- a et ex- prae-

cta sint gau- di- a et ex- prae-

cta sint gau- di- a et ex- prae-

cta sint gau- di- a et ex- prae-

cor- di- is so- nent prae- co- ni- a re-

cor- di- is so- nent prae- co- ni- a re-

cor- di- is so- nent prae- co- ni- a re-

cor- di- is so- nent prae- co- ni- a re-

ce- dant ve- te- ra no- va sint om- ni-

ce- dant ve- te- ra no- va sint om- ni-

ce- dant ve- te- ra no- va sint om- ni-

ce- dant ve- te- ra no- va [ sint om- ni-

a cor- da vo- ces et o- pe- ra

a cor- da vo- ces et o- pe- ra

a cor- da vo- ces et o- pe- ra

a cor- da vo- ces et o- pe- ra ]

**Ficha: n.º 15. *Verbum supernum***

Al igual que los anteriores himnos, esta composición tan sólo recoge la 1.ª estrofa en polifonía de las 6 que integran su texto. Siguiendo los criterios aconsejados por Clemente VIII, la última debe ser cantada, por lo que sugiero que se realice a canto de órgano. Las restantes, en función de las intenciones de los intérpretes: intercalando secciones en polifonía a voces con el bajón y, quizá, también con el órgano, con otras en monodía e, incluso, con el órgano sólo o junto a otros instrumentos. También es posible interpretar todas las estrofas del himno en polifonía, como parece sugerir su estilo y función procesional.

La voz que lleva el canto llano a manera de cantus firmus es el tiple 2, por lo que se recomienda que ésta sea la voz que cante también las estrofas monódicas.

**Canto llano:** La obra reproduce el canto llano recogido en el *Manuale 1606* [p. 181]

1. Ver-bum su-per-num pro-di-ens, Nec, Pa-tris lin-quens dex-teram: Ad  
o-pus su-um e-xi-ens Ve-nit ad vi-tae ve-spe-ram.

**Texto** (LU, pp. 940-942):

1. Verbum supernum prodiens,  
Nec patris linquens dexteram,  
Ad opus suum exiens,  
Venit ad vitae vesperam.

3. Quibus sub bina specie  
Carnem dedit et sanguinem:  
Ut duplicis substantiae  
Totum cibaret hominem.

5. O Salutaris Hostia,  
Quae caeli pandis ostium:  
Bella premunt hostilia,  
Da robur, fer auxilium.

2. In mortem a discipulo  
Suis tradendus aemulis,  
Prius in vitae ferculo  
Se tradidit discipulis.

4. Se nascens dedit socium,  
convescens in edulium,  
Se moriens in pretium,  
Se regnans dat in praemium.

6. Uni trinoque Domino  
Sit sempiterna gloria,  
Qui vitam sine termino  
Nobis donet in patria. Amen.



er las apant' pro digne  
pa tra lingua d'etern' ad o pa rum  
xi ens venit ad a te speram

Ver ba supe r'us pro d'etern'us  
pa tri lingua d'etern' ad o pa rum  
xi ens venit ad a te speram

er las apant' pro digne  
pa tra lingua d'etern' ad o pa rum  
xi ens venit ad a te speram  
be ne di ca mus do mi no

er las apant' pro digne  
pa tri lingua d'etern' ad o pa rum  
xi ens venit ad a te speram  
be ne

# VERBUM SUPERNUM

## HIMNO

ff. [35']-36

1

[TIPLE 1] I. Ver- bum su- per- num pro- di-

[TIPLE 2] I. Ver- bum su- per- num pro- di-

[ALTO] I. Ver- bum su- per- num pro- di-

[BAJO] I. Ver- bum su- per- num pro- - - - di-

5

ens nec Pa- tris lin- quens dex- te- ram ad

ens nec Pa- tris lin- quens dex- te- ram ad

ens nec Pa- tris lin- quens dex- te- ram ad

ens nec Pa- tris lin- quens dex- te- ram ad

o- pus su- - - - um ex- i-

o- pus su- - - - um ex- i-

o- pus su- um (su- um ex- i-

o- pus su- - - - um ex- i-

ens ve- nit ad vi- tae ve- spe- ram

ens ve- nit ad vi- tae ve- spe- ram

ens ve- nit ad vi- tae ve- spe- ram

ens ve- nit ad vi- tae ve- spe- ram

**Ficha: n.º 16. *Benedicamus Domino* (añadida)**

Esta composición aparece incompleta, tan sólo se copiaron dos de sus voces, pero la sonoridad de este conjunto indica que al menos faltaría una más, seguramente el tiple.

**Interpretación:** Seguramente esta obra complementó la celebración del día del Corpus Christi, al que iban destinados los tres himnos precedentes.

***Benedicamus Domino:*** composición añadida  
(Vid. *Verbum supernum* f. 36)

# BENEDICAMUS DOMINO

ff. 36

1

[ALTO]

Be- ne- di- ca- - mus Do- - mi- no Be- ne-di-

[BAJO]

5

ca- - - mus Do- mi- no Be-

Be- ne- di- ca- mus Do- - mi- no

9

ne- di- ca- mus Do- mi- no

Be- ne- di- ca- mus Do- mi- no

**Ficha: n.º 17. *Pange lingua***

La composición polifónica de este himno fue creada sin basarse en ningún canto llano. Galdámez, que posiblemente fue su compositor, la califica dentro del 6.º tono, pero ninguna de las melodías utilizadas por aquel entonces en España se desarrollaban sobre tal modo. Ello me hace pensar que quizá se construyó con la intención de que todas sus estrofas fueran cantadas en polifonía. De hecho, su carácter procesional y su estilo así podrían sugerirlo. Ciertamente, no se puede descartar que quizá alguna vez fuera interpretada de forma *alternatim* junto con la monodía «more hispano» (Vid. Ficha n.º 13), pero no considero que ésta sea la opción más adecuada. Por ello aconsejo que la obra sea ejecutada íntegramente en polifonía, bien a voces solas, voces con instrumentos, órgano realejo, etc.

**Texto (LU, pp. 950-952):**

1. Pange lingua gloriosi  
Corporis mysterium,  
Sanguinisque pretiosi,  
quem in mundi pretium  
Fructus ventris generosi  
Rex effudit gentium.

3. In supremæ nocte coenæ  
Recumbens cum fratribus,  
Observata lege plene  
Cibus in legalibus,  
Cibum turbæ duodenæ  
Sedat suis manibus.

5. Tantum Ergo Sacramentum  
Veneremur cernui:  
Et antiquum documentum  
Novo cedat ritui:  
Praestet fides supplementum  
sensuum defectui.

2. Nobis datus, nobis natus  
Ex intacta virgine,  
et in mundo conversatus,  
Sparso verbi semine,  
Sui moras incolatus  
Miro clausit ordine.

4. Verbum caro, panem verum  
Verbo carnem efficit:  
Fitque Sanguis Christi merum,  
Et si sensus deficit,  
Ad firmandum cor sincerum  
Sola fides sufficit.

6. Genitori, Genitoque  
Laus et jubilatio  
Salus, honor, virtus quoque  
Sit et benedictio:  
Procedenti ab utroque  
Compar sit laudatio. Amen.

The image shows two pages of a handwritten musical score. The notation is in a historical style, featuring a single melodic line on a four-line staff with a treble clef. The lyrics are in Latin and are written below the notes. The text on the left page includes: "angeli in qua gloria", "corpore suo", "sanguinis que", "precis esse", "quem in mundi", "prece", "fructus", "tuus ventris gene", "ro si", "rex e", "fuit", "gentium". The text on the right page includes: "angeli in qua gloria", "corpore suo", "sanguinis que", "precis esse", "quem in mundi", "prece", "fructus", "tuus ventris gene", "ro si", "rex e", "fuit", "gentium". The handwriting is clear and consistent throughout the document.

# PANGE LINGUA

## HIMNO

ff. 36'-37

1

[TIPLÉ 1]  
1. Pan- ge lin- gua glo- ri- o- si cor- po-

[TIPLÉ 2]  
1. Pan- ge lin- gua glo- ri- o- si cor- po-

[ALTO]  
1. Pan- ge lin- gua glo- ri- o- si cor- po-

[BAJO]  
1. Pan- ge lin- gua glo- ri- o- si cor- po-

This musical system consists of four staves. The top three staves are for vocal parts: [TIPLÉ 1], [TIPLÉ 2], and [ALTO]. The bottom staff is for the [BAJO] (bass). All staves are in a 3/2 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "1. Pan- ge lin- gua glo- ri- o- si cor- po-". The melody is simple and homophonic, with each part moving in parallel motion.

6

ris my- ste- ri- um san- gui-

ris my- ste- ri- um san- gui-

ris my- ste- ri- um san- gui-

ris my- ste- ri- um san- gui-

This musical system consists of four staves. The top three staves are for vocal parts. The bottom staff is for the [BAJO] (bass). All staves are in a 3/2 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "ris my- ste- ri- um san- gui-". The melody continues from the previous system, maintaining the same homophonic texture.



10

nis- que Pre- ti- o- si quem in mun- di

nis- que Pre- ti- o- si quem in mun- di

nis- que Pre- ti- o- si quem in mun- di

nis- que Pre- ti- o- si quem in mun- di

15

pre- ti- um fru- ctus ven- tris ge- ne-

pre- ti- um fru- ctus ven- tris ge- ne-

pre- ti- um fru- ctus ven- tris ge- ne-

pre- ti- um fru- ctus ven- tris ge- ne-

20

ro- si Rex ef- fu- dit pre- ti- um.

ro- si Rex ef- fu- dit gen- ti- um.

ro- si Rex ef- fu- dit gen- ti- um.

ro- si Rex ef- fu- dit gen- ti- um.

**Ficha: n.º 18. O Gloriosa Domina**

Este himno presenta tan sólo una de sus estrofas en polifonía, la 1.ª, a pesar de lo cual considero que su interpretación debe realizarse íntegramente en canto de órgano por las razones que a continuación expondré. La obra no recoge ninguno de los cantos litúrgicos utilizados para el himno *O Gloriosa Domina* sino que se basa en una melodía derivada del modo 6.º que se localiza alternativamente entre el tiple 1 y el tiple 2. Por otro lado, ninguna de las fuentes consultadas, representativas de una amplia cronología (Vid. Fuentes musicales litúrgicas y Fuentes musicales teóricas), presenta un canto llano para este himno que pertenezca al mismo modo. Debemos recordar además que es muy probable que dicho himno fuera seleccionado para ser cantado en las procesiones dedicadas a B.M.V., dato que no contradice su estilo rítmico *quasi* modal. Por todo ello, junto al hecho de que la composición ya introduzca una alternancia entre secciones a solo y secciones en polifonía, creo oportuno recomendar que sus cuatro estrofas sean interpretadas en polifonía, bien a voces con el bajón, bien combinando dicho coro con otro instrumental.

**Texto (HOR. p. 46):**

1. O gloriosa Domina,  
Excelsa super sidera:  
Qui te creavit, provide  
Lactasti sacro ubere.

3. Tu Regis alti janua,  
Et porta lucis fulgida:  
Vitam datam per Virginem,  
Gentes redemptae, plaudite.

2. Quod Heva tristic abstulit,  
Tu reddis almo germine  
Intret ut astra flebiles,  
Coeli fenestra facta es.

4. Gloria tibi Domine,  
Qui natus es de Virgine,  
Cum Patre et Sancto Spiritu,  
In sempiterna saecula. Amen



# O GLORIOSA DOMINA

## HIMNO

ff. 37'-38

1

[TIPLE 1] 1. O glo- ri- o- - sa Do- mi- na o

[TIPLE 2] 1. O

[ALTO] 1. O

[BAJO] 1. O

6

glo- ri- o- - sa Do- mi- na ex-

glo- ri- o- - sa Do- mi- na

glo- ri- o- - sa Do- mi- na

glo- ri- o- - sa Do- mi- na

10

cel- sa su- per si- de- ra ex- cel- sa su-  
 ex- cel- sa su-  
 ex- cel- sa  
 ex- cel- sa

15

- per si- de- ra qui te cre- a- vit  
 - per si- de- ra  
 su- per si- de- ra  
 - per si- de- ra

20

pro- vi- de qui te cre- a- vit pro- vi-  
 qui te cre- a- vit pro- vi-  
 qui te cre- a- vit pro- vi-  
 qui te cre- a- vit pro- vi-

de la-cta-sti sa- - cro u-be-

de

de

de

re la-cta-sti sa- - cro u-be- re

la-cta-sti sa- - cro u-be- re

la-cta-sti sa- - cro u-be- re

la-cta-sti sa- - cro u-be- re

**Ficha: n.º 19. Ave maris stella**

Al igual que los anteriores himnos comentados, esta composición tan sólo recoge la 1.ª estrofa en polifonía de las 7 que integran su texto. Siguiendo los criterios aconsejados por Clemente VIII, la última también debería ser cantada, por lo que recomiendo que sea a canto de órgano. Las restantes, estarán en función de las intenciones de los intérpretes (Vid. Ficha n.º 14).

El canto llano de este himno aparece localizado en el tiple 2 al estilo de cantus firmus. Por tanto, dicha voz se convierte en la más adecuada para interpretar las estrofas monódicas.

**Canto llano:** *Manuale 1606* [p. 309] y *Montanos 1593* [«Compostura» f.19].

1. A - ve Ma - ris stel - la De - i ma - ter al - ma  
at - que sem - per vir - go Fe - lix cae - li po - rta

Texto (LU, pp. 1259-1261):

1. Ave maris stella,  
Dei Mater alma,  
Atque semper Virgo,  
Felix caeli porta.

3. Solve vincla reis,  
Profer lumen caecis:  
Mala nostra pelle,  
Bona cuncta posce.

5. Virgo singularis,  
Inter omnes mitis,  
Nos culpae solutos,  
Mites fac et castos.

7. Sit laus Deo Patri,  
Summo Christo decus,  
Spiritui Sacto,  
Tribus honor unus. Amen

2. Sumens illud  
Ave Gabrielis ore,  
Funda nos in pace,  
Mutans Hevae nomen.

4. Monstra te esse matrem:  
Sumat per te preces,  
qui pro nobis natus,  
Tulit esse tuus.

6. Vitam praesta puram,  
Iter para tutum:  
Ut videntes Jesum,  
Semper collaetetur.

**Ficta:** cc. 1 al 8 se produce un desarrollo muy interesante respecto a la aplicación de la *semitonia subintellecta*. Existe una imitación entre las voces sin cantus firmus, es decir, entre el tiple 1, alto y bajo. Podríamos plantearnos realizar una imitación interválica literal de todas ellas, reproduciendo la música del tiple 1 que presenta la primera exposición. Para ello deberíamos bemolizar el Si del alto del c. 3; el del tiple 1 del c. 4 y el Mi del alto del c. 6. Pero ello crearía numerosas falsas relaciones con el canto llano que no lleva Sib. Sin embargo, existe otra posible alteración a añadir, recomendada si tenemos en cuenta las relaciones verticales que se producen entre el tiple 1 y el alto en el c. 2, entre el bajo y el tiple 1 en el c. 4, así como entre el bajo y el tiple 1 en el c. 4. Todas ellas son 3<sup>as</sup> mayores que van a unísono, 6<sup>as</sup> menores que van a 8<sup>as</sup> o 10<sup>as</sup> que van a 8<sup>as</sup>. Es decir, en todos estos casos es aconsejable alterar los sonidos Do y Sol para conseguir la resolución más adecuada para dichas sonoridades. Evidentemente, no es obligatoria la interpretación de estos accidentales, pero sí muy recomendable.

Handwritten musical score on two pages. The left page contains several staves of music with lyrics including "ma ter" and "ma ad que semper vir go". The right page continues the score with lyrics "ue maris te", "lla dei mater al", and "ma ad que semper vir go". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *ff* and *rit.*

Handwritten musical score on two pages. The left page contains several staves of music with lyrics including "feli x ce", "ce li por ta", and "feli x ce li por ta". The right page continues the score with lyrics "feli x ce li por ta", "feli x ce li por ta", "feli x ce li por ta", and "feli x ce li por ta". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *ff* and *rit.*

# AVE MARIS STELLA

## HIMNO

ff. 38'-40'

1

[TIPLÉ 1] 1. A- ve ma- ris stel- la A- ve ma- ris

[TIPLÉ 2] 1. A- ve ma- ris

[ALTO] 1. A- ve ma- ris stel- la

[BAJO] 1. A- ve

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It features four vocal parts: Soprano (TIPLÉ 1), Alto (TIPLÉ 2), Alto (ALTO), and Bass (BAJO). The Soprano part begins with a sharp sign (♯) above the first measure. The lyrics are: '1. A- ve ma- ris stel- la A- ve ma- ris'. The Alto (TIPLÉ 2) part has lyrics: '1. A- ve ma- ris'. The Alto (ALTO) part has lyrics: '1. A- ve ma- ris stel- la'. The Bass (BAJO) part has lyrics: '1. A- ve'. There are sharp signs (♯) above the first and third measures of the Soprano part and above the third measure of the Alto (ALTO) part.

5

stel- - - - la De-

stel- - - - la

A- ve ma- ris stel- - - - la De- i

ma- ris stel- - - - la

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. It features four vocal parts: Soprano (TIPLÉ 1), Alto (TIPLÉ 2), Alto (ALTO), and Bass (BAJO). The lyrics are: 'stel- - - - la De-' (Soprano), 'stel- - - - la' (Alto TIPLÉ 2), 'A- ve ma- ris stel- - - - la De- i' (Alto ALTO), and 'ma- ris stel- - - - la' (Bass). There is a sharp sign (♯) above the third measure of the Alto (ALTO) part.



i Ma-ter al- ma De-  
 De- i Ma-ter al- ma  
 Ma-ter al- ma Ma-ter al-  
 De- i Ma-ter al- ma

i Ma-ter al- ma at que  
 al- ma  
 ma at que sem-  
 De- i Ma-ter al-

sem- per Vir- go sem- per Vir- go  
 at que sem- per Vir-  
 per Vir- go at que sem- per  
 ma at que sem- per

at que sem- per Vir- go Vir- - go

go Vir- - go

Vir- - - go at que sem- per Vir- - go Fe-

Vir- go at que sem- per Vir- - go

Fe- lix cae- - - li po- rta Fe-

Fe- lix cae- li

lix cae- - - li po- rta Fe- lix cae- - -

Fe- lix cae- - li po- rta Fe- lix cae- - -

lix cae- - - li po- - - rta

po- rta

li po- rta

li po- rta

**Ficha: n.º 20. Ave maris stella a 5 (añadida)**

De las 7 estrofas que integran su texto, este himno presenta tan sólo la primera en polifonía. Recomiendo que se lleve a cabo una interpretación *alternatim* de dichos textos en función de los criterios que seleccione el intérprete, aunque sugiero que la última de ellas sea ejecutada en polifonía con voces (Vid. Ficha n.º 14).

La característica distintiva que posee en esta obra el tiple 1 sugiere que es la voz más propicia para interpretar el canto llano, aunque éste también podría ser ejecutado por cualquiera de los restantes tiples.

**Canto llano:** *Manuale 1606* [p. 309] y *Montanos 1593* [«Compostura» f. 19] transportado a Sol con b.

A - ve Ma - ris stel - la De - i ma - ter al - ma  
at - que sem - per vir - go Fe - lix cae - li po - rta

**Texto** (LU. pp. 1259-1261):

1. Ave maris stella,  
Dei Mater alma,  
Atque semper Virgo,  
Felix caeli porta.

3. Solve vincla reis,  
Profer lumen caecis:  
Mala nostra pelle,  
Bona cuncta posce.

5. Virgo singularis,  
Inter omnes mitis,  
Nos culpae solutos,  
Mites fac et castos.

7. Sit laus Deo Patri,  
Summo Christo decus,  
Spiritus Sacto,  
Tribus honor unus. Amen

2. Sumens illud  
Ave Gabrielis ore,  
Funda nos in pace,  
Mutans Hevae nomen.

4. Monstra te esse matrem:  
Sumat per te preces,  
qui pro nobis natus,  
Tulit esse tuus.

6. Vitam praesta puram,  
Iter para tutum:  
Ut videntes Jesum,  
Semper collaetemur.

**Transporte:** Por las razones expresadas en capítulo VI, sugiero que este himno, a pesar de estar escrito en claves altas, se mantenga tal como lo he transcrito, esto es, sin transportar.

*Ave maris stella a 5: composición añadida*

(Vid. *Ave maris stella*, ff. 39'-40)

# AVE MARIS STELLA

## HIMNO

ff. 39'-40

1

[TIPLÉ 1] 1. A- ve ma- ris stel- la

[TIPLÉ 2] 1. A- ve ma- ris stel-

[TIPLÉ 3] 1. A- ve ma- ris stel-

[ALTO] 1. A- ve ma- ris stel-

[BAJO] 1. A- ve ma- ris stel- la A- ve ma- ris stel

De- i i Ma- ter al- ma  
 la De- i Ma- ter  
 la De- i Ma- ter  
 la De- i Ma- ter  
 la De- i Ma- ter al- ma De- i Ma- ter

al que sem- per Vir- - go Fe-  
 al- ma  
 al- ma  
 al- ma  
 al- ma al que sem- per Vir- - go Fe-

lix cae- li po- - rta

al que sem- per Vir-

lix cae- li po- rta al que sem- per Vir-

Fe- lix cae- li po- rta

go Fe- lix cae- li po- rta Fe- lix cae- li po- rta

go Fe- lix cae- li po- rta Fe- lix cae- li po- rta

Fe- lix cae- li po- rta Fe- lix cae- li po- rta

Fe- lix cae- li po- rta Fe- lix cae- li po-

**Ficha: n.º 21. Hostis Herodes**

Este es uno de los dos himnos presentes en el *Libro de música* que recoge en polifonía la estrofa segunda en vez de la primera, hecho que resulta especialmente interesante puesto que, como se ha venido repitiendo, Clemente VIII había recomendado interpretar con voz la primera y última estrofas de cada himno. Por ello sería aconsejable que en este caso fuera la monodía la que iniciara y finalizara la composición. No obstante, como se indica *infra*, no se ha localizado ningún canto llano apropiado para servir de acompañamiento a esta sección polifónica. Si se desea ejecutar esta obra la única solución que queda es que se interprete íntegramente a canto de órgano y si se busca una interpretación *alternatim* que ésta corra a cargo de un coro vocal más bajón, junto a otro instrumental.

**Canto llano:** La sección polifónica de este himno no presenta en ninguna de sus voces el canto llano íntegro y únicamente se podría entrever una entonación a través del contrapunto imitativo con el que se inicia la obra. Aunque tal inicio se asemeja a la melodía más comúnmente empleada para este himno en la Península, la composición se desarrolla dentro de modo 5.º, mientras que el canto llano se encuadra dentro de un 8.º –en ciertas tradiciones– o en un 2.º transportado –si la monodía aparece con b en la armadura–. Por otro lado, no he podido localizar ningún otro canto litúrgico que bajo este texto poseyera una melodía basada en el modo 5.º, por lo que no estoy en disposición de recomendar ningún canto para que sea interpretado de forma *alternatim* junto a esta sección polifónica.

**Texto** (LU, pp. 464-465):

1. Crudelis Herodes,  
Deum Regem venire quid times?  
Non eripit mortalia,  
Qui regna dat caelisia.

3. Lavacra puri gurgitis  
Caelestis Agnus attingit:  
Peccata, quae non detulit,  
Nos abluendo sustulit.

5. Jesu, tibi sit gloria,  
qui apparuisti gentibus,  
Cum patre et almo Spiritu,  
In sempiterna saecula. Amen.

2. Ibant Magi, quam viderant,  
Stellam sequentes praeiviam:  
Lumen requirunt lumine:  
Deum fatentur munere.

4. Novum genus potentiae:  
Aquae rubescunt hydriae:  
Vinumque jussa fundere,  
Mutavit unda originem

**Transporte:** Aunque la composición aparece reseñada mediante las llamadas claves altas no aconsejo que se realice un transporte descendente de la obra (Vid. capítulos IV y VI)

**Ficta:** c.6, Sib 3 del alto crea con el bajo una 6.ª menor que resuelve en 8.ª, por lo que podría ser aconsejable elevar dicho Si. No obstante, al hacerlo romperíamos la imitación literal existente entre las voces, a la vez que crearíamos una especie de sonoridad de reposo que no busca en este punto la composición, por lo que he decidido dejar el Si3 b.

-cc.13-17: se produce otra imitación entre las voces que, para conseguir que sea literal entre todas ellas, necesitamos bemolizar los Mi. Pero de esta forma crearíamos un pasaje con el Si y el Mi bemolizados, cuando el discurso musical termina en una cadencia sobre Do demandando una sonoridad exenta de Mi bemoles. En este caso considero por tanto que lo más conveniente es mantener mayor grado de libertad en la imitación.

-c.19 el tiple 2 desarrolla un diseño melódico en valores rápidos Sib3-Do4-La3. Si bien es cierto que el Sib3 crea una sonoridad vertical con el tiple 1 y con el bajo de 4.ª aumentada y 5.ª disminuida respectivamente, el hecho de que no se produzcan estas sonoridades simultáneamente permite la opción de mantenerlo b, puesto que las disonancias están diluidas y son breves. Sin embargo, aconsejo interpretar este Si3 becuadro para evitarlas.

quam ve  
 ste illam se  
 lumen requirit  
 lum fac te  
 quam  
 quantes  
 lum fac te

Hinc est delicta  
 Rea  
 han magi quam vid  
 tant stella sequit  
 lumen re quirit lumina deam fac  
 le mure mure  
 quam vid  
 tant  
 quam videant stella se  
 lumen regit tant lumen  
 re deam fac te mure mure



# HOSTIS HERODES

## HIMNO

ff. 40'-41

1

[TRIPLE 1]

[TRIPLE 2]

[ALTO]

[BAJO]

2. I- bant Ma- - gi quam vi- - de- rant I- bant Ma-

5

de- rant quam vi- - - de- rant stel- lam se-

2. I- bant Ma- - gi quam vi- de- rant

bant Ma- - gi quam vi- de- rant stel- am se- quen- tes

- gi quam vi- - - de- rant quam vi- de- rant stel- lam se- -

quen- tes prae- vi- am lu- men re- qui- runt lu- mi-  
 stel- la se- quen- - tes prae- vi- am lu-  
 prae- vi- am se- quen- tes prae- vi- am lu- men re- qui-  
 quen- tes prae- - - vi- am lu-

ne [ lu- - mi- ne ] De- um fa- ten- tur  
 men re- qui- runt lu- mi- ne De- um fa- ten- tur mu- ne-  
 runt lu- mi- ne De- um fa-  
 men re- qui- runt lu- mi- ne De-

mu- ne- re fa- ten- tur mu- ne- re  
 re fa- - ten- tur mu- ne- re  
 ten- tur mu- ne- re mu- - - - ne- re  
 um fa- ten- tur mu- - - - - ne- re

**Ficha: n.º 22. Exsultet coelum**

De las 6 estrofas que lo integran, este himno recoge en polifonía tan sólo la primera de ellas. Puesto que Clemente VIII había recomendado en 1600 que la última fuera cantada, aconsejo que se interprete con el coro de voces. Las restantes, en función de las intenciones de los intérpretes (Vid. Ficha n.º 13 y 14). Debido a que existen ciertos problemas con el canto llano que acompaña a esta composición, otra opción es que se interprete íntegramente en polifonía a voces.

Por el ámbito desarrollado en el canto litúrgico, las voces más apropiadas para interpretarlo son los triples 1 y 2.

**Canto llano:** Ninguno de los cantos llanos más comúnmente entonces empleados para este himno ha servido como material compositivo para crear esta estrofa polifónica. Como comprobamos en el capítulo V, la obra parece basarse más bien en el canto litúrgico recogido en *Int 1515* para los himnos *Jesu corona virginum* [f.lix<sup>1</sup>], *Verbum supernum* [f.x] y *Concinant plebs, Proles de caelo* así como *Engratulatur*. De hecho, estas tres últimas composiciones comparten polifónicamente la misma música que el himno que ahora nos ocupa. Nos encontramos pues frente a un *contrafactum*. El problema radica ahora en dilucidar con qué monodía se interpretaba. Dentro de la tradición española existe un canto litúrgico perteneciente a *Exsultet coelum* que se desarrolla en el mismo modo que esta estrofa polifónica: el conservado, por ejemplo, en *Int 1515* [f.xxxiii]. Pero dicha monodía ya había caído en desuso para la fecha que nos preocupa, 1633. Quizá en algunos lugares se siguió utilizando, posibilidad que apunto y, por la que recojo dicho canto llano.

La melodía más utilizada entonces es la que aparece recogida en el *Manuale 1676* [p. 98], *Manuale 1606* [p. 312] o *Directorium 1612* [p. 220] que se desarrolla sobre el modo 6.º. Así pues, o bien este *contrafactum* se creó en una fecha anterior, cuando todavía era usual interpretar el canto llano recogido en *Int 1515* o bien fue Galdámez quién realizó la adaptación. Podríamos preguntarnos por qué pervivió esta composición del modo 8.º o por qué el copista la seleccionó. Es difícil dar respuesta a este interrogante, especialmente dada la inexistencia de estudios centrados en la comparación de los cantos llanos utilizados en España a lo largo de los siglos XVI y XVII, así como por la variedad melódica que se supone debió existir en función de los usos locales. Por ello no puedo asegurar fehacientemente que ninguno de los cantos litúrgicos utilizados para *Exsultet coelum* en torno a 1633 perteneciera al 8.º modo. Sí se puede apuntar no obstante que en ninguna de las fuentes monódicas conservadas en el monasterio carrionense se produce esta coincidencia, y de hecho es una de las pocas obras que carecen de anotaciones para ayudar a su interpretación.

1. Ex - sul - tet ce - lum lau - di - bus Re - sul - tet te - rra gau - di - is:  
Apos - to - lo - rum glo - ri - am Sa - cra ca - nunt so - lem - ni - a.

**Texto (HOR, pp. 33-34):**

1. Exsultet coelum laudibus,  
Resultet terra gaudiis:  
Apostolorum gloriam  
Sacra canunt solemniam.

3. Qui coelum verbo clauditis  
Serasque ejus solvitis,  
Nos a peccatis omnibus  
Solvite jussu quaesumus.

2. Vos saeculi justi iudices,  
Et vera mundi lumina:  
Votis precamur cordium,  
Audite preces supplicum.

4. Quorum praecepto subditur  
Salus et languor omnium.  
Sanate aegros moribus,  
Nos reddentes virtutibus:

5. Ut cum Judex advenerit  
Christus in fine saeculi,  
Nos sempiterni gaudii  
Faciatur esse compotes.

6. Deo Patri sit gloria,  
Ejusque soli Filio,  
Cum Spiritu Paraclito,  
Et nunc et in perpetuum. Amen.

**Transporte:** Aunque la composición se encuentre recogida mediante las llamadas claves altas no aconsejo que se realice sobre ella un transporte descendente (Vid. capítulos IV y VI)

The first page of the manuscript features five systems of musical notation. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics for this system are: "xul", "ta", "sum laudi bus", "regiet terra", "resulta", "terra", "gou", "di is". The second system includes the lyrics "ce sum lau", "resulcet terra", "gou dia", and "doppio". The third system has the lyrics "lorum". The fourth system has the lyrics "ce sum lau", "resulcet terra", "gou dia", and "doppio". The fifth system has the lyrics "lorum".

The second page of the manuscript also features five systems of musical notation. The first system has the lyrics "Alpe to lo", "cum gio", "sacra", "mont", "solera", "ma". The second system has the lyrics "gloria", "sacra", "mont", "so lem ma". The third system has the lyrics "gloria", "sacra", "mont", "so lem ma". The fourth system has the lyrics "gloria", "sacra", "mont", "so lem ma". The fifth system has the lyrics "gloria", "sacra", "mont", "so lem ma".

The first page of the manuscript features five systems of musical notation. The first system has the lyrics "Alpe to lo", "cum gio", "sacra", "mont", "solera", "ma". The second system has the lyrics "gloria", "sacra", "mont", "so lem ma". The third system has the lyrics "gloria", "sacra", "mont", "so lem ma". The fourth system has the lyrics "gloria", "sacra", "mont", "so lem ma". The fifth system has the lyrics "gloria", "sacra", "mont", "so lem ma".

The second page of the manuscript also features five systems of musical notation. The first system has the lyrics "Alpe to lo", "cum gio", "sacra", "mont", "solera", "ma". The second system has the lyrics "gloria", "sacra", "mont", "so lem ma". The third system has the lyrics "gloria", "sacra", "mont", "so lem ma". The fourth system has the lyrics "gloria", "sacra", "mont", "so lem ma". The fifth system has the lyrics "gloria", "sacra", "mont", "so lem ma".

# EXSULTET COELUM

## HIMNO

ff. 41'-43

1

[TIPLE 1] 1. Ex- sul- - tet coe- lum la- u- di- bus Ex-

[TIPLE 2]

[ALTO] 1. Ex- sul- - tet coe- lum la- - - u- - di-

[BAJO] 1. Ex- sul- - tet coe- lum

5

sul- - tet coe- - lum la- - u- di- bus

1. Ex- sul- - tet coe- lum la- u- di- bus

bus re- sul- tet ter- ra gau- di- is re-

la- - u- di- bus la- - - u- di- bus re-

re- sul- tet ter- ra gau- - -

re- sus- tet ter- ra re- sul- tet ter- ra

sul- tet ter- ra gau- - - di- is re- sul- tet ter- ra

sul- tet ter- ra gau- di- a re- sul- - - tet ter- ra

di- is a- po- sto- lo- -

gau- di- is

gau- di- is a- po- sto- lo- rum glo- ri-

gau- di- is a- po- sto- lo- - - rum glo- - ri- am

rum glo- - - ri- am

a- po- sto- lo- rum glo- - - ri- am sa-

am a- po- sto- lo- rum glo- ri- am

a- - po- sto- lo- rum glo- - ri- am

sa- cra ca- - nunt so- lem- ni- a sa- cra ca-  
 cra ca- - nunt so- lem- - ni- a sa-  
 sa- cra ca- nunt sa- cra ca- nunt sa-  
 sa- cra ca- - nunt

- nunt so- lem- - - - - ni- - a  
 cra ca- - - - nunt so- lem- ni- a  
 cra ca- nunt so- lem- ni- a  
 sa- cra ca- - nunt so- lem- ni- a



### Ficha: n.º 23. *Christe Redemptor*

Puesto que en polifonía tan sólo poseemos la 2.ª estrofa de las 7 que integran el himno, se puede interpretar esta composición intercalando estrofas en canto llano con estrofas en polifonía a voces y, si se deseara, con estrofas a órgano u otros instrumentos, de igual forma que los restantes himnos comentados con ejecución *alternatim* (Vid. Ficha n.º 13 y 14). Sin embargo, puesto que en este caso es la 2.ª estrofa la que posee la polifonía, recomiendo que se inicie el himno con el canto llano.

El tiple 2 es la voz que lleva el canto llano, así que es la aconsejada para interpretar también las estrofas monódicas.

**Canto llano:** Resulta muy interesante comprobar cómo la melodía directora utilizada para crear esta composición polifónica no es el canto llano adscrito al himno *Christe Redemptor*, sino una de las viejas melodías utilizadas en España «In vigilia natalis domini ad verperas», que correspondía al texto *Veni Redemptor*. Pero, ¿qué canto llano se utilizaría en 1633 para conseguir la interpretación *alternatim* aconsejada? La melodía más frecuente para este himno en tierras castellanas era una antigua adaptación de la romana que ya aparece presente en *Int 1515* [f.xxv] como himno *Christe Redemptor* para laudes y que se mantuvo a lo largo del siglo XVII. De hecho, el *Manuale 1606* que poseían las monjas de Carrión, o el *Directorium 1612*, nos la muestran como el canto llano de este himno para vísperas y el resto de las horas. Este canto llano pertenece al mismo modo 8.º que el primitivo *Veni Redemptor*, dato que quizás explique la pervivencia de la composición polifónica, amén de otras consideraciones.

*Manuale 1606* [p. 311].

I. Chri- ste re- dem- ptor om- ni- um ex Pa- tre Pa- tris u - ni - ce,  
so - lus an - te prin- ci- pi - um na- tus i - nef - fa - bi - li - ter

Texto (HOR, pp. 12-13):

1. *Christe Redemptor omnium,  
Ex Patre Patris unice,  
Solutus ante principium  
Natus ineffabiliter.*

3. *Memento salutis Auctor,  
Quod nostri quondam corporis,  
Ex ilibata Virgine,  
Nascendo, formam sumpseris.*

5. *Hunc coelum, terra, hunc mare,  
Hunc omne quod in eis est,  
Auctorem adventus tui,  
Laudans exultat cantico.*

7. *Gloria tibi Domine,  
Qui natus es de Virgine,  
Cum Patre et Sancto Spiritu,  
In sempiterna saecula. Amen.*

2. *Tu lumen, tu splendor Patris  
Tu spes perennis omnium:  
Intende quas fundunt preces  
Tui per orbem famuli.*

4. *Sic praesens testatur dies,  
currens per anni circulum,  
Quod solus a sede Patris  
Mandi salus adveneris.*

6. *Nos quoque, qui sancto tuo  
Redempti sanguine sumus,  
Ob diem natalis tui,  
Hymnum novum concinimus.*

**Ficta:** c.7-11: estos compases dan fin al segundo verso del himno mediante una cadencia sobre Re. Nos encontramos ante una cadencia frigida velada, ya que el descenso melódico del tiple 2 desde Sib3 a Fa3 aconseja que los inmediatos Si que aparecen en el tiple 2 sean también bemoles.

in la meo splendat patris  
 in la meo splendat patris  
 tuus es pater  
 omnis  
 in ter de genit  
 filius  
 dant precas  
 omnis  
 in la meo splendat patris  
 tuus es pater  
 omnis  
 in ter de genit  
 filius  
 dant precas

tuus es pater  
 tuus es pater  
 fa  
 mili  
 e per heren fa mili  
 tuus es pater  
 fa mili

# CHRISTE REDEMPTOR

## HIMNO

ff. 43-45

1

[TIPLE 1] 1. Tu lu- men tu splen- dor Pa- tris Pa

[TIPLE 2] 1. Tu lu- men tu splen- dor

[ALTO] 1. Tu lu- men tu splen- dor Pa-

[BAJO] 1. Tu lu- men tu splen- dor Pa- tris tu

4

- - tris, tu spes pe- ren- nis om- - -

- Pa- - - tris tu spes pe-

- - - tris tu spes pe- ren- nis om- ni- um

lu- men tu splen- dor Pa- tris tu spes pe- ren- nis om- - - ni-

8

ni- um tu spes pe- ren- nis om- ni- um  
ren- nis om- ni- um  
tu spes pe- ren- nis om- ni- um  
um pe- ren- nes om- ni- um

12

in- ten- de quas fun- dunt  
in- ten- de quas fun- dunt  
in- ten- de quas fun- dunt pre- ces tu-  
in- ten- de quas fun- dunt pre- ces in- ten- de quas fun-

16

pre- ces tu- i per or- bem fa-  
- dunt pre- ces tu- i per or- bem fa-  
i per or- bem fa- mu- li, tu- i per or- bem fa-  
dunt pre- ces tu- i per or- bem fa- mu- li tu- i per

- - mu- li tu- i per or- bem fa- -  
 - mu- li tu- i per  
 mu- li tu- i per or- bem fa- - mu- li tu-  
 or- bem fa- mu- li tu- i per or- bem fa- mu-

- - - - mu- li.  
 or- bem fa- - mu- li.  
 i per or- bem fa- - mu- - li.  
 li, tu- i per or- bem fa- - mu- - li.

**Ficha: n.º 24. *Concinant plebs***

De las 10 estrofas que posee este himno, la composición polifónica recoge la primera de ellas, por lo que las restantes han de interpretarse alternativamente entre polifonía a voces con bajón y/o órgano, canto llano y, si se desea, polifonía realizada por el órgano sólo u otros instrumentos. La elección de la alternancia queda a gusto del intérprete, recordando que se aconseja ejecutar la última estrofa en polifonía siguiendo las recomendaciones de Clemente VIII.

Por el ámbito desarrollado en el canto llano, las voces más apropiadas para interpretarlo son los triples 1 y 2.

**Canto llano:** El canto litúrgico propio de este himno aparece presente en la composición polifónica participando dentro del contrapunto imitativo que estructura la obra. Es el mismo canto llano que se utilizaba para los otros dos himnos del propio de la orden presentes en el *Libro de música*. De hecho, polifónicamente también comparten la misma música.

Fuente: *Manuale 1606* [p. 184]

I. Con - cin - nat plebs fi - de - li - um Vir - gi - na - le prae - co - ni - um  
Ma - tris Chris - ti ve - sti - gi - um et no - vi - ta - tis gau - di - um

**Texto** (*Manuale 1606*, p. 184):

1. Concinat plebs fidélium  
Virginále praecónium,  
Matris Christi vestígium,  
Et novitátis gaudium.

3. Novum sydus emicuit,  
candor lucis apparuit,  
nam lux quae lucem influit,  
Claram clarere voluit.

5. Sub paupertatis regula,  
patris Francisci ferula,  
Clara Christi discipula,  
luce respersit secula

7. Spretis nativo genere,  
carnis et mundi foedere,  
clauditur velut carcere,  
dives superno munere

9. Tegmina carnis vilia,  
virgens famis inedia,  
arcta quoque ieiunia,  
praestat orandi spatia.

2. Pauperum primogenita,  
dono coelesti praedita,  
obtinet supra merita,  
praemia vitae reddita.

4. Claris orta natalibus,  
nec dum relictis omnibus,  
vacat plenis affectibus  
pietatis operibus.

6. Mundus et caro vincitur,  
matri Christi connectitur,  
Christo prorsus innititur,  
pauperem pauper sequitur.

8. Clauditur velut tumulo  
nequam seducta seculo,  
patet in hoc ergastulo  
solum dei spectaculo.

10. Virginis huius merito,  
laus Patri sit ingenito,  
gloria unigenito,  
virtus summa Paracleto. Amen.

**Transporte:** Aunque la composición se encuentra escrita mediante las llamadas claves altas no aconsejo que se realice un transporte descendente de la obra (Vid. capítulos IV y VI)

Musical score for a liturgical text, featuring two systems of staves with decorative initial letters and Latin lyrics. The lyrics include: *on o nans*, *virginis se pro com*, *on o nans*, *fi de iam*, *vir gi na le pro miam*, and *tris christe use*.

Musical score for a liturgical text, featuring two systems of staves with Latin lyrics. The lyrics include: *matris christi veri*, *no uis ta tis*, *no uis ta tis*, *no uis ta tis*, *no uis ta*, *tis gaudium*, and *talis no uis ta tis gaudium*.

# CONCINAT PLEBS

## HIMNO

ff. 45'-47'

1

[TIPLE 1]

[TIPLE 2]

[ALTO]

[BAJO]

1. Con- ci- - nat plebs fi- de- - li- um con-

1. Con- ci- - nat plebs fi- de- - li- - -

1. Con- ci- - nat plebs fi-

5

1. Con- ci- - nat plebs fi- de- - li- um

ci- - nat plebs fi- de- - li- um

um fi- de- - - li- - - um Vir-

de- - - li- um fi- de- - - li- um Vir-



(Vir- gi- - - na- le ) Vir- gi- na- le prae-  
 Vir- gi- na- le prae- co- ni- um prae-  
 gi- na- le prae- co- - - ni- um Vir- gi- na- le prae-  
 gi- na- le prae- co- ni- um Vir- gi- - - - na- le prae-

co- ni- um  
 co- - - ni- um Ma- tris Chri- sti ve-  
 co- ni- um Ma- tris Chri- sti ve- sti- gi-  
 co- ni- um Ma- tris Chri- sti ve- sti- - - gi- um Ma-

Ma- tris Chri- sti ve- sti- - - - gi- um no-  
 sti- gi- um ve- sti- - - - gi- um  
 um Ma- tris Chri- sti Ma- tris Chri- sti ve- sti- gi- um  
 tris Chri- sti ve- sti- - - gi- um

vi- - ta- tis gau- - - di- um no-  
no- vi- - - ta- tis gau- di- um no- vi- -  
no- vi- ta- tis no- vi- - -  
no- vi- - - ta- tis

vi- - ta- tis gau- - - di- um  
- ta- tis gau- - - - di- - - um  
ta- tis gau- - - di- um  
no- vi- - - ta- tis gau- di- um

**Ficha: n.º 25. Proles de caelo**

La estrofa polifónica presente en CarriSC s.s. para este himno es la primera. Para interpretar las restantes se recomiendan los mismos criterios que se han venido repitiendo a lo largo de los precedentes himnos (Vid. por ej. Ficha n.º 13 y 14).

Por el ámbito desarrollado en el canto llano, las voces más apropiadas para interpretarlo son los tiples 1 y 2.

**Canto llano:** El canto llano de *Proles de caelo* aparece presente en esta estrofa polifónica como material imitativo contenido en las voces. Ésta posee la misma música que el himno precedente y que *Exsultet coelum, Concinant Plebs y Engratulamur*.

Fuente: *Manuale 1606* [p.191]

1. Pro - les de cae - lo pro - di - it No - vis u - tens pro - di - gi - is  
coe - lum cae - cis a - pe - ru - it fic - cis ma - re ves - ti - gi - is.

**Texto** (*Manuale 1606*, p. 191):

1. Proles de caelo prodiit,  
Novis utens prodigiis,  
Coelum caecis aperuit,  
Siccis mare vestigiis.

3. Assumptus cum Apostolis,  
in montem novi luminis:  
in paupertatis praediis,  
Christus Franciscus intulit.

5. Legi Prophetæ gratiæ:  
gratum gerens obsequium:  
trinitatis officium,  
festo solemniter celebrat.

7. Domum, portam,  
et tumultum Pater Franciscus visita,  
et Evæ prolem miseram,  
a somno mortis excita. Amen.

2. Spoliatis Aegyptiis transit dives,  
sed pauperis nec rem,  
nec nomen perdidit,  
factus felix pro miseris.

4. Fac tria tabernacula,  
votum secutus Simonis:  
que huius non deferuit numen,  
vel nomen nominis.

6. Dum reparat virtutibus,  
hospes triplex officium:  
et beatarum mentium,  
dum templum Christo consecrat.

**Transporte:** Aunque la composición se encuentra escrita mediante las llamadas claves altas no aconsejo que se realice un transporte descendente de la obra (Vid. capítulos IV y VI)

Handwritten musical score for two pages. The left page contains three systems of music. The first system has a vocal line with lyrics "de" and "de". The second system has a vocal line with lyrics "de" and "de". The third system has a vocal line with lyrics "de" and "de". The right page contains three systems of music. The first system has a vocal line with lyrics "de" and "de". The second system has a vocal line with lyrics "de" and "de". The third system has a vocal line with lyrics "de" and "de".

Handwritten musical score for two pages. The left page contains three systems of music. The first system has a vocal line with lyrics "ce lum ce lum". The second system has a vocal line with lyrics "ce lum ce lum". The third system has a vocal line with lyrics "ce lum ce lum". The right page contains three systems of music. The first system has a vocal line with lyrics "ce lum ce lum". The second system has a vocal line with lyrics "ce lum ce lum". The third system has a vocal line with lyrics "ce lum ce lum".

# PROLES DE CAELO

## HIMNO

ff. 45'-47

1

[TIPLÉ 1]

[TIPLÉ 2]

[ALTO]

[BAJO]

1. Pro- - les de cae- lo pro- - di- it pro-

1. Pro- - les de cae- lo pro- di- it pro- - di-

1. Pro- - les de cae- lo

5

1. Pro- - les de cae- lo pro- - di- it

les de cae- lo pro- - di- it

it pro- les de cae- lo pro- di- it no-

pro- - di- it pro- - di- it no-

no- vis u- - - tens no- vis u- tens pro-  
 no- vis u- tens pro- di- i- gi- is pro-  
 vis u- tens pro- di- - i- - gi- is no- vis u- tens pro-  
 vis u- tens pro- dii- gi- is no- - vis u- tens pro- di- -

di- i- gi- is  
 di- - i- gi- is cae- lum cae- cis a-  
 di- i- gi- is cae- lum cae- cis a- pe- ru-  
 i- gi- is cae- lum cae- cis a- pe- - - ru- it cae-

cae- lum cae- cis a- pe- - - ru- it sic-  
 pe- ru- it cae- lum cae- cis a- pe- ru- it  
 it cae- lum cae- cis cae- lum cae- cis a- pe- ru- it  
 lum cae- cis a- pe- - - ru- it

cis ma- - re ve- sti- - gi- is sic-  
 sic- cis ma- - re ve- sti- gi- is sic- cis ma-  
 sic- - - cis sic- cis ma- -  
 sic- cis ma- - - re

cis ma- - re ve- sti- - gi- is  
 - - re ve- sti- - - gi- is  
 - re ve- sti- - gi- is  
 sic- cis ma- - re ve- sti- gi- is

**Ficha: n.º 26. Engratulamur**

De las 7 estrofas que componen *Engratulamur* tan sólo la 1.ª aparece presente en CarriSC s.s. Aconsejo, pues, que las restantes se interpreten alternativamente combinando el canto llano con la polifonía a voces acompañada por el bajón y/u órgano, junto con estrofas ejecutadas al órgano, etc. (Vid. Ficha n.º 13 y 14)

Por el ámbito del canto llano recomiendo que sean cualquiera de los dos triples los encargados de interpretarlo.

**Canto llano:** *Manuale 1606* [p. 306] (Vid. Fichas n.º 24 y 25)

1. Engratu-la-mur ho-di-e Chri-sto Re-gi iu-cun-di-us in cui-us  
a-u-lam glo-ri-ae iam iu-bi-lat An-to-ni-us.

**Texto** (*Manuale 1606*, p. 306):

1. Engratulemur hodie  
Christoregi jucundis,  
in cuius aula gloriae  
iam iubilat Antonius.

3. Longe lateque diffluit,  
Sitique mortis aridos  
Verbo salutis imbuat,  
Dans rore sacro vividos.

5. Sub tanto duce militans,  
Vicendo se, non vincitur;  
Duci miles cohabitans,  
Jam bello non concutitur,

7. Praestet hoc Nati Genitor,  
Hoc Genitoris Genitus,  
Ac, par utrique Conditor,  
Paraclitus hoc Spiritus.  
Amen.

2. Francisci Patris aemulus,  
Sic illi se contemperat,  
Ut fonte manans rivulus,  
Aguas vitae circumferat.

4. Hic stigmatum qui bajulo,  
Patri natus innititur,  
Dum praedicat de titulo,  
Confixus ille cernitur.

6. Nos in campo certaminis  
Patrum zelantes gloriam,  
Hic sub re nostri nominis  
Vincamus ignominiam.

**Transporte:** Aunque la composición se encuentra escrita mediante las llamadas claves altas no aconsejo que se realice un transporte descendente de la obra (Vid. capítulos IV y VI)





# EN GRATULAMUR

## HIMNO

ff. 49'-51

1

[TIPLÉ 1]

[TIPLÉ 2]

[ALTO]

[BAJO]

1. En gra- tu- le- mus ho- di- e En

1. En gra- tu- le- mus ho- di- e ho- di-

1. En- gra- tu- le- mus

Detailed description: This system contains the first four measures of the hymn. It features four staves: two for Tenors (TIPLÉ 1 and TIPLÉ 2), Alto, and Bass. The music is in common time (C). The lyrics are: '1. En gra- tu- le- mus ho- di- e En' for Tenors, '1. En gra- tu- le- mus ho- di- e ho- di-' for Alto, and '1. En- gra- tu- le- mus' for Bass. The Tenor 1 part has a whole rest in the first measure. The Tenor 2 part starts with a quarter rest, followed by eighth notes. The Alto part starts with eighth notes. The Bass part has a whole rest in the first measure, then enters with eighth notes in the second measure.

5

1. En- gra- tu- le- mus ho- di- e

gra- tu- le- mus ho- di- e

e En gra- tu- le- mus ho- di- e Chri-

ho- di- e ho- di- e Chri-

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. It features four staves: Tenor 1, Tenor 2, Alto, and Bass. The lyrics are: '1. En- gra- tu- le- mus ho- di- e' for Tenor 1, 'gra- tu- le- mus ho- di- e' for Tenor 2, 'e En gra- tu- le- mus ho- di- e Chri-' for Alto, and 'ho- di- e ho- di- e Chri-' for Bass. A slur covers measures 5 and 6. A sharp sign (#) is placed above the Tenor 2 staff in measure 7. The music continues with eighth and quarter notes.

e (Chri- sto Re- - - gi ) Chri- sto Re- gi ju-  
 Chri- sto Re- gi ju- cun- - - di- us ju- cun-  
 sto Re- gi ju- cun- - - di- us Chri- - sto Re- gi  
 sto Re- gi ju- cun- di- us Chri- - sto Re- gi ju- cun- -

cun- - di- us  
 - - - di- us in cu- jus au- la  
 ju- cun- di- us in cu- jus au- la glo- ri-  
 - di- us in cu- jus au- la glo- - - ri- ae in

in cu- jus au- la glo- - - ri- ae jam  
 glo- - - - ri- ae  
 ae glo- ri- - ae in cu- jus au- la glo- ri- ae  
 cu- jus au- la glo- - - ri- ae

ju- - bi- lat An- to- - ni- us jam  
 jam ju- bi- lat An- to- - ni- us jam ju- -  
 jam ju- bi- lat jam ju- -  
 jam ju- - - bi- lat

ju- - bi- lat An- to- - ni- us  
 - bi- lat An- to- - - ni- us  
 bi- lat An- to- - ni- us  
 jam ju- bi- - lat An- to- ni- us

### Ficha: n.º 27. *Veni creator spiritus*

Este himno consta de 7 estrofas, de las cuales únicamente la 1.<sup>a</sup> se encuentra en polifonía. Las restantes se interpretarán alternativamente combinando el canto llano con la polifonía a voces acompañada por el bajón y/u órgano u otros instrumentos, junto con estrofas ejecutadas al órgano, si se desea, etc. (Vid. Ficha n.º 13 y 14). Aconsejo que la última se interprete cantada siguiendo las intrucciones de Clemente VIII.

En esta composición el canto llano, a modo de cantus firmus, se presenta en la voz del alto transportado a la cuarta inferior. Por tanto, la ejecución de dicha melodía de forma monódica puede ser llevada a cabo por la citada voz –realizando el pertinente transporte al canto reproducido– o por los tiples.

Canto llano: *Manuale 1606* [p. 304].



1. Vo-ni cre-a- tor spi-ri- tus, men - tes tu-o - rum vi-si-ta: Im - ple



su - per - na gra-ti- a quae tu cre-a- sti pe-cto- ra

Texto (LU, p. 885):

1. Veni Creator Spiritus.

Mentes tuorum visita:

Imple superna gratia

Quae tu creasti pectora.

3. Tu septiformis munere,  
Digitus paternae dexterae,  
Tu rite promissum Patris,  
Sermonem ditans guttura.

5. Hostem repellas longius,  
Pacemque dones protinus:  
Ductore sic te praevis,  
Vitemus omne noxium.

7. Deo Patri sit gloria,  
Et Filio, qui a mortuis  
Surrexit, ac Paraclito,  
In saeculorum saecula. Amen.

2. Qui diceris paraclitus,  
Altissimum donum Dei,  
Fons vivus, ignis, caritas,  
Et spiritalis unctio.

4. Accende lumen sensibus,  
infunde amorem cordibus,  
Infirma nostri corporis  
Virtute firmans perpeti.

6. Per te sciamus da Patrem,  
Noscamus atque Filium,  
Teque utriusque Spiritum  
Credamus omni tempore.

**Transporte:** Esta obra es un claro ejemplo de composición en el 8.º modo copiada en claves altas pero que no demanda transposición por las cuestiones comentadas en los capítulos IV y VI.

**Ficta:** c. 17 se produce un suave punto de articulación que he intentado resaltar a través de la alteración de la sensible (Do# 4 del tiple 1) buscando una resolución no en la propia voz sino en el Re del tiple 1. Esta práctica no resultaba inusual si observamos la *semitonia subintellecta* utilizada, por ejemplo, en las tablaturas.

c. 21-32: los numerosos Fa# indicados proceden de la transposición a la cuarta inferior del canto llano que lleva la voz del alto y, puesto que las monjas de Carrión conocían esta melodía, es muy probable que la interpretaran conservando las relaciones interválicas dadas entre los sonidos. A veces nos encontramos con este sonido duplicado (ej. c. 28) o creando quintas disminuidas entre Fa# y Do –que no se puede alterar–, por lo que he marcado este accidental como opcional.



# VENI CREATOR SPIRITUS

## HIMNO

ff. 51'-53

1

[TIPLÉ 1] 1. Ve- - ni re- a- tor Spi- - ri-

[TIPLÉ 2] 1. Ve- - ni cre- a- tor Spi- - -

[ALTO]

[BAJO] 1. Ve- ni cre- a- tor Spi-

5

tus ve- ni- cre- a- tor Spi- - -

- - - ri- tus ve- ni cre- a- tor Spi- - -

1. Ve- ni cre- a- - tor Spi-

- - - ri- tus ve- ni cre-

ri- - tus men- tes tu- o- rum vi- - - -  
 ri- tus men- tes tu- o- - rum  
 ri- tus men- tes  
 a- tor Spi- ri- tus men- tes tu- o- rum

si- ta men- tes tu- o- rum vi- - - -  
 men- tes tu- o- - - - - - - - - -  
 tu- o- rum vi- si- ta  
 vi- - - - si- - - - - - - - - - ta vi- -

si- ta im- ple su- per- na im- ple su-  
 rum vi- - - - si- ta vi- si- - ta  
 im- ple  
 si- - - - ta im- ple su- per- na gra-



per- na gra- ti- a gra- ti-  
 im- ple su- per- na gra- ti- a gra-  
 su- per- na gra- ti-  
 tia im- ple su- per- na gra- tia im- ple su- per- na gra-

a quae tu cre- a- sti pe- cto- ra quae tu cre-  
 ti- a gra- ti- a quae tu cre- a- sti  
 a quae tu cre- a-  
 ti- a quae tu cre- a- sti pe- cto- ra

a- sti pe- cto- ra pe- cto- ra  
 pe- cto- ra pe- cto- ra  
 sti pe- cto- ra  
 quae tu cre- a- sti pe- cto- ra

**Ficha: n.º 28. *Ut queant laxis***

Debido a que el *Libro de música* recoge tan sólo la 1.ª estrofa de este himno en polifonía, aconsejo que su interpretación se realice de forma *alternatim*, como era usual en la época, intercalando estrofas en canto llano con estrofas en polifonía a voces, con bajón y/u órgano y, si se deseara, con estrofas a órgano (Vid. Ficha n.º 13 y 14).

Puesto que el canto llano propio de este himno sirvió a su compositor para construir el tejido imitativo de las voces, cualquiera de las tres cantadas es apropiada para ejecutar dicho canto litúrgico, aunque su tesitura aconseja que sean preferentemente cualquiera de los tiples.

**Canto llano:** *Int 1515* [f.xiii], transportado a Sol. También aparece en el *Manuale 1606* [p. 306], pero con ciertas variaciones.

1. Ut que - ant lax - is re-so-na-re fi - bris Mi - ra ges-to-rum fa-mu-li  
tu-o-rum Sol - ve pol-lu-ti la - bi - i re - a-tum Sanc-te Jo-an-nes.

**Texto** (LU, p. 1504):

1. Ut queant laxis resonare fibris  
Mira gestorum famuli tuorum,  
Solve polluti labii reatum,  
Sancte Joannes.

3. Ille promissi dubius superni,  
Perdidit promptae modulus loquela:  
Sed reformasti genitus peremptae  
Organa vocis.

5. Sit decus Patri, genitaeque Proli,  
Et tibi compar utriusque virtus,  
Spiritus semper, Deus unus, omni  
Temporis aevo. Amen.

2. Nuntius celso veniens Olympo,  
Te patri magnum fore nasciturum,  
Nomen, et vitae seriem gerendae  
Ordine promit.

4. Ventris obstruso recubans cubili  
Senserat Regem thalamo manentem:  
Hinc parens nati meritis uterque  
Abbdita pandit.

**Transporte:** Estamos ante una obra en 1<sup>er</sup> modo transportado a Sol y escrita con claves altas. Por las razones expuestas en los capítulos IV y VI aconsejo que no se realice un transporte descendente.

Musical score for the first system on the left page. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Vni que ent la xis re". The second staff is a vocal line with lyrics: "sa re re fi bris mira gesto re fi". The third staff is a vocal line with lyrics: "soli sumum soli po lu". The fourth staff is a lute tablature line.

Musical score for the first system on the right page. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Vni que ent la xis re". The second staff is a vocal line with lyrics: "re fi bris mira gesto re fi". The third staff is a vocal line with lyrics: "soli sumum soli po lu". The fourth staff is a lute tablature line.

Musical score for the second system on the left page. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "sa re re fi bris mira gesto re fi". The second staff is a vocal line with lyrics: "soli sumum soli po lu". The third staff is a vocal line with lyrics: "soli sumum soli po lu". The fourth staff is a lute tablature line.

Musical score for the second system on the right page. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "sa re re fi bris mira gesto re fi". The second staff is a vocal line with lyrics: "soli sumum soli po lu". The third staff is a vocal line with lyrics: "soli sumum soli po lu". The fourth staff is a lute tablature line.

# UT QUEANT LAXIS

## HIMNO

ff. 53'-55

1

[TIPLA 1] 1. Ut

[TIPLA 2] 1. Ut que- ant la- - - xis re- so- na-

[ALTO] 1. Ut que-

[BAJO] 1. Ut que- ant la- -

Detailed description: This system contains the first four measures of the hymn. It features four vocal parts: [TIPLA 1], [TIPLA 2], [ALTO], and [BAJO]. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are: [TIPLA 1] 1. Ut; [TIPLA 2] 1. Ut que- ant la- - - xis re- so- na-; [ALTO] 1. Ut que-; [BAJO] 1. Ut que- ant la- -.

5

que- ant la- - - xis re-

re fi- - - - - bris re- so- na-

ant la- - - - - xis re- so-

- - - - - xis re- so- na- re

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. It features four vocal parts: [TIPLA 1], [TIPLA 2], [ALTO], and [BAJO]. The lyrics are: [TIPLA 1] que- ant la- - - xis re-; [TIPLA 2] re fi- - - - - bris re- so- na-; [ALTO] ant la- - - - - xis re- so-; [BAJO] - - - - - xis re- so- na- re.

9

so- na- re fi- - bris mi- ra ge-  
 re fi- - - bris mi- ra ge- sto- -  
 na- re fi- - - bris mi- ra ge- sto-  
 fi- bris mi- ra ge- sto- - - rum

13

sto- - rum fa- mu- li tu- o-  
 - - rum fa- mu- li tu- o- - - - -  
 rum fa- mu- li tu- o- - - - -  
 fa- mu- li tu- o-

17

rum - rum sol- ve pol- lu- - - -  
 - rum sol- ve pol- lu- - - - ti  
 rum sol- ve pol- - - -  
 rum sol- - - - ve pol- lu- - - - ti

ve pol- lu- - - - ti  
 la- bi- i  
 lu- - - - ti  
 la- bi- i re- a- - -

la- bi- i re- a- - -  
 re- a- - - tum  
 la- bi- i re- a- - -  
 - - - - tum re- a- - - - -

- tum  
 San- nes  
 San- cte Jo- an- nes  
 tum San- nes

ctc Jo-an- nes

San-cte Jo-an- nes

cte Jo-an- nes

San-cte Jo-an- nes

The musical score consists of four staves. The top staff is a soprano line with lyrics 'cte Jo-an- nes'. The second staff is an alto line with lyrics 'San-cte Jo-an- nes'. The third staff is a tenor line with lyrics 'cte Jo-an- nes'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'San-cte Jo-an- nes'. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are distributed across the staves, with some words appearing in multiple staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and a sharp sign in the third measure of the top staff.

**Ficha: n.º 29. *Jesu nostra redemptio***

Nuevamente nos enfrentamos con un problema a la hora de poder localizar el canto llano del himno. La composición, que se desarrolla sobre un modo 8.º y bajo un estilo compositivo basado en el contrapunto imitativo, parece extraer sus melodías de un canto llano que me ha sido imposible ubicar, aunque es muy probable que no perteneciera a ninguno de los utilizados para este himno en torno a 1633. Quizá esta obra sea un *contrafactum*.

A la hora de plantearse una interpretación *alternatim*, la dificultad se acrecienta, puesto que ninguna de las fuentes consultadas sugieren que *Jesu nostra redemptio* utilizara un canto llano en el 8.º tono. No obstante y como ya he apuntado con anterioridad, no estoy en disposición de asegurar fehacientemente esta conclusión debido a la inexistencia de estudios centrados en la comparación de los cantos llanos utilizados en España a lo largo de los siglos XVI y XVII, así como la variedad melódica que se supone debió existir en función de los usos locales. La mejor solución a la hora de interpretarlo será, por tanto, que todas las estrofas del himno se ejecuten polifónicamente y, si se desea crear alternancia, puede ésta ser aportada por el órgano o la combinación con otros instrumentos.

**Texto (HOR, p. 20):**

1. Jesu nostra redemptio,  
Amor et desiderium,  
Deus Creatur omnium,  
Homo in fine temporum:

3. Inferni claustra penetrans,  
tuos captivos redimens,  
Victor triumpho nobili  
Ad dextram Patris residens.

5. Tu esto nostrum gaudium,  
Qui es futurus praemium,  
Sit nostra in te gloria,  
Per cuncta semper saecula. Amen.

2. Quae te vicit clementia,  
Ut ferres nostra crimina,  
Crudelem mortem patiens,  
Ut nos a morte tolleres!

4. Ipsa te cogat pietas,  
Ut mala nostra superes  
Parcendo, et voti compotes  
Nos tuo vultu saties.

**Transporte:** A pesar de que esta obra se encuentra escrita mediante las llamadas claves altas, no recomiendo su transporte por las cuestiones aludidas en los capítulos IV y VI.

**Ficta:** He de recordar que todos los sostenidos reproducidos en esta edición delante de las notas fueron añadidos en la fuente por las monjas carrionenses para facilitar la interpretación de la obra. He puesto en discusión dichas alteraciones, ya que muchas podrían haber sido plasmadas quizá 50, 60 u 80 años después de que fuera creado el *Libro de música*. Pero en este caso creo que dichos sostenidos son conformes a las sonoridades que Galdámez buscaba, por lo que sí aparecen recogidos en la transcripción.

-c.15-16 en el tiple 2 se da un descenso melódico Fa4– Si3, por lo que aconsejo bemolizar el Si para evitar la 5.ª disminuida.







8

dem- pti- o a- mor et de- si- de- ri- um

a- mor et de- si- de- ri- um De-

dem- pti- o a- mor et de- si- de- ri- um

stra a- mor et de- si- de- ri- um

12

De- us Cre- a- tor om- ni- um

us Cre- a- tor om- ni- um ho- mo in fi- nen

De- us Cre- a- tor om- ni- um ho- mo in

De- us Cre- a- tor om- ni- um ho-

16

ho- mo in fi- nen sae- cu- li

sae- cu- li ho- mo in fi- nen sae- cu-

fi- nen sae- cu- li ho- mo in fi- nen sae- cu-

mo in fi- nen sae- cu- li ho- mo in

ho- mo in fi- nen sae- cu- li.  
li sae- - - cu- li.  
li ho- mo in fi- nen sae- - - cu- li.  
fi- nen sae- - - cu- li.

The musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The lyrics are Latin: "ho- mo in fi- nen sae- cu- li." (top staff), "li sae- - - cu- li." (second staff), "li ho- mo in fi- nen sae- - - cu- li." (third staff), and "fi- nen sae- - - cu- li." (bottom staff). The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. A sharp sign (#) is present in the bass staff in the second measure.

**Ficha: n.º 30. Iste confessor**

Este himno consta de 5 estrofas, de las cuales únicamente la 1.ª está puesta en polifonía. Así pues, las restantes se interpretarán alternativamente, combinando el canto llano con la polifonía a voces acompañada por el bajón y/u órgano u otros instrumentos; junto con estrofas ejecutadas al órgano (Vid. Ficha n.º 13 y 14). Se debe recordar que es aconsejable que la última estrofa se interprete cantada.

Puesto que la obra se desarrolla en un estilo contrapuntístico imitativo, aconsejo que sean cualquiera de los dos tiples quienes realicen el canto llano para conservar la altura melódica de éste. También el alto podría ejecutarlo, aunque transportado a la cuarta inferior.

**Canto llano:** *Int 1515* [f. xxxvii'] y *Manuale 1606* [p. 314]

The image shows two staves of musical notation in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in square neumes on a four-line staff. Below the first staff, the Latin text is written: "1. I - ste confessor Do - mini sacra - tus fe - sta plebs cui - us ce - lebrat per". The second staff continues the melody with the text: "or - bem ho - di - e lae - tus me - ru - it se - cre - ta scan - de - re cae - li." The text is aligned with the notes of the melody.

**Texto** (HOR, p. 39):

1. Iste Confessor Domini, sacra - tus  
Festa plebs cujus celebrat per orbem  
Hodie laetus meruit secreta  
Scandere coeli

3. Ad sacrum cujus tumulum frequenter  
Membra languentum modo sanitati  
Quolibet morbo fuerit gravata  
Restituuntur.

5. Sit salus illi, decus atque virtus,  
Qui supra coeli residens cacumen,  
Totius mundi machinam gubernat  
Trinus et Unus. Amen.

2. Qui pius, prudens, humilis, pudicus,  
Sobrius, castus tuit et quietus  
Vita dum praesens vegetavit ejus  
Corporis artus

4. Unde nunc noster chorus in honorem  
Ipsius, hymnum canit hunc libenter:  
Ut piis ejus meritis juvemur  
Omne per aevum.

**Transcripción:** Al igual que en las restantes obras del 8.º modo escritas en claves altas, en ésta tampoco aconsejo su transposición descendente (Vid. capítulos IV y VI)

domini  
 tuus festo plis auis  
 celebrai per hor  
 lun et ius  
 sic cou fester domi  
 ni sacra tus 2. fcs  
 taplets ou ius cele  
 brai per hor festo 2  
 celebrai per or bon ho  
 tem

ho die see tuu  
 il scere  
 scande re ce  
 sic see cup  
 meruit scere la  
 ta scande celi

ho die see tuu  
 meruit scere la  
 ta scande ce

ho die see tuu  
 meruit scere la  
 ta scande celi

# ISTE CONFESSOR

## HIMNO

ff. 56'-58

1

[TIPLÉ 1]

[TIPLÉ 2]

[ALTO]

[BAJO]

1. I- ste Con- fes- sor Do-

Detailed description: This system contains the first four measures of the hymn. It features four staves: two for Tenors (TIPLÉ 1 and 2), Alto, and Bass (BAJO). The music is in common time (C) and begins with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "1. I- ste Con- fes- sor Do-". The Alto part has a fermata over the first measure. The Bass part has a fermata over the first two measures. The Tenor parts have a fermata over the first measure.

5

1. I- ste Con- fes- sor

Con- fes- sor Do- mi- ni Do- mi-

fes- sor Do- mi- ni sa- cra- tus Do-

- mi- - ni sa- cra- tus fe-


Detailed description: This system contains measures 5 through 8. It features four staves: Tenor 1, Tenor 2, Alto, and Bass. The music continues in common time with the same key signature. The lyrics are: "1. I- ste Con- fes- sor Con- fes- sor Do- mi- ni Do- mi- ni sa- cra- tus Do- - mi- - ni sa- cra- tus fe-". The Tenor 1 part has a fermata over the first measure. The Alto part has a fermata over the first measure. The Bass part has a fermata over the first measure.

Do- mi- ni sa- cra- tus Do- mi- ni sa- cra- -  
 ni Do- mi- ni sa- cra-  
 mi- ni sa- cra- - - - - tus [Do- mi- ni sa-  
 - - - - sta plebs cu- - - - - jus

- - - - - tus fe- sta plebs cu-  
 tus fe- sta plebs cu- - - - -  
 cra- - - - - tus ] fe- sta plebs cu-  
 (Do- mi- ni sa- cra- tus)

jus ce- le- brat per or- - - - - bem ce- le- brat per  
 jus fe- sta plebs cu- jus ce-  
 jus ce- le- - - - - brat per or- - - - - bem  
 fe- sta plebs cu- jus ce- le- brat per or-



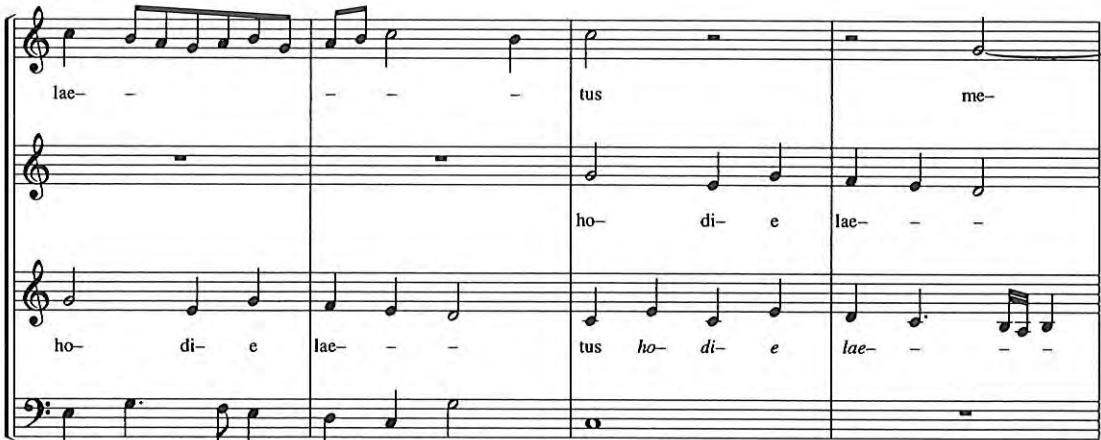


or- bem ho- di- e

le- brat per or- - - - - bem

ce- le- brat per or- - - - - bem

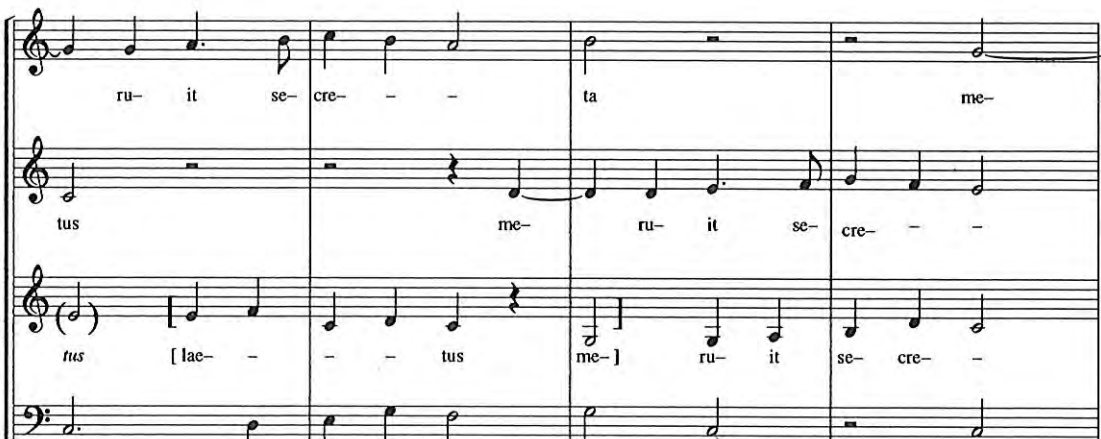
bem ce- - le- brat per or- - - - - bem ho-



lae- - - - - tus me-

ho- di- e lae- - - - -

di- e lae- - - - - tus



ru- it se- cre- - - - ta me-

tus me- ru- it se- cre- - - -

tus [ lae- - - - - tus me- ] ru- it se- cre- - - -

me- ru- it se- cre- - - - ta se-

ru- it se- cre- - - ta scan- de- re coe- - -

- - - - - ta

ta me- ru- it se- cre- - ta scan- de- re coe- -

cre- - - - - - ta scan- de- re

- li scan- de- re coe- - - li

scan- de- re coe- - - - - - li

- - - li scan- de- re coe- - - li

coe- li scan- de- re coe- - - - - - li

**Ficha: n.º 31. *Jesu dulcis memoria***

De las 6 estrofas que forman este himno, tan sólo la 1.ª aparece presente en CarriSC s.s. Así pues, recomiendo que las restantes se interpreten alternativamente de la misma forma que se ha venido comentando a lo largo de los precedentes himnos (Vid. por ej. Fichas n.º 13 y 14).

Las voces más apropiadas para desarrollar el canto llano son el tiple 1 y el tiple 2, puesto que sus ámbitos coinciden con los del modo.

**Canto llano:** El estilo constrapuntístico imitativo de esta obra deja entrever la entonación inicial del canto llano que acompaña a este himno en, por ejemplo, el *Manuale 1606* [p. 300]

I. Je - - dul - cis sme - mo - ri - a dans ve - ra cor - dis gau - di - a

Sed su - per mel et om - ni - a e - ius dul - cis prae - sen - ti - a

**Texto:** (LU, p. 452):

1. Jesu dulcis memoria,  
Dans vera cordis gaudia:  
Sed super mel et omnia,  
Ejus dulcis praesentia.

3. Jesu, dulcebo cordium,  
fons veri, lumen mentium,  
excedis omne gaudium  
et omne desiderium.

5. Da nobis largus veniam,  
amoris tui copiam;  
da nobis per praesentiam  
tuam videre gloriam.

2. Nil canitur suavius,  
Nil auditur jucundius,  
Nil cogitatur dulcius,  
Quam Jesus Dei Filius.

4. Quando cor nostrum visitas,  
tunc lucet ei veritas,  
mundi vilescit vanitas  
et intus fervet caritas.

6. Laudes tibi nos pangimus,  
dilectus es qui Filius, quem  
Patris atque Spiritus  
splendor revelat inclitus. Amen.

**D.** *1. 1. 1.* *es su dulcis memoria*

*le su dulcis memoria* *suus bene cordi qua*

*suus super mel et omnia*

*suus dulcis presen* *cia* *suus dulcis pre*

*es su dulcis memo* *ria* *dans*

*vera cor di gaudia*

*su super mel et om* *nia* *suus*

*dulcis presen* *cia* *suus dulcis presen*

*e su dulcis memo*

*ria* *dans vera cor*

*di gaudia*

*su su per mel et om* *nia* *suus dulcis pre*

*sen* *cia* *suus dulcis presen*

*es su dulcis memo*

*ria* *dans*

*vera cor di gaudia*

*suus dulcis*

*suus dulcis presen*

# JESU DULCIS MEMORIA

## HIMNO

ff. 58'-59

1

[TIPLÉ 1] 1. Je- su dul- cis me- mo- ri-

[TIPLÉ 2] 1. Je- su dul- cis me- mo- - - - -

[ALTO] 1. Je-

[BAJO] 1. Je- su dul-

Detailed description: This system contains the first four measures of the hymn. It features four vocal parts: Tenor 1 (TIPLÉ 1), Tenor 2 (TIPLÉ 2), Alto (ALTO), and Bass (BAJO). The music is in a minor key with a common time signature. The lyrics are: '1. Je- su dul- cis me- mo- ri-' for Tenor 1, '1. Je- su dul- cis me- mo- - - - -' for Tenor 2, '1. Je-' for Alto, and '1. Je- su dul-' for Bass.

5

a Je- su dul- cis me- mo- ri- a dans ve- ra cor-

- - ri- a dans ve- ra cor- dis gau- di- a

su dul- cis me- mo- ri- a dans ve- ra cor- dis gau- di-

cis me- mo- - - - - ri- a dans ve- ra

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. It features four vocal parts: Tenor 1 (TIPLÉ 1), Tenor 2 (TIPLÉ 2), Alto (ALTO), and Bass (BAJO). The lyrics are: 'a Je- su dul- cis me- mo- ri- a dans ve- ra cor-' for Tenor 1, '- - ri- a dans ve- ra cor- dis gau- di- a' for Tenor 2, 'su dul- cis me- mo- ri- a dans ve- ra cor- dis gau- di-' for Alto, and 'cis me- mo- - - - - ri- a dans ve- ra' for Bass.

10

dis gau- - - di- a sed su- per mel et om- ni-  
 dans ve- ra cor- dis gau- di- a sed su- per mel et om- ni-  
 a dans ve- ra cor- dis gau- di- a sed su- per mel et om- - ni-  
 cor- dis gau- - - di- a dans ve- ra cor- dis gau- di-

15

a e- jus dul- cis prae- sen- ti- a e-  
 a e- jus dul- cis prae- sen- ti- a e- jus dul- cis prae-  
 a e- jus dul- cis prae- sen- - - ti-  
 a e- jus dul- - - cis e- jus dul- cis prae-

19

jus dul- cis prae- sen- - - ti- a  
 sen- ti- a e- jus dul- cis prae- sen- ti- a  
 a e- jus dul- cis prae- sen- ti- a  
 sen- tia e- jus dul- cis prae- sen- tia

**Ficha: n.º 32. Magnificat 8.º tono**

El cántico del Magnificat consta de 12 versículos, de los cuales los impares están recogidos en esta composición polifónica, excepto la entonación inicial de «Magnificat». Así pues, tanto esta entonación como los versículos pares se deben interpretar monódicamente o, si se desea, acompañados por el órgano o el bajón.

Puesto que el canto litúrgico aparece en esta obra integrado dentro del conjunto imitativo, aconsejo que para su interpretación monódica sea ejecutado por el tiple 1 ó 2, de tal forma que se eviten posibles transportes.

**Entonación:** Esta composición se basa en un canto llano que, para su entonación inicial, reproduce, por ejemplo, el recogido en *Montanos 1592* [f. 23'], *Cerone 1613* [p. 357] o *el Manuale 1606* [p. 297], aunque su segundo miembro parece basarse en la entonación del salmo del 8.º tono, mucho más sencilla que la normalmente empleada para el Magnificat.



**Texto:** (LU, p. 207):

1. Magnificat anima mea Dominum.
2. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
3. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
4. Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.
5. Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.
6. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.
7. Deposuit potentes de sede: et exaltavit humiles.
8. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.
9. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.
10. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.
11. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

**Transporte:** A pesar de que esta composición está escrita en las llamadas claves altas, no recomendamos su transporte, al igual que en los restantes casos por las razones expresadas en los capítulos IV y VI.

**Voces:** Las tesituras de las voces recomiendan que sean tres triples los encargados de su interpretación además de un bajo. Sin embargo, el copista llama al supuesto tiple 3.º «alto» (Vid. f. 61'), por lo que he respetado esta denominación en la transcripción.

*ni ma mea de mi*

*ni ma mea de mi*

*ni ma mea de mi*

*ni ma mea de mi*

*ni ma mea de mi*

*ni ma mea de mi*

*ni ma mea de mi*

*ni ma mea de mi*

*ni ma mea de mi*

*Quia respexit humi li*  
*tem anae lle su e anae lle*  
*sue ecce enim ex hoc bea tam me*  
*di cent omnes gene ra*  
*ti o nes*

*Quia respexit humi li*  
*tem anae lle su e anae lle*  
*sue ecce enim ex hoc bea tam y*  
*medi cent Omnes gene ra*  
*tio nes*



61

Et miserere cor dia e  
 ius a pro genie in pro genis in pro  
 nies timentibus e  
 um timentibus e um  
 timentibus e um

*Alto. calza.*

62

Et miserere cor dia e  
 ius a pro genie in pro genis in pro  
 nies timentibus e  
 um timentibus e um  
 timentibus e um

Et miserere cor dia e  
 ius a pro genie in pro ge  
 nies timentibus e  
 bus e um

De posuit potentes  
 de se deum de se  
 de et exaltavit hu  
 milles

De posuit potentes de  
 se de se deum et exal  
 tavit hu milles

De posuit potentes  
 de se deum de se  
 de et exaltavit hu  
 milles

De posuit potentes de se  
 de de se deum et exal  
 tavit hu milles

sus ce pit terra el pu rum su  
 sua ce pit terra el pu rum su  
 suam 3 pre  
 tu suu reor datu reor re die  
 su e 2 miser cor die sue  
 sus cepit terra el pu rum su  
 su sus cepit terra el pu rum suam 3  
 sus cepit terra el pu rum su re cor di  
 tu mis cor die su e 2

sus ce pit terra el pu rum su  
 suam 3 pu rum su  
 suam suu pu rum suam pu  
 tu suu reor datu miser cor die su  
 e 2 miser cor die sue  
 sus cepit terra el pu rum su  
 su sus cepit terra el pu rum suam 3  
 reor di  
 tu mis miser cor die sue

Glo ria pa tri et  
 spi ri tu  
 tu san cto  
 et spi ri tu san cto  
 Glo ria pa tri et spi  
 ri tu  
 san cto  
 et spi ri tu  
 tu san cto

Glo ria pa tri et spi  
 ri tu  
 tu san cto  
 et spi ri tu san cto  
 Glo ria pa tri et spi  
 ri tu  
 tu san cto  
 et spi ri tu san cto

# MAGNIFICAT

## OCTAVO TONO

ff. 59'-65

1

[TIPLE 1] 1. A- ni- ma me- a Do- mi- num, a- ni- ma

[TIPLE 2] 1. A- ni- ma me- a Do- mi-

ALTO 1. A- ni- ma me- a Do- mi- num,

[BAJO] 1. A- ni- ma me- a Do- mi- num, a- ni- ma me-

5

me- a Do- mi- num Do- - - mi- num

num, a- ni- ma me- - - a Do- - - mi- - num

a- ni- ma me- a Do- mi- num, Do- mi- num

a Do- mi- num, Do- - - mi- num

3. Qui- a re- spe- xit hu- mi- li- ta- - tem an-

3. Qui- a re-

3. Qui- a re- spe- xit hu- mi-

3. Qui- a re- spe- xit hu- mi- li- ta- tem an-

ci- llae su- - ae an- ci- llae su-

spe- xit hu- mi- li- ta- - tem an- ci- llae su- - -

li- ta- - tem an- ci- llae su-

ci- llae su- - - - - ae an- ci- llae su-

ae ec- ce e- nim ex hoc be- a-

ae ec- ce e- nim ex hoc be- a- tam me

ae ec- ce e- nim ex hoc be- a-

ae ec- ce e- nim ex hoc be- a- tam be-

tam me di- cent

di- cent be- a- tam me di- cent

tam me- di- cent om- nes ge- ne- ra- ti- o-

a- tam me- di- cent om- nes ge- ne-

om- nes ge- ne- ra- ti- o- nes, ge- ne- ra- ti- o- nes

om- nes ge- ne- ra- ti- o- nes.

- - - nes om- - - nes ge- ne- ra- ti- o- nes

ra- ti- o- nes om- nes ge- ne- ra- ti- o- nes.

5. Et mi- se- ri- cor- di- a e- jus e-

5. Et mi- se- ri- cor-

5. Et mi- se- ri- cor- di- a e-

- - - jus a pro- ge- ni- e

di- a e- - - - jus a pro- ge- ni-

- - - - jus a pro- ge- ni- e in pro-

a pro- ge- ni- e in pro- ge- - - -

e in pro- ge- ni- es in pro- ge- - - -

ge- ni-

- ni- es ti- men- ti- bus e- - -

ni- es ti- men- ti- bus e- um

es ti- men- ti- bus e- -

um ti- men- ti- bus e-  
 ti- men- ti- bus e- - - - - um ti-  
 um ti- men- ti- bus e- - - - -

- - - - - um ti- men- ti- bus e - - - - - um  
 men- ti- bus e- um ti- men- ti- bus e- - um.  
 - - - - - um ti- men- ti- bus e- - - - - um

7. De- po- su- it pot- en- - - - - tes de se- - - - - de de  
 7. De- po- su- it pot- en- tes  
 7. De- po- su- it pot- en- tes de se- - - - -

it pot- en- tes de se- - de et ex- al- ta-  
 se- - - - - de et ex- al- ta- hu- vit - -  
 de se- - - de de se- de  
 - - de de se- de et ex- al- ta- vit hu- mi-

vit hu- mi- les et ex- al- ta- vit hu- mi- les  
 mi- les et ex- al- ta- - vit hu- mi- les.  
 et ex- al- ta- vit hu- - - - mi- les  
 les et ex- al- ta- vit hu- mi- les hu- mi- les.

9. Su- sce- pit I- sra- el pu- e- rum su- - -  
 9. Su-  
 9. Su- sce- pit I- sra- el pu- e- rum su- -  
 9. Su- sce- pit I- sra- el



um, su- sce- pit I- sra- el pu- e- rum

sce- pit I- sra- el pu- e- rum su- - um

um su- sce- pit I- sra- el pu-

pu- e- rum su- um su-

su- - um su- sce- pit

su- pitce- I- sra- el pu- e- rum suum, [ su- sce- pit

e- rum su- um pu- e- rum su- um su-

sce- pit I- sra- el pu- e- rum suum su-

I- sra- el pu- e- rum suum pu- e- rum su- um re- cor- da-

I- sra- el] pu- e- rum suum, pu- e- rum suum re- cor- da-

sce- pit I- sra- el pu- e- rum suum re- cor- da-

sce- pit I- sra- el pu- e- rum suum re- cor- da-

- tus mi- se- ri- cor- di- ae  
 tus mi- se- ri- cor- di- ae su- ae mi- se- ri-  
 tus mi- se- ri- cor- di- ae su- - - ae mi-  
 - tus re- cor- da- tus mi- se- ri-

su- - - ae mi- se- ri- cor- di- ae su- ae  
 cor- di- ae su- ae mi- se- ri- cor- di- ae su- ae.  
 se- ri- cor- di- ae su- - - ae.  
 cor- di- ae su- ae su- - - ae.

11. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o et  
 11. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- - - -  
 11. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- - li- o et Fi- -  
 11. Glo- ri- a Pa- tri et Fi- - - li- o et Fi- -

100

Fi-li-o et Spi-ri-ti-i San-  
li-o et Spi-ri-tu-i San-  
- li-o et Spi-ri-tu-i San-cto et Spi-ri-tu-i

- li-o et Spi-ri-tu- i San- - - - -

105

cto et Spi-ri-tu-i San-cto San-  
- - cto San- - - cto et Spi-ri-  
San-cto, et Spi-ri-tu- i San-

- cto et Spi-ri-tu- i San-

109

- - cto, et Spi-ri-tu-i San-cto.  
tu-i San-cto et Spi-ri-tu-i San-cto.  
- cto, San- - - cto.

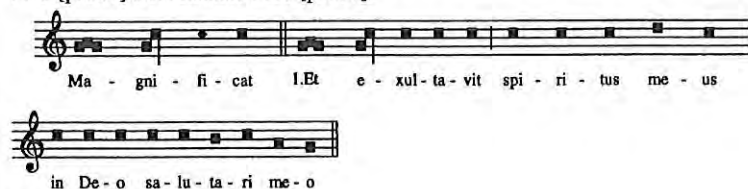
cto. et Spi-ri-tu-i San-cto San- - - - cto.

**Ficha: n.º 33. Magnificat 8.º tono**

De los 12 versículos que integran el Magnificat, la obra polifónica tan sólo recoge los pares, por lo que los restantes se interpretarán monódicamente, al órgano o con otros instrumentos apropiados (Vid. Ficha n.º 14 por ej.)

Las voces recomendadas para entonar la monodía son el tiple 1 y el tiple 2, ya que son las que mejor se adecuan a la tesitura del canto.

**Entonación:** Esta composición parece seguir la misma entonación que la precedente. *Montanos 1592* [f. 23'], *Cerone 1613* [p. 357] o *el Manuale 1606* [p. 297].



Ma - gni - fi - cat I. Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us  
in De - o sa - lu - ta - ri me - o

**Texto:** (LU, p. 207):

1. Magnificat anima mea Dominum.
2. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
3. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
4. Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.
5. Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.
6. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.
7. Deposuit potentes de sede: et exaltavit humiles.
8. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.
9. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.
10. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.
11. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

**Transporte:** A pesar de que la composición está escrita en las llamadas claves altas no recomiendo que se realice un transporte descendente de ella (Vid. capítulos IV y VI).

**Ficta:** Recordaremos que los sostenidos situados delante de las notas en esta edición fueron introducidos por las monjas clarisas para facilitar su interpretación y no por Galdámez, que se limitó a reseñar tan sólo los bemoles (Vid. Ficha n.º 29 y capítulo VI)

Chorus tone

**L** exaltatus spiritus  
 in celo salutari meo

**L** exaltatus spiritus  
 in celo salutari meo

Chorus tone

**L** exaltatus spiritus  
 in celo salutari meo

**L** exaltatus spiritus  
 in celo salutari meo

**Q**uia fecit michi magna  
 qui potens est et sanctum nomen  
 eius

**Q**uia fecit michi magna  
 qui potens est et sanctum nomen  
 eius

**Q**uia fecit michi magna  
 qui potens est et sanctum nomen  
 eius

**Q**uia fecit michi magna  
 qui potens est et sanctum nomen  
 eius

or potestis in umbra  
 in bra chia suo  
 dis per sit su  
 per hos mente cordis sui  
 et per bra tium in bra  
 dia sua o dis per  
 sit su per hos men te  
 cor dis sui

tem  
 in ple nit vo nis et di  
 tes de miss in rian  
 tes  
 Sicut enim implent  
 bo nis et di nites domi ni in  
 na tes

i aut locutus est ad patres  
 nostros a braham et se mi in eius  
 i aut locutus est ad patres  
 nostros ad patres nostros abra ham et  
 semini eius e mi in secula

i aut locutus est ad patres  
 nostros  
 bra am i et semi meus in  
 se eu la in se cula  
 i aut locutus est ad  
 patres nes tres abra am et se  
 mini eius in se cula

i aut erat in prin cipio  
 et prin ci pio et nunc et sem  
 per et in se  
 cu la se cu lo ri a men  
 i aut erat in prin cipio  
 et nunc et sem per et in  
 se cu la se cu lo ri a men se  
 cu lo ri a men

i aut erat in prin  
 ci pio et nunc et semper et in se  
 cu la se cu lo ri a men  
 i aut erat in prin ci  
 pio et nunc et sem  
 per et in se cu la se eu lo  
 ri a men

# MAGNIFICAT

## OCTAVO TONO

ff. 65-71

1

TIPLE 1

2. Et ex- sul- ta- vit Spi- ri- tus

[TIPLE 2]

2. Et ex- sul- ta- vit Spi- ri- tus me- - us

ALTO

2. Et ex- sul- ta- vit Spi- ri- tus me- us, Spi- ri- tus

[BAJO]

2. Et ex- sul- ta- vit Spi- ri- tus

5

me- - - us in De-

Spi- ri- tus me- - - us in De- o

me- - - us in De- o

me- - - us in De- o sa-



o sa-lu-ta-ri me-o. sa-lu-ta-ri me-o. sa-lu-ta-ri me-o. lu-ta-ri me-o, sa-lu-ta-ri me-o.

4. Qui- a fe- cit mi- hi ma- gna qui pot- ens est qui  
 4. Qui- a fe- cit mi- hi ma- gna mi- hi ma- gna qui pot- ens  
 4. Qui- a fe- cit mi- hi ma- gna qui  
 4. Qui- a fe- cit mi- hi ma- gna qui pot- ens est qui

pot- ens est et san- ctum no- men e- jus  
 est qui pot- ens est et san- ctum no- men e- jus no- men e- jus  
 pot- ens est et san- ctum no- men e- jus  
 pot- ens est, et san- ctum no- men e- jus no- men e- jus

6. Fe- cit pot- en- ti- am in bra- chi- o su- -

6. Fe- cit pot- en- ti- am

6. Fe- cit pot- en- ti- am in bra- chi- o su- - - - -

6. Fe- cit pot- en- ti- am in bra- chi- o

- o, in bra- chi-o su- o di- sper- sit su- per- bos

in bra- chi- o su- o di- sper- sit su-

- - - o, su- - - - o di- sper- sit su- per-

su- - - - o di- sper- sit su- per- - -

men- tes cor- dis su- i men- tes cor- dis su- - i.

per- bos men- te cor- dis su- i

bos men- te cor- dis men- te cor- dis su- i.

bos men- - - te cor- dis su- - i.

8. E- su- ri- en- tes im- ple- vit

8. E- su- ri-

8. E- su- ri- en- tes im- ple- vit bo- nis

8. E- su- ri- en-

bo- nis, im- ple- vit bo- nis

en- tes im- ple- vit bo- nis

im- ple- vit bo- nis bo- nis et di- vi-

tes im- ple- vit bo- nis

et di- vi- tes di- mi- sit in- a- nes.

et di- vi- tes di- mi- sit in- a- nes.

tes di- mi- sit in- a- nes, in- a- nes.

et di- vi- tes di- mi- sit in- a- nes.

10. Sic- ut lo- cu- tus est ad

10. Sic- ut lo- cu- tus est ad pa- tres no- stros [ ad pa- tres no- - -

10. Sic- ut lo- cu- tus est ad pa- trem no- stros ad pa- tres

10. Sic- ut lo- cu- tus est ad pa- tres

pa- tres no- stros A- bra- ham et

stros ] A- bra- ham A- bra- ham et se- mi- ni

no- stros A- bra- ham et se-

no- stros A- bra- - - ham et se-

se- mi- ni e- jus in sae- cu- la.

e- jus in sae- cu- la, in sae- cu- la.

mi- ni e- jus in sae- - - - cu- la.

mi- ni e- jus in sae- - - - cu- la.

12. Sic- ut e- rat in prin- ci- pi- o in prin- ci- pi- o et nunc et

12. Sic- ut e- rat in prin- ci-

12. Sic- ut e- rat in prin- ci- pi- o

12. Sic- ut e- rat in prin- ci- pi- o et

sem- per et in sae- cu-

pi- o et nunc et sem- per et in sae- cu-

et nunc et sem- per et in sae- cu- la sae- cu- lo-

nunc et sem- per et in sae- cu- la sae-

la sae- cu- lo- rum A- men.

la sae- cu- lo- rum A- men

rum A- men sae- cu- lo- rum A- men.

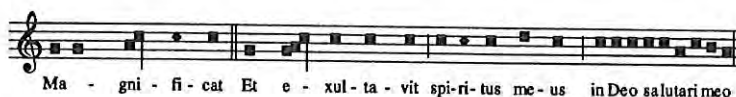
cu- lo- rum A- men A- men

**Ficha: n.º 34. *Magnificat 3<sup>er</sup> tono***

Este cántico consta de 12 versículos, de los cuales los pares están recogidos en la composición polifónica. Los restantes se interpretarán con el canto llano y, si se desea, éste puede ser acompañado por el órgano o por el bajón.

En esta composición todas las voces, en distintos versículos, llevan la entonación litúrgica. Por ello, cualquiera es apropiada para cantar la monodía, pero teniendo en cuenta los transportes necesarios si es que ésta corre a cargo del alto.

**Entonación:** La composición polifónica sigue la entonación recogida, por ejemplo, en *Montanos 1592* [f. 23'], *Cerone 1613* [p. 357] o *Manuale 1606* [p. 294]. Sin embargo, en su segundo miembro, reproduce una de las entonaciones salmódicas dadas para el tercer tono.



**Texto:** (LU, p. 207):

1. Magnificat anima mea Dominum.
2. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
3. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
4. Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.
5. Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.
6. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.
7. Deposuit potentes de sede: et exaltavit humiles.
8. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.
9. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.
10. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.
11. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

**Transporte:** Aunque la composición aparece copiada mediante las llamadas claves altas no aconsejo que se lleve a cabo un transporte descendente de la obra (Vid. capítulos IV y VI).

**Ficha:** Los sostenidos añadidos en la edición delante de las notas fueron introducidos por las monjas para facilitar su interpretación. Más información sobre el tratamiento que de ellos se hace aparece recogida, por ejemplo, en la Ficha n.º 29.

Folio 71: *salvati sunt spiritus meo*  
*salvati sunt spiritu meo*

Folio 72: *salvati sunt spiritu meo*  
*salvati sunt spiritu meo*

Folio 73: *Quia factus est michi magna qui*  
*potens est qui potens est et sancta nomen eius*

Folio 74: *Quia factus est michi magna qui*  
*potens est et sancta nomen eius*  
*Quia factus est michi magna qui potens est et sancta nomen eius*

et potentiam in brachi  
 o su  
 dis per sit super bus mente cor dis sui

et po tentiam in brachi  
 o su o dis  
 per sit super bus mente cor dis sui

et po tentiam in brachi  
 o su o dis per sit super bus men  
 te cor dis sui

et po tentiam in brachi  
 o su o dis per sit super  
 bus mente cor dis sui sui

sur ren tes im ple nit  
 tis  
 et di ui tes de i mi ni bus ma  
 nis in ma nis

sur ren tes im ple  
 nit tis  
 et di ui tes de i mi ni bus ma  
 nis in ma nis

sur ren tes im ple  
 nit tis et di ui tes de  
 i mi ni bus ma  
 nis in ma nis

sur ren tes im ple nit  
 tis et di ui tes de i mi ni bus  
 ma nis in ma nis



Iste qui sedem  
 ad dexteram patris  
 noscitur a  
 Abraham et  
 Isaac et  
 Jacob  
 et qui  
 sedet ad  
 dexteram  
 patris  
 et qui  
 sedet ad  
 dexteram  
 patris  
 et qui  
 sedet ad  
 dexteram  
 patris

Iste qui sedem  
 ad dexteram  
 patris  
 et qui  
 sedet ad  
 dexteram  
 patris  
 et qui  
 sedet ad  
 dexteram  
 patris  
 et qui  
 sedet ad  
 dexteram  
 patris

et qui  
 sedet ad  
 dexteram  
 patris  
 et qui  
 sedet ad  
 dexteram  
 patris  
 et qui  
 sedet ad  
 dexteram  
 patris  
 et qui  
 sedet ad  
 dexteram  
 patris

et qui  
 sedet ad  
 dexteram  
 patris  
 et qui  
 sedet ad  
 dexteram  
 patris  
 et qui  
 sedet ad  
 dexteram  
 patris  
 et qui  
 sedet ad  
 dexteram  
 patris

# MAGNIFICAT

## TERCER TONO

ff. 71'-77

1

[TIPLA 1] 2. Et ex-sul-ta-vit Spi-ri-tus

[TIPLA 2] 2. Et ex-sul-ta-vit Spi-ri-tus me-

[ALTO] 2. Et ex-sul-ta-vit Spi-ri-tus me-us, Spi-

[BAJO] 2. Et ex-sul-ta-vit Spi-ri-tus me-us

5

me- us in De-

us in De-

ri-tus me- us in De-o sa-

Spi-ri-tus me- us in De-o

9

o sa-lu-ta-ri me- - - o.  
o sa-lu-ta-ri me- - - o.  
lu-ta-ri me- - - o, me- - - o.  
sa-lu-ta-ri me- - - o.

13

4. Qui- a fe- cit mi- hi ma- gna qui pot- ens  
4. Qui- a fe- cit mi- hi ma- gna qui pot- ens est qui  
4. Qui- a fe- cit mi- hi ma- gna qui pot- ens  
4. Qui- a fe- cit mi- hi ma- gna qui pot- ens

17

est qui pot- - - ens est et  
pot- ens est, qui pot- - - ens est et san- ctum no- men  
gna qui pot- ens est et san- ctum  
est, qui pot- ens est qui pot- ens est et san- ctum no-

san-ctum no- men e- - - - jus  
 e- jus no- men e- - - - jus  
 no- men e- jus  
 men e- jus no- men e- jus

6. Fe- cit pot- en- ti- am in bra- chi- o su- - - -  
 6. Fe- cit pot- en- ti- am in bra- chi-  
 6. Fe- cit pot- en- ti- am in bra- chi- o su- - -  
 6. Fe- cit pot- en- ti- am in bra- chi- o su- -

- - - - o di- sper- sit su- per-  
 o su- - - o di- sper- sit su-  
 - - - - o di- sper- sit su- per-  
 - - - o di- sper- sit su- per-

bos men- te cor- dis su- i.  
 per- bos men- te cor- dis su- i.  
 bos men- te cor- dis su- i.  
 bos men- te cor- dis su- i.

8. E- su- ri- en- tes im- ple- vit bo-  
 8. E- su- ri- en- tes im- ple- vit  
 8. E- su- ri- en- tes in- ple- vit bo-  
 8. E- su- ri- en- tes im-

- nis et di- vi- tes di-  
 bo- nis et di- vi- tes di- mi- sit in-  
 nis et di- vi- tes di- mi-  
 ple- vit bo- nis et di- vi- tes di-

mi- sit in- a- nes, in- a- nes.

a- nes.

sit in- a- nes.

mi- sit in- a- nes.

10. Sic- ut lo- cu- tus est lo- cu- tus

10. Sic- ut lo- cu- tus est lo- cu- tus

10. Sic- ut lo- cu- tus est ad pa- tres

10. Sic- ut lo- cu-

- tus est ad pa- tres no- stros

est ad pa- tres no- stros A-

no- stros ad pa- tres no- stros A-

tus est ad pa- trem no- stros

A- bra- ham et se- mi- ni e- jus  
 bra- ham et se- mi- ni et se- mi- ni e-  
 bra- ham A- bra- ham et se- mi- ni  
 A- bra- ham et se- mi- ni

in sae- - - - - cu- la.  
 jus sae- cu- la in sae- - - - - cu- la.  
 e- jus in sae- cu- la in sae- - - - - cu- la.  
 e- jus in sae- cu- - - - - la.

12. Sic- ut e- - - - - rat in prin- ci- pi- o et  
 12. Sic- ut e- rat in  
 12. Sic- ut e- - - - - rat in prin-  
 12. Sic- ut (e- - - - - rat) in prin- ci- pi-

nunc et sem- per et nunc et sem- - - - -  
 prin- ci- pi- o et nunc et sem-  
 ci- pi- o et nunc et sem- - - - -  
 o et nunc et sem- - - - - per et sem - -

- per et in sae- cu- la sae- cu- lo- -  
 per et in sae- cu- la sae- cu-  
 per et in sae- cu- la sae- cu-  
 per et in sae- cu- la sae- cu- lo-

- rum A- men A- - - - - men  
 lo- rum A- men  
 lo- rum sae- cu- lo- rum A- - - - - men.  
 rum A- men, A- men.





**Ficha: n.º 35. Magnificat 6.º tono**

De los 12 versículos que integran el Magnificat, la composición polifónica recoge los pares, con la excepción del verso 12.º, perteneciente al «Sicut erat» de la Doxología, que es sustituido por el 11.º, «Gloria Patri». Teniendo esto en cuenta, se interpretarán con la entonación litúrgica los versículos impares más el 12.º y éstos, si se desea, pueden ir también acompañados por el órgano y/o el bajón.

Las voces más apropiadas para entonar la monodía son el tiple 1 y el 2, si es que se desea evitar transportes. En caso contrario el alto es aconsejable realizando la pertinente transposición.

**Entonación:** La obra reproduce una entonación sencilla, derivada de la que nos ofrece *Montanos 1593* [f. 23] o *Manuale 1606* [p. 295]. Indico la variación que aparece con respecto a estas fuentes con la nota entre { }, que denota el sonido eliminado en el Magnificat polifónico.



Texto: (LU, p. 207):

1. Magnificat, anima mea Dominum.
2. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
3. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
4. Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.
5. Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.
6. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.
7. Deposuit potentes de sede: et exaltavit humiles.
8. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.
9. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.
10. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.
11. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

I esul tantu spiri tus  
 me us incho sa  
 salu tari me o

I esul tantu spiri tus  
 spiri tus meus  
 in deo salu tari me o

71  
 I esul tantu  
 I esul tantu spiri tus  
 me us y in de o  
 Sa lu tari me o

I esul tantu spiri tus  
 tus meus y  
 in de o sa lu tari me o

Q uia fecit michi mag  
 na qui po tens est  
 et sanctu no men e  
 us

Q uia fecit michi mag  
 na qui po tens est  
 et sanctu no men e  
 us

72  
 Q uia fecit michi mag  
 na qui po tens est  
 et sanctu no men e  
 us

Q uia fecit michi mag  
 na qui po tens est  
 et sanctu no men e  
 us

e capten tiam in brach  
 e suo in brachis suo su  
 a disper sui su per hos mente cordis  
 sui

e capten tiam in brach  
 e su disper sui  
 per hos mente cordis sui

et po ten tiam in bra  
 chis a su o disper sui  
 per hos mente cordis sui

e capten tiam in  
 bra chis suo disper sui  
 su per hos mente cordis sui

E surgen tes imple bit  
 bo et  
 tes de us et in na nes

E surgen tes imple bit bo  
 et di us  
 tes de us et in na nes

E surgen tes imple bit  
 bo nis et di us  
 tes de us et in na nes

E surgen tes imple bit  
 bo nis et di us  
 tes de us et in na nes

Si autem locutus est ad pa  
 tres nos tres abraham et se  
 mini et se mini e  
 sus et semi ni  
 e ius in se cula

Si autem locutus est ad pa  
 tres  
 nostros a abraham  
 et se mini eius in se cula

Si autem locutus est ad pa  
 tres nos tres abraham  
 et se mini e  
 sus et semi ni  
 e ius in se cula

Si autem locutus est ad  
 patres nos tres abraham  
 et se mini eius in se cula

Glo ria pa  
 tri et fi  
 lio et spi  
 ri  
 tu  
 sancto  
 et  
 do  
 mi  
 no  
 et  
 pa  
 tri  
 et  
 fi  
 lio  
 et  
 spi  
 ri  
 tu  
 sancto

Glo ria pa  
 tri et fi  
 lio et spi  
 ri  
 tu  
 sancto

Glo ria pa  
 tri et fi  
 lio et spi  
 ri  
 tu  
 sancto

Glo ria pa  
 tri et fi  
 lio et spi  
 ri  
 tu  
 sancto

# MAGNIFICAT

## SEXTO TONO

ff. 77-83

1

[TIPLÉ 1]

[TIPLÉ 2]

[ALTO]

[BAJO]

2. Et ex- sul- ta- vit

2. Et ex- sul-

2. Et ex- sul- ta- - - vit Spi-

2. Et ex- sul- ta- vit Spi- ri- tus

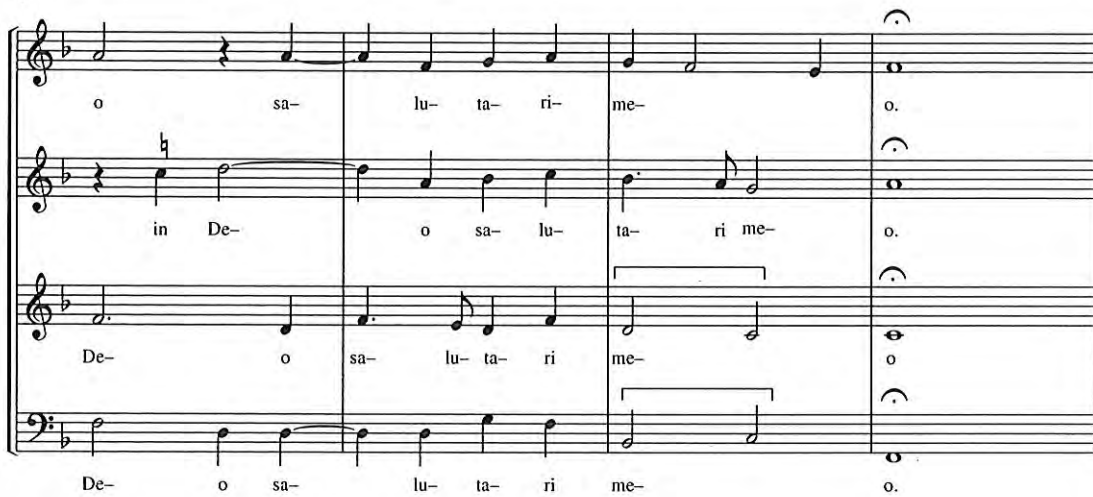
4

Spi- ri- tus me- - - us in De-

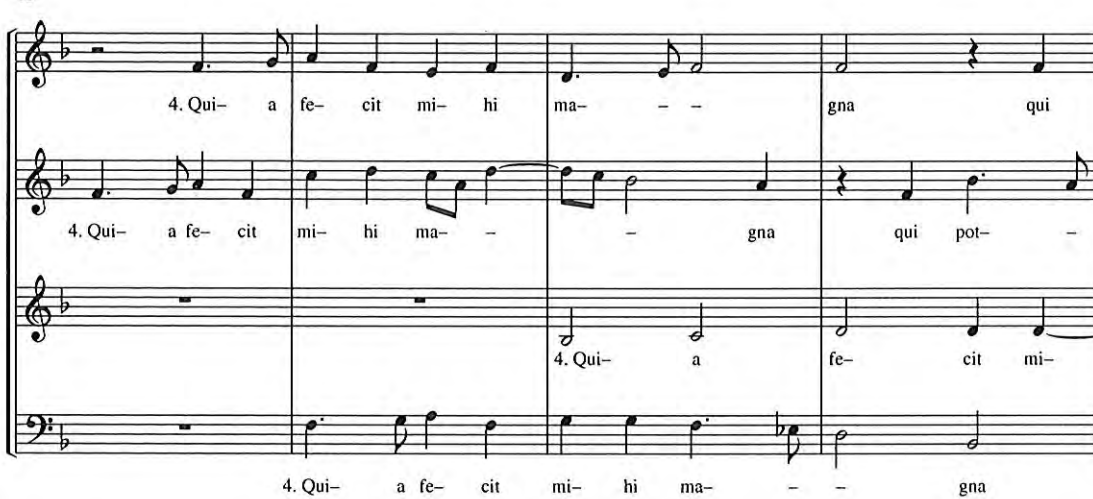
ta- vit Spi- ri- tus me- us me- - us

ri- tus me- us, Spi- ri- tus me- - us in

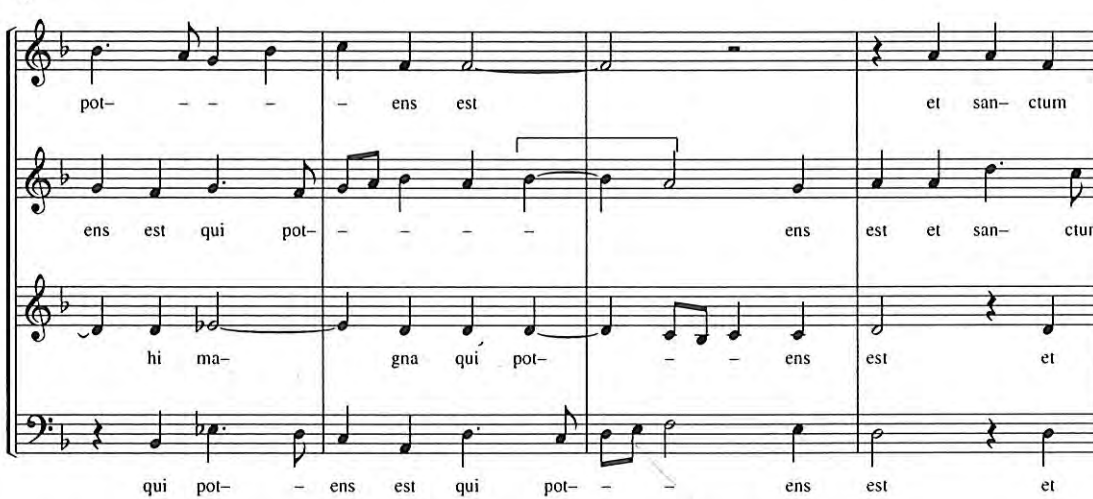
me- us Spi- ri- tus me- us in



o sa-lu-ta-ri-me o.  
 in De-o sa-lu-ta-ri me o.  
 De-o sa-lu-ta-ri me o.  
 De-o sa-lu-ta-ri me o.



4. Qui- a fe- cit mi- hi ma- - - gna qui  
 4. Qui- a fe- cit mi- hi ma- - - gna qui pot- -  
 4. Qui- a fe- cit mi-  
 4. Qui- a fe- cit mi- hi ma- - - gna



pot- - - ens est et san- ctum  
 ens est qui pot- - - ens est et san- ctum  
 hi ma- gna qui pot- - - ens est et  
 qui pot- - - ens est qui pot- - - ens est et

no- men e- jus  
 no- men e- jus  
 san- ctum no- men e- jus  
 san- ctum no- men e- jus

6. Fe- cit pot- en- ti- am in bra- chi- o su- o in  
 6. Fe- cit pot- en- ti- am in bra-  
 6. Fe- cit pot- en- ti- am in bra- chi-  
 6. Fe- cit pot- en- ti- am in bra-

bra- chi- o su- o di- sper- sit  
 chi- o su- o di- sper- sit su-  
 o su- o di- sper- sit su-  
 - - chi- o su- o di- sper- sit su-



su- per- bos men- te cor- dis su- i.

per- bos men- te cor- dis su- i.

per- bos men- te cor- dis su- i.

per- bos men- te cor- dis su- i.

8. E- su- ri- en- tes im- ple- vit bo- nis, im-

8. E- su- ri- en- tes im- ple- vit bo-

8. E- su- ri- en- tes im- ple- vit bo-

8. E- su- ri- en- tes im- ple-

ple- vit bo- nis et di- vi- tes di-

nis et di- vi- tes di- mi-

nis et di- vi- tes di- mi-

vit bo- nis et di- vi- tes di-

44

mi- sit in- a- nes.  
 sit in- a- nes.  
 sit in- a- nes.  
 mi- sit in- a- nes.

47

10. Sic- ut lo- cu- tus est  
 10. Sic- ut lo- cu- tus est ad pa- tres no- tros  
 10. Sic- ut lo- cu- tus est ad pa- tres  
 10. Sic- ut lo-

51

ad pa- tres no- stros A- bra- ham et  
 ad pa- tres no- stros A- bra- ham et  
 no- stros, ad pa- tres no- stros A- bra- ham  
 cu- tus est ad pa- tres no- stros A- bra- ham

se- mi- ni e- jus in sac- cu- la  
 se- mi- ni e- - jus et se- mi- ni e- - jus in sac- cu- la.  
 et se- mi- ni e- jus in sac- - - cu- la  
 A- bra- ham et se- mi- ni e- jus in sac- cu- la.

11. Glo- ri- a Pa- - - tri et Fi- li- o  
 11. Glo- ri- a Pa- - -  
 11. Glo- ri- a

ri- a Pa- tri et Fi- - li-  
 et Fi- - - li o, et Fi- - - li-  
 tri glo- ri- a Pa- tri et Fi- -  
 Pa- - tri et Fi- - - li-

o et Spi- ri- tu- i San- - - -  
 - li- o et Fi- - - - li- o et  
 o et Spi- ri- tu- i San- cto

tu- i San- - - - cto.  
 cto, Spi- ri- tu- i San- - - - cto.  
 Spi- ri- tu- i San- cto.  
 et Spi- ri- tu- i San- cto



**Ficha: n.º 36. Magnificat 7.º tono**

De los 12 versículos que integran el Magnificat, la composición polifónica recoge los pares, por lo que se interpretarán monódicamente y, si se desea, acompañados por el órgano o/y el bajón, los impares.

La entonación aparece recogida en todas las voces de la composición, aunque si se desea ejecutarla monódicamente sin transporte las voces encargadas de ello serían el tiple 1 o el 2.

**Entonación:** Al igual que en los otros Magnificat de Aguilera de Heredia, el canto llano de éste evita la entonación inicial adornada propia de esta forma, realizando otra más sencilla y reproduciendo una melodía muy próxima a la entonación salmódica del tono 7.º.



**Texto:** (LU, p. 207):

1. Magnificat anima mea Dominum.
2. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
3. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
4. Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.
5. Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.
6. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.
7. Deposuit potentes de sede: et exaltavit humiles.
8. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.
9. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.
10. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.
11. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

**Transporte:** Aunque la composición está escrita en las llamadas claves altas no aconsejo que se lleve a cabo un transporte descendente de la obra (Vid. capítulos IV y VI).

secundus tenor

et exultavit spiritus  
in deo salutari

et exultavit spiritus meus  
in deo salutari meo

et exultavit spiritus  
in deo salutari

et exultavit spiritus meus  
in deo salutari meo

quia facta michi magna  
qui potent est et sancti nominis eius

quia facta michi magna  
qui potent est et sancti nominis eius

quia facta michi magna  
qui potent est et sancti nominis eius

quia facta michi magna  
qui potent est et sancti nominis eius

Handwritten musical score on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom staff is in bass clef. The lyrics are: *te et pater tu*, *am in bra chis su*, *o dis qui ex superis venis or dis qui*, *per sit su per*, *bos mente or*, *mente or dis su*. The second system includes the lyrics: *or pater tu*, *in bra chis su*, *o dis qui ex superis venis or dis qui*, *per sit su per*, *bos mente or*, *mente or dis su*.

Handwritten musical score on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom staff is in bass clef. The lyrics are: *te et pater tu*, *am in bra chis su*, *o dis qui ex superis venis or dis qui*, *per sit su per*, *bos mente or*, *mente or dis su*. The second system includes the lyrics: *or pater tu*, *in bra chis su*, *o dis qui ex superis venis or dis qui*, *per sit su per*, *bos mente or*, *mente or dis su*.

Handwritten musical score on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom staff is in bass clef. The lyrics are: *simen*, *tu simple tu bo*, *tu simple*, *tu bo*, *tu et dicitur dicitur*, *tu et dicitur*. The second system includes the lyrics: *simen*, *tu simple tu bo*, *tu simple*, *tu bo*, *tu et dicitur dicitur*, *tu et dicitur*.

Handwritten musical score on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom staff is in bass clef. The lyrics are: *simen*, *tu simple tu bo*, *tu simple*, *tu bo*, *tu et dicitur dicitur*, *tu et dicitur*. The second system includes the lyrics: *simen*, *tu simple tu bo*, *tu simple*, *tu bo*, *tu et dicitur dicitur*, *tu et dicitur*.



i aut lo cutus est ad  
 pa tres nos tros abrahā et se  
 mini e tus in se cula  
 i aut lo cutus est ad  
 pa tres  
 abrahā et semi  
 ni e tus in se cula  
 ni se cu la

i aut lo cutus est ad pa tres  
 nostros et se cula  
 i aut lo cutus est ad  
 pa tres nos tros abrahā et  
 se mini e tus in se cula  
 i aut lo cutus est ad  
 pa tres nos tros abrahā et  
 se mini e tus in se cula

i aut erat in prin ci pi  
 o et cum eo et sem per et in se cu la  
 sem per et in se cu la  
 i aut erat in prin ci pi  
 o et cum eo et sem per et in se cu la  
 sem per et in se cu la  
 i aut erat in prin ci pi  
 o et cum eo et sem per et in se cu la  
 sem per et in se cu la

i aut erat in prin ci pi  
 o et cum eo et sem per et in se cu la  
 i aut erat in prin ci pi  
 o et cum eo et sem per et in se cu la  
 i aut erat in prin ci pi  
 o et cum eo et sem per et in se cu la  
 i aut erat in prin ci pi  
 o et cum eo et sem per et in se cu la

# MAGNIFICAT

## SEPTIMO TONO

ff. 83'-89

1

[TIPL 1] 2. Et ex-sul-ta-vit Spi-ri-tus me- - -

[TIPL 2] 2. Et ex-sul-ta-vit Spi-

[ALTO] 2. Et ex-sul-ta-vit Spi- - - ri-tus me-us

[BAJO] 2. Et ex-sul-ta-vit Spi- - - ri-tus me-

5

us in De- - - - o sa-lu-

ri-tus me-us in De- o

in De- - - - o sa-lu-ta- - - ri

us in De- o in De- o sa-

9

ta-ri me- - o

sa-lu-ta-ri me- - o.

me- - o, sa-lu-ta-ri me- o

lu-ta-ri me- o, sa-lu-ta-ri me- o

13

4. Qui- a fe- cit mi- hi ma-

4. Qui- a fe- cit mi- hi ma- gna qui pot- - ens est

4. Qui- a fe- cit mi-

4. Qui- a fe- cit mi- hi ma- gna qui

17

gna qui pot- ens est et san-

qui pot- - ens est et san- ctum

hi ma- gna qui pot- ens est

pot- - ens est et san- ctum no-

ctum, no- men e- jus - - jus

no- men e- - jus et san- ctum no- men e- jus

et san- ctum, no- men e- jus

men e- jus et san- ctum no- men e- - - - jus

6. Fe- cit pot- en- - - - ti- am pot- - en- ti- am

6. Fe- cit pot- en- - ti- am in

6. Fe- cit pot- en- ti- am in bra- -

6. Fe- cit pot- en- ti- am in

in bra- chi- o su- - o di- sper- sit su-

bra- chi- o su- - o di- sper- sit su-

- - - chi- o su- - o di- sper-

bra- chi- o su- o di- sper-

per- bos men- te cor- dis  
 per- - - bos men- te cor- dis  
 sit su- per- - - - - bos  
 sit su- per- bos men- te

su- - - - - i.  
 men- te cor- dis su- - - - - i  
 men- te cor- - - - - dis su- - - - - i  
 cor- dis su- - - - - i.

8. E- su- ri- en- - - - - tes im- ple-  
 8. E- su- ri- en-  
 8. E- su-  
 8. E- su- ri- en- - - - - tes im- ple- vit bo-

45

(#)

vit bo- - - nis im- ple- vit bo- - nis et di- vi-  
 tes im- ple- vit bo- nis et di-  
 ri- en- tes im- ple- vit bo- nis  
 nis e- su- ri- en- - tes im- ple- vit bo-

50

tes di- mi- sit in- a- - - nes in- a- - nes.  
 vi- tes di- mi- sit in- a- - - nes  
 et di- vi- tes di- mi- sit in- a- - nes.  
 nis et di- vi- tes di- vi- sit in- a- - nes.

55

10. Sic- ut lo- cu- tus est ad pa- tres no- stros si-  
 10. Sic- ut lo- cu- tus est ad pa- tres no- stros  
 10. Sic- ut lo- cu-

cu- tus est ad pa- tres no-  
 cut lo- cu- tus ad pa- tres no- - - - stros  
 ad pa- tres no- - - -  
 tus est ad pa- tres no- - - -

- stros A- bra- ham et se- mi- ni  
 A- bra- ham et se- mi- ni e- - jus  
 - stros A- bra- ham et se- mi- ni e-  
 stros A- bra- ham et

e- jus in sac- - cu- la.  
 in sac- - - - cu- la.  
 jus e- jus in sac- cu- la, in sac- cu- la.  
 se- mi- ni e- jus in sac- - cu- la.

12. Sic- ut e- rat in prin- ci- pi- o et nunc

12. Sic- ut e- rat

12. Sic- ut e- rat in prin-

12. Sic- ut e- rat in prin- ci-

et sem- - per et nunc et sem- - -

in prin- ci- pi- o et nunc et sem-

ci- pi- o et nunc et sem- per

pi- o et nunc et sem- per et nunc et

per et in sae- cu- la sae- cu- lo- - - rum

per et in sae- cu- la sae- cu-

et in sae- cu- la sae- cu- lo-

sem- per et in sae- cu- la sae- cu- lo- - - rum A- - -



The musical score consists of four staves. The top staff is a soprano line with lyrics: sac- cu- lo- rum A- men. The second staff is an alto line with lyrics: lo- rum A- - - men. The third staff is a tenor line with lyrics: rum A- men. The bottom staff is a bass line with lyrics: - - - men. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are distributed across the staves, with some words appearing on multiple staves. The word 'men.' appears at the end of each line. The word 'rum' appears on the first and third staves. The word 'A-' appears on the first, second, and third staves. The word 'lo-' appears on the first and second staves. The word 'sac-' appears on the first staff. The word 'cu-' appears on the first staff. The word 'lo-' appears on the first staff. The word 'rum' appears on the first and third staves. The word 'A-' appears on the first, second, and third staves. The word 'men.' appears at the end of each line. The word 'men.' appears at the end of the bass line. The word 'men.' appears at the end of the bass line.

**Ficha: n.º 37. Salve Regina 1ª tona**

Esta composición recoge polifónicamente todos los versos pares de la Salve, los restantes, se cantarán mediante el canto llano, que puede ser acompañado por el órgano o el bajón.

El canto litúrgico aparece en los versos polifónicos en el tiple 2 y en el alto transportado a la cuarta, por lo que la forma más sencilla de interpretarlo monódicamente es mediante la voz del tiple. Si esta función recae sobre el alto será lógicamente necesario realizar el pertinente transporte.

**Canto llano:** Se reproduce bajo estas líneas el canto llano de la Salve transportado al 1ª modo sobre Sol, tal y como se desarrolla la obra polifónica. Ofrezco la composición íntegra en canto llano para que el intérprete pueda seguirla sin dificultad. La fuente que he utilizado para reproducir dicha melodía es el *Manuale 1606* [p. 355].

Sal - ve re - gi - - na ma-ter mi-se - ri - cor - di - ae.

Vi - ta, dul - ce - do, et spes nostra sal - ve, Ad te

clama - mus, ex-ul-les fi-li-i E - vae. Ad te suspi-ra - mus, gementes,

et flen - tes, in hac la - chryma - rum val - le. E - ia er-go

advoca - ta nostra, illos tu - os mis-ri-cor - des o - cu - los ad nos

con - ver - - - te. Et Iesum be-ne di - ctum fructum ventris

tu - i no-bis post hoc e - xi-li - um o - stende. O

cle - mens. O pi - a. O dulcis Virgo Ma - ri - a.

Texto: (LU, p. 279):

Salve, Regina, mater misericordiae:

Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.

Ad te clamamus, exsulles, filii Hevae.

Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.

Et Iesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende.

O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria.

**Transporte:** Aunque la obra está escrita en claves altas y pertenezca a un 1<sup>er</sup> modo transportado a Sol no recomiendo su transposición descendente (Vid. capítulos IV y VI).

**Ficta:** Hay muchas secciones en la composición que demandan la presencia del Mib. En determinados casos he optado por introducir esta alteración entre ( ), puesto que también era posible mantener el Mi natural y conservar de esta forma una sonoridad más cercana al canto llano. La opción queda en manos del intérprete.

Se impone recordar también que los bemoles situados delante de las notas corresponden a alteraciones añadidas por Galdámez mientras que los sostenidos y becuadros fueron anotados por las monjas de Carrión. Vid respecto a estos últimos accidentales lo narrado en la Ficha n.º 29.

The image shows two pages of handwritten musical notation, likely a score for a liturgical or sacred work. The notation is written on five-line staves with a large, ornate initial 'V' at the beginning of each system. The lyrics are in Latin and include phrases such as "dulce", "do", "et per nostra salu", and "salu". The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The handwriting is clear and consistent throughout the pages.

*Ad te suspirans*  
*per vias* *sanctas et fletus*  
*in* *haec* *sanctis* *maris* *vallis*

*Ad te suspiramus ad*  
*te suspirans* *gemitus et fletus*  
*in* *haec* *sanctis* *maris* *vallis*

*Ad te suspirans*  
*gemitus et fletus*  
*in* *haec* *sanctis* *maris* *vallis*

*Ad te suspirans* *gemitus*  
*in* *haec* *sanctis* *maris* *vallis*

*Et* *le* *sum* *et* *le*  
*sum* *benefic* *tu* *post*  
*hoc* *et* *xi* *sum* *herem*  
*de* *herem* *de*

*Et* *le* *sum* *benefic* *tu* *post*  
*ventris* *tui* *na* *his* *post* *hoc* *et* *xi* *sum*  
*herem* *de*

*Et* *le* *sum* *et* *le*  
*sum* *benefic* *tu* *post*  
*hoc* *et* *xi* *sum* *herem*  
*de* *herem* *de*

*Et* *le* *sum* *benefic* *tu* *post*  
*ventris* *tui* *na* *his* *post* *hoc* *et* *xi* *sum*  
*herem* *de*

# SALVE REGINA

## ANTIFONA

ff. 89'-92

1

[TIPLE 1] Vi- ta dul- - - ce- do

[TIPLE 2] Vi- ta dul- - ce- -

[ALTO] Vi- - ta dul- ce-

[BAJO] Vi- - ta

4

vi- ta dul- - ce- do dul- ce- - -

- - do dul- ce- do vi- ta dul- ce- -

- - - do dul- ce- -

vi- - ta dul- ce- -

do et spes no-stra sal-ve

do et spes no-stra sal-ve et spes

do et spes no-stra sal-ve

do et spes no-stra sal-ve et spes no-

et spes no-stra sal-ve

no-stra sal-ve no-stra sal-ve

et spes no-stra sal-ve sal-ve

stra sal-ve, sal-ve

Ad te su-spi-ra-mus

Ad te su-spi-ra-mus su-spi-

Ad te su-spi-ra-mus ad te

Ad te su-spi-ra-mus, ad te su-spi-ra-mus su-

ge-men-tes et flen-tes et flen- - - -  
 - ra-mus ge-men-  
 su-spi-ra-mus ge-men-tes et flen- -  
 spi-ra-mus ge-men- -

tes et flen-tes in hac la-cri-  
 tes et flen-tes in hac  
 tes, et flen-tes et flen-tes in hac  
 tes et flen-tes in hac in hac la-

ma-rum val-le la-cri-ma-rum val- - - le  
 la-cri-ma-rum val- - - le  
 la-cri-ma-rum val-le val- - - - le  
 cri-ma-rum val- - - les val- - - - les

Et Je- sum et Je- -

Et Je- - - - sum et Je- - -

Et Je- sum be- ne- di- ctum, (fru-

Et Je- sum be- ne- di-

- sum be- ne- di- ctum fru- ctum ven-

- sum be- ne- di- - ctum post

- ctum, (fru- ctum ven- tris tu- i no- - bis

ctum fru- ctum ven- tris tu- i no- -

tris post hoc ex- si- li- um, post hoc ex- si- li-

hoc ex- si- - li- - um os- ten-

post hoc ex- si- li- um post hoc ex- si- li- um os-

bis post hoc ex- si- li- um os- ten-



um os- ten- de, os- ten- - de.  
- - - de, os- ten- - - de.  
ten- - - de.  
de os- ten- - de.

The musical score consists of four staves. The top staff is a soprano line with lyrics 'um os- ten- de, os- ten- - de.'. The second staff is an alto line with lyrics '- - - de, os- ten- - - de.'. The third staff is a tenor line with lyrics 'ten- - - de.'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'de os- ten- - de.'. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are spread across four measures, with some words spanning across measure boundaries. The final measure of each line ends with a fermata over a whole note.

**Ficha: n.º 38. *Salve Regina* 5.º tono**

Esta composición recoge íntegramente en polifonía el texto de la *Salve*. Así pues, debe ser ejecutada en su totalidad por el conjunto de voces con bajón y/u órgano u otros instrumentos apropiados. Debemos recordar también que su casi estricto estilo acordal nos sugiere una posible utilización dentro de las procesiones marianas.

**Texto:** (LU, p. 279):

Salve, Regina, mater misericordiae:

Vita, dulcedo, (et) spes nostra, salve.

Ad te clamamus, exulles, filii Hevae.

Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.

Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende.

O clemens; O pia; O dulcis Virgo Maria.

**Transporte:** La obra, escrita en claves altas, parece que fue concebida desde su origen para ser interpretada tal cual aparece en la fuente, igual que la transcribo, esto es, sin transportar (Vid. capítulo IV y VI)

**Voces:** Las tesituras de estas obras aconsejan que sea interpretada por 3 tiples y un bajo. Sin embargo, debido a que Galdámez en una composición de similares circunstancias –el *Magnificat* del 8.º tono n.º 32– denomina «alto» al supuesto tiple 3.º he mantenido en la transcripción su definición.

al ne regi na mater mise  
 ri cor dia mi dulce do  
 lus in terra e luc ade clamamus exu  
 les fili que ade eam pro mus gementes  
 et fientes  
 al ne regi na mater mise  
 ri cor dia mi dulce do lus  
 in terra e luc ade eam pro mus exu  
 les fili que ade suspira mus gemen  
 tes et fientes

al ne regina mater miseri  
 cor dia mi dulce do lus  
 in terra e luc ade clama mus exu  
 les fili que ade suspira mus ge  
 mentes et fientes  
 al ne regina mater miseri  
 cor dia mi dulce do lus  
 in terra e luc ade eam pro mus exules  
 fili que ade suspira mus gemen  
 tes et fientes

in hac lachryma velle  
 e sa ergo ad vocata nostra illas tu  
 os miseris cordes oculos ad nos  
 uerte et beum benedicta  
 in hac lachryma velle  
 e sa ergo ad vocata nostra  
 illas tu os miseris cordes oculos ad nos  
 uerte et beum benedicta

in hac lachryma velle  
 e sa ergo ad vocata nostra  
 illas tu os miseris cordes  
 oculos ad nos uerte et  
 beum benedicta  
 in hac lachryma velle  
 e sa ergo ad vocata nostra  
 illas tu os miseris cordes oculos  
 ad nos uerte et beum benedicta

1. *fructu ventris tu*  
*nobis post hoc exi su ostende*  
*deus e qua dulcis virgo odulcis*  
*zeta go hant a teta go mura*  
*o dulcis virgo maria*  
*dulcis fructu ventris tu*  
*nobis post hoc exi su ostende o*  
*deus e qua dulcis virgo ma maria*  
*o dulcis virgo maria*  
*maria*

2. *bene dicta fructu ventris*  
*tui nobis post hoc exi su ostende o*  
*clemens opia odulcis virgo maria*  
*o dulcis virgo maria o dulcis*  
*gema ria odulcis virgo maria maria*  
*be ne dicta fructu ven*  
*tris tui nobis post hoc exi su osten*  
*de o de mens opia odulcis virgo*  
*o dulcis virgo maria*  
*dulcis virgo mari a*

# SALVE REGINA

## ANTIFONA

ff. 92'-95

1

[TIPLE 1] Sal- ve re- gi- na ma- ter mi- se- ri- cor- di-

[TIPLE 2] Sal- ve re- gi- na ma- ter mi- se- ri- cor- di- -

[ALTO] Sal- ve re- gi- na ma- ter mi- se- ri- cor- di-

[BAJO] Sal- ve re- gi- na ma- ter mi- se- ri- cor- di-

5

ae vi- ta dul- ce- do spes no- stra sal- ve ad

ae vi- ta dul- ce- do spes no- stra sal- ve ad

ae vi- ta dul- ce- do spes no- stra sal- ve ad

ae vi- ta dul- ce- do spes no- stra sal- ve ad

10

ta cla- ma- mus ex- su-les fi- lii He- vae ad  
 te cla- ma- - mus ex- su les fi- lii He- vae ad  
 te cla- ma- - - mus ex- su-les fi- lii He- vae ad  
 te cla- ma- mus ex- si-les fi- lii He- vae ad

15

te su- spi- ra- mus ge- men- tes et flen-  
 te su- spi- ra- mus ge- men- tes et flen-  
 te su- spi- ra- mus ge- men- - - tes et flen-  
 te su- spi- ra- mus ge- men- - - tes et flen-

20

tes in hac la- cri- ma- rum val- le  
 tes in hac la- cri- ma- rum val- le e- ia  
 tes in hac la- cri- ma- rum val- le e- ia  
 tes in hac la- cri- ma- um val- le e- ia

e-ia er-go Ad-vo-ca-ta no-stra  
 er-go e-ia er-go Ad-vo-ca-ta no-stra  
 er-go e-ia er-go Ad-vo-ca-ta no-stra  
 er-go Ad-vo-ca-ta no-stra

il-los tu-os mi-se-ri-cor-des o-cu-los ad nos con-  
 il-los tu-os mi-se-ri-cor-des o-cu-los ad nos con-  
 il-los tu-os mi-se-ri-cor-des o-cu-los ad nos con-  
 il-los tu-os mi-se-ri-cor-des o-cu-los ad nos con-

ver-te et Je-sum et Je-sum be-ne-  
 ver-te et Je-sum be-ne-di-ctum fru-ctum ven-tris  
 ver-te et Je-sum et Je-sum be-  
 ver-te et Je-sum be-ne-di-ctum

di- - ctum fru- ctum ven- tris tu- - i  
 tu- i be- ne- - di- ctum fru- ctum ven- tris tu-  
 ne- - di- - ctum fru- ctum ven- tris tu-  
 be- ne- di- ctum fru- ctum ven- tris tu-

no- bis post hoc ex- si- li- um os- ten- -  
 i no- bis post hoc ex- si- li- um os- ten-  
 i no- bis post hoc ex- si- li- um os- ten-  
 i no- bis post hoc ex- si- li- um os- ten- -

de o cle- mens o pi- a o  
 de o cle- mens o pi- a o  
 de o cle- mens o pi- a o  
 de o cle- mens o pi- a o



dul- cis Vir- go o dul-  
 dul- cis Vir- go Ma- ri- a o dul- cis Vir- go  
 dul- cis Vir- go Ma- ri- a  
 dul- cis Vir- go o dul- cis Vir-

cis Vir- go Ma- ri- a Vir- go Ma- ri- a  
 Ma- ri- a dul- cis Vir- go Ma- ri- a o  
 o dul- cis Vir- go Ma- ri- a o dul- cis  
 - go Ma- ri- a o dul- cis Vir-

o dul- cis Vir- go Ma- ri- a.  
 dul- cis Vir- go Ma- ri- a Ma- ri- a.  
 Vir- go Ma- ri- a.  
 go Ma- ri- a. Ma- ri- a.

**Ficha: n.º 39. Salve Regina 1ª tono**

Esta composición recoge polifónicamente los versos pares de la Salve, más el final del 7.º. Los restantes se cantarán en monodía y, si se desea, ésta puede ser acompañada por el órgano y/o el bajón. Sin embargo, puesto que una mano posterior añadió el texto íntegro de la Salve a esta composición, también puede ser ejecutada íntegramente en polifonía cantada.

La voz más apropiada para interpretar el canto llano, si es que se elige esta opción, será el tiple 2 puesto que lleva la entonación en determinados versos, si bien el tiple 1 sería también apropiado para realizarlo.

**Canto llano:** Aporto el canto llano transportado al 1ª modo sobre Sol para facilitar su interpretación, ya que la composición polifónica se desarrolla sobre tal modo. La fuente que he utilizado para reproducir la melodía es el *Manuale 1606* [p. 355].

Sal - ve re - gi - - na ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae.

Vi - ta, dul - ce - do, et spes nostra sal - ve. Ad te

clama - mus, ex - u - les fi - li - i E - vae. Ad te suspi - ra - mus, gementes,

et fle - tes, in hac la - chryma - rum val - le. E - ia er - go

advoca - ta nostra, illos tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos

con - ver - - - te. Et Ie - sum be - ne - di - ctum fructum ventris

tu - i no - bis post hoc e - xi - li - um o - stende. O

cle - mens. O pi - a. O dulcis Virgo Ma - ri - a.

**Texto:** (LU, p. 279):

Salve, Regina, mater misericordiae:

Vita, dulcedo, (et) spes nostra, salve.

Ad te clamamus, exulles, filii Hevae.

Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.

Et Iesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende.

O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria.

**Transporte:** Al igual que la anterior *Salve Regina* del 1<sup>er</sup> modo sobre Sol, esta obra está escrita en claves altas. Ciertamente, el ámbito de las voces permite la transposición de la composición a la cuarta inferior, pero no recomiendo que se lleve a cabo tras transporte (Vid. capítulos IV y VI)

**Texto:** La obra presenta un segundo texto añadido posteriormente que recorre la *Salve* íntegra. Ofrezco ambas posibilidades en la transcripción para que el intérprete seleccione. Para ejecutar este segundo texto a veces es necesario que sonidos originariamente largos, como semibreves –blancas–, sean convertidos en dos mínimas –negras–. Así sucede por ejemplo en el c.10, por lo que he introducido estos nuevos valores entre [ ] en la edición buscando facilitar al intérprete la ejecución.

**Ficta:** Al igual que la anterior *Salve Regina* del 1<sup>er</sup> tono, ésta también requiere la presencia de abundantes Mib. Algunos de ellos han sido anotados entre ( ) para que el intérprete elija la opción que considere más apropiada: bien seguir más fielmente el canto llano o bien introducir una tendencia hacia el 1<sup>er</sup> modo con bemol más marcada.

The image displays two pages of a musical score for the 'Salve Regina'. The notation is written in a historical style, featuring a large, ornate initial 'V' at the beginning of each system. The music is written on a five-line staff with a treble clef. The lyrics are in Latin, including phrases like 'In dulci ubi', 'In nobis te', 'Agnus nostri salve', 'nostra salve', 'sa', 'ue', 'primero', 'Agnus dulcis do', 'nostra sa lue', and 'Agnus salve'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some annotations in brackets and parentheses, likely related to the 'Ficta' section mentioned in the text above.





# SALVE REGINA

## ANTIFONA

ff. 95'-99'

1

[TIPLE 1] Vi- Sal- ta ve

[TIPLE 2]

[ALTO] Vi- Sal- ta ve dul- Re- gi- ce- na Ma-

[BAJO]

5

dul- Vir- ce- gi- do na vi- Ma- ta ter

Vi- Sal- ta ve dul- Re- gi- na

ter mi- se- ri- cor- di- e vi- ta dul- ce- do vi- ta- dul- ce-

Vi- Sal- ta ve dul- ce- do na dul- ce-

10

dul-ce-ri-cor-di-a dul-ce-ta-dul-ce-do spes  
 mi-sse-ri-cor-di-a vi-ta dul-ce-do  
 ma-ter mi-se-ri-cor-dia spes no-stra sal-ve  
 -ve dul-ce-do spes no-stra sal-ve, spes no-stra  
 - do spes no-stra, spes no-stra sal-ve

15

no-stra sal-ve, spes no-stra sal-ve, spes no-stra  
 spes no-stra sal-ve -ve spes no-stra sal-ve  
 sal-ve, spes no-stra sal-ve spes no-stra sal-ve spes  
 spes no-stra sal-ve spes no-stra sal-ve spes no-stra sal-ve

20

spes no-stra sal-ve sal-ve ve ve ve  
 ve spes no-stra sal-ve.  
 no-stra sal-ve, sal-ve. ve.  
 ve, spes no-stra sal-ve.





40

spi- ra- mus  
 - mus su- spi- ra- mus ge- men- tes  
 su- spi-ra- - - - - - mus ge- men-  
 mus su- spi- ra- - - - - - mus ge- men-

44

ge- men- tes et flen- - - -  
 et flen- tes et flen- tes ge- ,em- tes et  
 ge- men- tes et flen- - - -  
 tes et flen- - - - tes ge- men- tes et flen-

48

- tes in hac la- cri- e- hac la- cri- in hac la- cri- ma- rum val- le  
 flen- tes in hac la- cri- ma- rum val- le  
 - tes in hac la- cri- ma- rum val- le in e-  
 tes in hac la- cri- ma- rum val-

ma-rum val-le la-cri-ma-rum val-  
ad-vo-ca-ta no- in hac ia er-go ad- rum val-le, la-cri-ma-no-  
hac ia er-go ma-rum val-le la-cri-ma-stra il-los tu-  
le in hac ia er-go ad-vo-ca-ta rum no-

le la-cri-ma-rum val-le la-cri-ma-rum val-le le la-cri-ma-rum val-le le-  
stra il-los tu-os mi-se-ri-cor-des rum val-le, la-cri-ma-rum val-le va-  
stra il-los tu-os mi-se-ri-cor-des le-stra il-los tu-os mi-se-ri-cor-des  
le-stra il-los tu-os mi-se-ri-cor-des le-stra il-los tu-os mi-se-ri-cor-des  
le-stra il-los tu-os mi-se-ri-cor-des le-stra il-los tu-os mi-se-ri-cor-des

la-cri-ma-rum val-le le-  
o-cu-los ad nos con-ver-te  
cu-los ad nos con-ver-te  
le-  
le-  
le la-cri-ma-rum val-le  
o-cu-los ad nos con-ver-te

Et Je- - - sum et Je- - - - sum et

Et Je- - - - sum et

Et Je- - - - sum et

Et Je- - - - sum et

sum be- ne- di- ctum fru- ctum

Je- - - sum be- ne- di- ctum fru- ctum

ne- di- ctum fru- ctum

Je- - - sum be- ne- di- ctum fru- ctum fru-

fru- ctum ven- tris tu- i ven-

- - ctum fru- ctum ven- tris tu- i fru- ctum

ven- tris tu- i ven- tris tu- i fru- ctum ven- tris

ctum ven- tris tu- i no- bis post hoc no-

79

tris tu- i no- bis post  
 ven- tris tu- i no- ctum ven- tris tu-  
 tu- i fru- bis post hoc no- bis post hoc ex- si- li-

83

hoc no- bis post hoc ex- si- li- um o- o-  
 bis post hoc ex- si- li- um o- sten-  
 i no- bis post hoc no- bi- post hoc ex- cel-  
 um post hoc ex- si- li- um o- sten

87

sten- cle- mens de os- ten- de o pi- ten- de a  
 si- li- um o- sten- pi- de a

o- dul- - cis Vir- go Ma-

o dul- cis Vir- - - -

Detailed description: This musical system covers measures 91 to 94. It features four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), a bass line (bass clef), and a grand staff (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line contains the lyrics 'o- dul- - cis Vir- go Ma-'. The piano accompaniment line contains the lyrics 'o dul- cis Vir- - - -'. The bass line and grand staff are mostly empty, with some notes in the grand staff.

ria Vir- go Ma- ria Vir- - go Ma- ri- a

go Ma- ri- - - - a.

Detailed description: This musical system covers measures 95 to 98. It features four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), a bass line (bass clef), and a grand staff (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line contains the lyrics 'ria Vir- go Ma- ria Vir- - go Ma- ri- a'. The piano accompaniment line contains the lyrics 'go Ma- ri- - - - a.'. The bass line and grand staff are mostly empty, with some notes in the grand staff.

**Ficha: n.º 40. Missa Quinto tono: Gloria**

La *Missa Quinto tono* aparece incompleta. Se ha perdido el Kyrie así como el inicio del Gloria para las voces de tiple 1 y alto (f. 105'). Por lo tanto, ésta es la primera obra conservada de la composición. Su entonación inicial: «Gloria in excelsis Deo» debe interpretarse monódicamente y una voz apropiada para realizarlo es el tiple 1 o el 2.

Canto llano: *Manuale 1606* [p. 277]



Glo - ri - a in e - xcel - sis De - o

**Texto:** (LU, pp. 37-38):

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te.

Benedicimus te.

Adoramus te.

Glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex caelistic, Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite Jesu Christe.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Quoniam tu solus sanctus.

Tu solus Dominus.

Tu solus Altissimus, Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.

Amen.

**Transporte:** Nos encontramos ante un 5.º modo con bemol escrito en claves altas, igual que las restantes obras del 5.º modo presentes en el manuscrito con la excepción de *Laudate Dominum* que, por seguir la entonación salmódica, requiere otro tipo de final. No recomiendo que se realice transporte en ninguna de ellas tal y como se viene exponiendo (Vid capítulos IV y VI)

**Reconstrucción:** He reconstruido una pequeña sección de las voces de tiple 1 y alto porque, siguiendo el contrapunto imitativo, el resultado era prácticamente obligatorio (cc. 17-18)

**Ritmo-métrica:** El cambio de proporción que se produce al final de la composición sugiere que en el tiempo en el que antes se hacía una semibreve (blanca) ahora se deben realizar tres (proporción «tripla»). Así pues, a la hora de ejecutar la composición, debemos hacer equivaler el tiempo de nuestro actual compás de C –dos semibreves– a dos compases en 3/2 –seis semibreves–. He representado esta proporción en la transcripción como **1 blanca=3 blancas**.

**Voces:** Esta es una de las escasas composiciones que dentro del *Libro de música* aparece adaptada para tres «tiples». Algo similar sucede en el *Magnificat del 8.º tono* (Ficha 32) pero aquí en el versículo 5.º este supuesto tiple 3.º calla y el copista nos lo indica mediante las palabras «Alto calla». Por ello, respetando los criterios expresados en la fuente, se mantiene el nombre de alto. Ciertamente un alto que se desarrolla sobre una tesitura bastante aguda.

**Ficta:** Los bemoles sugeridos entre ( ) en el c. 57 se deben a que se está desarrollando una imitación entre todas las voces y, si deseamos que ésta sea literal, es necesaria la presencia de dichas alteraciones, aunque su uso dependerá del gusto del intérprete.

*Fratres: sobrii estote;* composición perdida que integraba el  
*Libro de música,* ocupaba los ff. 100'-102

*Kyrie;* composición perdida que integraba el  
*Libro de música,* ocupaba los ff. 102'-105

### *Gloria*

Perdido el f. 105'



u gi mus li  
 bi propter magna gloria tu am  
 de us rex ce les ti us de us pa ter om ni po tens do mi nus  
 as mus te bi propter  
 magna propter magna gloria tu  
 am de us rex ce les ti us de us pa  
 ter om ni po tens do mi nus

107  
 gratias agimus ti  
 bi propter magna gloria tu am  
 de us rex ce les ti us de us pa ter om ni po  
 tens do mi nus  
 gratias agimus ti bi propter  
 magna gloria tu am de us rex ce les ti us pa  
 ter om ni po tens do mi nus

fi li u ni ge ni te lesu chris  
 te de us de us pa ter de us fi li  
 us de us pa ter om ni po tens do mi nus  
 qui tol lis pec ca ta mun di misere re no  
 bis qui tol lis pec ca ta mun di misere re no  
 bis qui tol lis pec ca ta mun di misere re no  
 bis qui tol lis pec ca ta mun di misere re no  
 bis qui tol lis pec ca ta mun di misere re no  
 bis qui tol lis pec ca ta mun di misere re no  
 bis qui tol lis pec ca ta mun di misere re no  
 bis qui tol lis pec ca ta mun di misere re no

108  
 fi li u ni ge ni te lesu chris  
 te de us de us pa ter de us fi li  
 us de us pa ter om ni po tens do mi nus  
 qui tol lis pec ca ta mun di misere re no  
 bis qui tol lis pec ca ta mun di misere re no  
 bis qui tol lis pec ca ta mun di misere re no  
 bis qui tol lis pec ca ta mun di misere re no  
 bis qui tol lis pec ca ta mun di misere re no  
 bis qui tol lis pec ca ta mun di misere re no  
 bis qui tol lis pec ca ta mun di misere re no  
 bis qui tol lis pec ca ta mun di misere re no



et pe-ccata non nos  
 san-ctus tuus qui sedes ad dex-teras pa-tris mi-se-ricordie  
 re-re nobis quoniam tu so-lus san-ctus tu-  
 so-lus do-mi-nus tu-  
 so-lus

et pe-ccata non nos  
 qui sedes ad dex-teras pa-tris mi-  
 serere nobis quoniam tu so-lus san-  
 ctus tu so-lus do-mi-nus tu-  
 so-lus

et pe-ccata non nos  
 qui sedes ad dex-teras pa-tris mi-  
 serere nobis quoniam tu so-lus san-  
 ctus tu so-lus do-mi-nus tu-  
 so-lus

et pe-ccata non nos  
 qui sedes ad dex-teras pa-tris mi-  
 serere nobis quoniam tu so-lus san-  
 ctus tu so-lus do-mi-nus tu-  
 so-lus

et pe-ccata non nos  
 qui sedes ad dex-teras pa-tris mi-  
 serere nobis quoniam tu so-lus san-  
 ctus tu so-lus do-mi-nus tu-  
 so-lus

et pe-ccata non nos  
 qui sedes ad dex-teras pa-tris mi-  
 serere nobis quoniam tu so-lus san-  
 ctus tu so-lus do-mi-nus tu-  
 so-lus

et pe-ccata non nos  
 qui sedes ad dex-teras pa-tris mi-  
 serere nobis quoniam tu so-lus san-  
 ctus tu so-lus do-mi-nus tu-  
 so-lus

et pe-ccata non nos  
 qui sedes ad dex-teras pa-tris mi-  
 serere nobis quoniam tu so-lus san-  
 ctus tu so-lus do-mi-nus tu-  
 so-lus

Je-su chris-te con-juncte  
 spi-ri-tu in glo-ria dei pa-tris a-  
 men in glo-ria dei pa-tris a-  
 men

chris-te con-juncte  
 spi-ri-tu in glo-ria dei pa-tris a-  
 men in glo-ria dei pa-tris a-  
 men

chris-te con-juncte  
 spi-ri-tu in glo-ria dei pa-tris a-  
 men in glo-ria dei pa-tris a-  
 men

chris-te con-juncte  
 spi-ri-tu in glo-ria dei pa-tris a-  
 men in glo-ria dei pa-tris a-  
 men

Je-su chris-te con-juncte  
 spi-ri-tu in glo-ria dei pa-tris a-  
 men in glo-ria dei pa-tris a-  
 men

Je-su chris-te con-juncte  
 spi-ri-tu in glo-ria dei pa-tris a-  
 men in glo-ria dei pa-tris a-  
 men

Je-su chris-te con-juncte  
 spi-ri-tu in glo-ria dei pa-tris a-  
 men in glo-ria dei pa-tris a-  
 men

Je-su chris-te con-juncte  
 spi-ri-tu in glo-ria dei pa-tris a-  
 men in glo-ria dei pa-tris a-  
 men

# MISSA QUINTO TONO

## GLORIA

f. 106-110 (perdido f. 105')

1

[TIPLÉ 1]

[TIPLÉ 2]

[ALTO]

[BAJO]

Et in ter- ra pax et in ter-

Et in ter- ra pax ho-

5

ra pax ho- mi- - - ni- bus bo- nae vo-lun-ta- tis bo- nae vo-lun-ta-

mi- - - ni- bus bo- nae vo- lun- ta-

10

- tis lau- da- mus te a- do- rae - - mus te glo-

- - tis lau- da- mus te be- ne-di-ci-mus te a- do- rae - mus

15

ri-fi- ca- mus te glo- ri-fi- ca- - - mus te gra- ti- as a-

te glo- ri-fi- ca- - - mus te gra- ti- as a- gi- musti- bi- pro-

20

- - - bi pro- pter ma- gnam glo- ri- am

gi- musti- - bi pro- pter ma- gnam glo- ri- am tu- - -

pter ma- - gnam pro- pter ma- gnam glo- ri- am tu- am pro-

a- gi- musti- - bi pro- pter ma- gnam glo- ri- am tu- -

tu- - am (glo- ri-am tu- am ) Do- mi-ne De- us  
 am pro- pter ma- gnam glo- ri- am tu- - - am  
 pter ma- gnam glo- ri-am tu- - am tu- am Do-  
 am [tu- - - am] Do- mi- ne De- us

Rex cae- le- - stis Rex cae- le- - stis De- us  
 Do- mi-ne De- us Rex cae- - le- stis De- us  
 mi- ne De- us Rex cae- le- - - stis De- us  
 Rex cae- le- stis De- us Pa- ter De- us

Pa- ter om- ni- po- tens Do- mi-ne Fi- li u- ni- ge- ni- te Je-  
 Pa- ter om- ni- po- tens Do- mi-ne Fi- li u- ni- ge- ni- te Je-  
 Pa- ter om- ni- po- tens Do- mi-ne Fi- li u- ni- ge- ni- te Je-  
 Pa- ter om- ni- po- tens Je-

su Chri- - - ste Do- mi-ne De- us A- gnus De- - i Fi-  
 su Chri- - - ste Do- mi-ne De- us A- gnus  
 su Chri- - - ste Do- mi-ne De- us  
 su Chri- ste Do- mi-ne De- us A- gnus De- i

li- us Pa- tris Fi- li- us Pa- tris Qui tol- lis pec-  
 De- - i Fi- li- us Pa- - tris Qui tol- lis pec-  
 A- gnus Dei Fi- li- us Pa- tris Qui tol- lis pec-  
 Fi- li- us Pa- - - - tris Qui tol- lis pec-

ca- tamun- di mi-se- re- re no- bis qui tol- lis pec- ca- tamun- - di su- sci-  
 ca- tamun- di mi-se- re- re no- bis qui tol- lis pec- ca- tamun- - di su- sci-  
 ca- tamun- di mi-se- re- re no- bis qui tol- lis pec- ca- tamun- - di su- sci-  
 ca- tamun- di mi-se- re- re no- bis qui tol- lis pec- ca- tamun- - di su- sci-

54

pe de-pre-ca-ti-o-nem no-stram qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris

58

ram Pa-tris mi-se-re-re no-bis quo-ni-am tu so-lus san-ctus tu tris Pa-tris mi-se-re-re no-bis quo-ni-am tu so-lus

62

ni-am tu so-lus san-ctus tu so-lus Do-mi-nus tu so-lus Al-tis-si-mus so-lus Do-mi-nus Do-mi-nus tu so-lus Al-tis-si-mus

tis-si-mus Je- su Chri- - - ste Cum San- cto  
 so- lus Al-tis-si-mus Je- su Chr- ste Cum San- cto  
 Je- su Chri- ste, Je- su- Chri- - ste Cum San- cto  
 Je- su Chri- ste Cum San- cto

Spi- ri- tu in glo- ri- a Dei Pa- tris A-  
 Spi- ri- tu in glo- ri- a Dei Pa- tris A -  
 Spi- ri- tu in glo- ri- a Dei Pa- tris A-  
 Spi- ri- tu in glo- ri- a Dei Pa- tris A-

men in glo- ri- a Dei Pa- - tris A- men  
 men in glo- ri- a Dei Pa- tris A- men,  
 men in glo- ri- a Dei Pa- tris A- - men  
 men in glo- ri- a Dei Pa- tris A- men.

**Ficha: n.º 40. Missa Quinto tono: Credo**

Recojo la entonación monódica del Credo recomendando que así se interprete. La voz más apropiada para ello es el tiple 2.

**Canto llano:** *Directorium 1612* «In missa de B. Virgine. Comun»



**Texto:** (LU, p. 68):

Credo in unum Deum,  
Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium.  
Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.  
Et ex Patre natum ante omnia saecula.  
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.  
Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.  
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis.  
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est.  
Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.  
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.  
Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris.  
Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis.  
Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.  
Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.  
Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.  
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.  
Et exspecto resurrectionem mortuorum.  
Et vitam venturi saeculi.  
Amen.

**Transporte:** Vid. Gloria.

**Reconstrucción:** He reconstruido una breve sección musical correspondiente a los cc. 23-25 en la voz del bajo para que la obra apareciera completa con vistas a su interpretación.

**Ritmo-métrica:** Sobre las palabras «et exspecto resurrectionem mortuorum» se produce un cambio de proporción similar al recogido en el final del Gloria. Pasamos a una proporción «tripla», que equivale a interpretar tres semibreves –blancas– en el tiempo en que antes se ejecutaba una.

**Ficta:** cc. 54-55: podría crearse un punto de articulación sobre Sol que requeriría el Fa# del alto, pero entonces se produciría una quinta disminuida con el tiple 2 que no aparece preparada. Por tanto la alteración del Fa depende del gusto del intérprete, aunque nuestro consejo es que, preferentemente, se evite esta cadencia. Los Si becuadros del tiple 2 del c. 55 están condicionados a la creación o no dicha cláusula. Si no se hace, la continuidad del discurso musical sugiere mantener el Sib para evitar la cuarta disminuida melódica que se produciría entre Si becuadro y Mib.



**Left Page:**

a trem Omnis po terum factu  
 um ce li esse ve patrem Om  
 niu patrem factum ex ho etere fi  
 suu ho Omnia et uili si hi si  
 um et in omni

a trem Omnis po ten  
 tem factum omni po ten  
 te factum ex ho etere ve  
 hi su omnia et in omni  
 et in omni

**Right Page:**

a trem Omnis po ten  
 tem factum ex ho etere ve  
 hi su omnia et in omni  
 et in omni

a trem Omnis po ten  
 tem factum ex ho etere ve  
 hi su omnia et in omni  
 et in omni

**Left Page:**

de omni le ssum et ho ni  
 filiu de uirginita et ex  
 patre nato ante om ni secula de  
 um de te o lumen de lu mine  
 dum ve  
 do mi nus Je suus Chri  
 sti filiu de uir ginita  
 et ex patre nato ante om ni se  
 cula de te o lumen de lu mi  
 ne dum ve

**Right Page:**

de omni le ssum et ho ni  
 filiu de uirginita et ex  
 patre nato ante om ni secula de  
 um de te o lumen de lu mi  
 ne dum ve  
 do mi nus Je suus Chri  
 sti filiu de uir ginita  
 et ex patre nato ante om ni se  
 cula de te o lumen de lu mi  
 ne dum ve

in deo xpo genitū non  
 fac tū constantia semp tū fac  
 la sunt qui propter nos hominū et propter nostras  
 saltem deinde deo  
 in deo xpo genitū non  
 fac tū constantia semp tū  
 per quem omnia facta sunt qui propter nos homi  
 nes et propter nos tra saltem deinde de  
 ce  
 tis

in deo xpo  
 in consubstantia a sem pa tri  
 per quem omnia facta sunt qui propter nos  
 mines et propter nos tra semp tū deo  
 cen  
 deo xpo genitū non  
 fac tū constantia sem pati per quem  
 omnia facta sunt qui propter nos om nes et  
 propter nostra saltem deinde  
 deo tis

Et in omnia tus est de pi  
 tu san to ex ma ria vir gi ne  
 et ho mo fac tus est  
 tus est  
 ti um  
 Et in omnia tus est de pi  
 tu san to ex ma ria vir gi ne  
 et ho mo fac tus est  
 tus est  
 tus est  
 tus est

Et in omnia tus est de pi  
 tu san to ex ma ria vir gi ne  
 et ho mo fac tus est  
 tus est  
 tus est  
 tus est  
 tus est  
 tus est  
 tus est

no bis sub  
 pon tio pul a lo pasus esse  
 postulat et se su xerit ter tia di  
 e secū dū scrip turas et ascen dit in cae  
 lu sede a dexteram  
 am pro no bis  
 sub pon tio pul a lo pasus  
 et sepul tus est et re sur re xit ter tia  
 die secū dū scrip turas et ascen dit in  
 cae lu sede a dex te

etiam pro no bis sub pon tio  
 pi la te pasus et sepul tus est  
 et re sur re xit ter tia die secū dū scrip  
 turas et ascen dit in cae lu se  
 dit  
 et se pul tus est et re sur re xit ter tia  
 die secū dū scrip tu ras et as  
 cen dit in cae lum

de a de a te ram pa  
 tris et de um con si stent  
 et mor tuos cum regni  
 erit fi nis  
 Et in spi ri tu san cto do mi no et vi vi fi can  
 tem a dex te ram pa tris et  
 e te su ven tu rus est  
 via bi li ca re cum san cto spi ri tu  
 mi non erit in  
 Et in spi ri tu san cto do mi no et vi vi fi can

de a de a te ram pa  
 tris et de um con si stent  
 et mor tuos cum regni  
 erit fi nis  
 Et in spi ri tu san cto do mi no et vi vi fi can  
 tem a dex te ram pa tris et  
 e te su ven tu rus est  
 via bi li ca re cum san cto spi ri tu  
 mi non erit in  
 Et in spi ri tu san cto do mi no et vi vi fi can

tem qui ex patre filio quepro  
 ce de simul adu ratur et anglo  
 fi ratur qui locutus est per pro  
 phe tas  
 tem qui pro cedu qui opa  
 tre et fili o simul adoratur et  
 conglori fica tus qui locutus est per pro  
 phe tas et unam  
 tem qui ex patre filio  
 quepro ce de qui ratur  
 pa tre et fili o simul adora tur  
 et conglori fica tus qui locutus est per pro  
 phetas et

et unam sanctam catholicam  
 et ap totoliceam celestiam in re  
 missio nem peccato rum  
 rum et ex pecto re mti orem  
 mti orem et vitam futuri sae culi  
 sandam obedi entiam et castitatem  
 et sic confite or vna bap tisma  
 in re mti orem peccato rum  
 et ex pecto re mti orem  
 et vitam futuri sae culi  
 et unam sanctam catholicam et ap  
 totoliceam celestiam in re mti orem  
 rem peccato rum et ex pecto re mti orem  
 et vitam futuri sae culi

# CREDO

ff. 110'-118

1

Pa- trem Om- ni- po- ten- tem fa- cto- rem cae- li et

Pa- trem Om- ni- po- ten-

Pa- trem Om- ni- po- ten-

5

ter- rae Pa- trem Om- ni- po-

Pa- trem Om- ni- po- ten- tem fa-

- tem Pa- trem Om- ni- po- ten- tem

- - - - - tem Om- ni- po- ten- tem fa- cto- rem

9

ten- tem fa- cto- rem cae- li et ter- rae vi-

cto- rem cae- li et ter- rae vi- si- bi- li-

fa- cto- rem cae- li et ter- rae vi- si

cae- li et ter- rae vi- si- bi- - - li-

si- bi- li- um om- ni- um et in- vi- si- bi- li- um et in  
 um om- ni- um et in- vi- si- bi- li- um  
 bi- li- um om- ni- um et in- vi- si- bi- li- um et in  
 um om- - - ni- um et in- vi- si- bi- li- um et in

u- num Do- mi- num Je- sum Chri- - - stum  
 et in u- num Do- mi- num Je- sum Chri- stum Fi-  
 u- num Do- - mi- num Je- sum Chri- - - stum  
 u- num Do- mi- num Je- - sum Chri- stum

Fi- li- um De- i u- ni- ge- ni- tum et ex  
 li- um De- i u- ni- ge- ni- tum u- ni- ge- ni- tum et ex  
 Fi- li- um De- i u- ni- ge- ni- tum et ex  
 Fi- li- um De- i u- ni- ge- - - - ni- tum et ex

Pa-tre na- tum an- te om- ni- a sae- cu- la De- um de De- -  
 Pa-tre na- tum an- te om- ni- a sae- cu- la De- um de  
 Pa-tre na- tum an- te om- ni- a sae- cu- la De-  
 Pa-tre na- tum an- te om- ni- a sae- cu- la sae- - cu- la

o lu- - men de lu- mi- ne De- um  
 De- - - o lu- men de lu- - - mi- ne De-  
 um de De- o lu- men de lu- - mi- ne De- um ve-  
 lu- men de lu- - - - mi- ne De- um

ve- rum de De- o ve- ro ge- ni- tum non fa- -  
 um ve- rum de De- o ve- - - ro  
 - rum de De- o ve- ro ge- ni- tum non fa- - ctum  
 ve- rum de De- o ve- ro ge- ni- tum non fa- -

ctum con-sub- stan- ti- a- lem Pa- tri fa-  
 con-sub- stan- ti- a- - lem Pa- - tri per quem om- ni- a fa- cta  
 con-sub- stan- ti- a- lem Pa- - - tri per quem om- ni- a  
 ctum con-sub- stan- ti- a- lem Pa- tri per quem om- ni- a fa- cta

cta sunt qui pro- pternos ho- mi- nes et pro- pter no- stram sa- lu- tem  
 sunt qui pro- pternos ho- mi- nes et pro- pter no- - stram sa- lu- -  
 fa- cta sunt qui pro- pternos ho- mi- nes et pro- pter no- - stram sa- lu-  
 sunt qui pro- pternos ho- mi- nes et pro- pter no- stram sa- lu- tem de-

de- scen- dit de cae- - lis  
 - tem de- scen- - dit de cae- - lis  
 tem de- scen- dit de cae- - lis  
 scen- dit de- scen- dit de cae- - - lis



Et in- car- na- tus est de Spi- ri- tu

Et in- car- na- tus est de Spi- ri- tu

Et in- car- na- tus est de Spi- ri- tu

Et in- car- na- tus est de Spi- ri- tu

San- cto ex Ma- ri- a

San- cto ex Ma- ri-

San- cto ex Ma- ri- a Vir-

San- cto ex Ma- ri-

Vir- gi- ne et ho- mo

a Vir- gi- ne et ho- mo

Vir- gi- ne et ho- mo fa-

a Vir- gi- ne et ho- mo

61

mo fa- ctus est  
fa- ctus est  
ctus est fa- ctus est  
fa- ctus est

65

Cru- ci- fi- xus  
Cru- ci- fi- xus et- i- am pro no-  
Cru- ci- fi-  
Cru- ci- fi- xus et- i-

69

et- i- am pro no- bis sub  
bis et- i- am pro no- bis  
xus et- i- am pro no-  
am pro no- bis et- i- am pro no-

Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus et se-pul-  
 sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus et  
 bis sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus  
 bis pas-sus et se-pul-

tus est et re-sur-re-xit ter-ti-a di-  
 se-pul-tus est et re-sur-re-xit ter-ti-a di-  
 et se-pul-tus est et re-sur-re-xit ter-ti-a di-  
 tus est et re-sur-re-xit ter-ti-a di-

e se-cun-dum scri-ptu-ras et a-scen-  
 e se-cun-dum scri-ptu-ras et a-scen-dit in  
 e se-cun-dum scri-ptu-ras et  
 e se-cun-dum scri-ptu-ras

dit in cae- lum se- det ad dex- te-ram Pa-  
 cae- lum se- det ad dex- te-  
 a- scen- dit in cae- lum se- det ad dex- te- ram Pa-  
 et a- scen- dit in cae- lum se- det ad

tris et i- te-rum ven-  
 ram Pa- tris et i- te-rum ven-  
 tris et i- te-rum ven-  
 dex- te-ram Pa- tris et i- te-rum ven- tu- rus est ven-

tu- rus est cum glo- ri- a ju- di- ca- re vi- vos et mor- tu-  
 tu- rus est vi-  
 tu- rus est cum glo- ri- a ju- di- ca- re vi- vos  
 tu- rus est cum glo- ri- a ju- di- ca- re vi-

os cu - jus re- gni cu- jus re- gni non  
 vos et mor- tu- os cu- jus re- gni  
 et mor- tu- os cu- jus re- gni non e- rit  
 vos et mor- tu- os cu- jus re- gni non e- rit

e- rit fi- nis Et in Spi- ri-  
 non e- rit fi- nis Et in Spi- ri-  
 fi- nis Et in Spi- ri-  
 fi- nis Et in Spi- ri-

tum San- ctum Do- mi-num et vi- vi- fi- can- tem qui ex Pa- tre  
 tum San- ctum Do- mi-num et vi- vi- fi- can- tem qui ex  
 tum San- ctum Do- mi-num et vi- vi- fi- can- tem  
 tum San- ctum Do- mi-num et vi- vi- fi- can- tem

Fi-lio que pro-ce-dit  
 Pa-tre Fi-li-o que pro-ce-dit que pro-ce-dit  
 que pro-ce-dit qui cum Pa-tre et Fi-li-  
 que pro-ce-dit qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul

si-mul a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur qui lo-cu-tus est per  
 si-mul a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur qui lo-cu-tus est per Pro-  
 o si-mul a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur qui lo-cu-tus est per Pro-  
 a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur qui lo-cu-tus est per Pro-

Pro-phetas et u-nam san-ctam ca-tho-li-  
 phe-tas et  
 phe-tas et u-nam san-ctam ca-tho-li-cam et a-po-  
 phe-tas et u-nam san-ctam ca-tho-li-cam

cam et a-po-sto-li-cam Ec-cle-si-am  
 a-po-sto-li-cam Ec-cel-si-am con-fi-te-or u-  
 sto-li-cam Ec-cle-si-am con-fi-te-  
 et a-po-sto-li-cam Ec-cle-si-am con-fi-te-or u-

in re-mis-si-o-nem in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-  
 num bap-ti-sma in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-  
 or u-num bap-ti-sma in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-  
 num bap-ti-sma in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-

$1 \text{ } \underline{\underline{\underline{\text{d}}}} = 3 \text{ } \underline{\underline{\underline{\text{d}}}}$   
 rum et ex-spe-cto re-sur-re-cti-  
 rum et ex-spe-cto re-sur-re-cti-  
 rum et ex-spe-cto re-sur-re-cti-  
 rum et ex-spe-cto re-sur-re-cti-

o-nem mor-tu- o- rum et vi- tam ven-  
 o-nem nor- tu- o- rum  
 o-nem mor- tu- o- rum et vi- tam ven-  
 o-nem mor- tu- o- rum et

tu- ri A- - - men  
 et vi- tam ven- tu- ri sae- cu- li A- - - men  
 tu- risae- - - cu- li A- - - men  
 vi- tam ven- tu- risae- cu- li A- men A- - - - men






**Ficha: n.º 40. Missa Quinto tono: Sanctus**

Este Sanctus polifónico se extiende únicamente hasta el final de su primera frase: «Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth». Por lo tanto, el resto ha de cantarse monódicamente y, si se desea, puede ser acompañada dicha melodía con instrumentos del tipo órgano o bajón. Las voces más apropiadas para interpretarlo son el tiple 1 o el tiple 2.

Canto llano: *Manuale 1606* [p. 268]



Pleni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

O - san - na in ex - cel - sis. Be - ne - di - ctus qui

ve - nit in no - mi - ni Do - mi - ne, O - san - na in ex - cel - sis.

Texto: (LU, p. 42):

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomini Domini.

Hosanna in excelsis.

Transporte: Vid. Gloria.

**Ficta:** Entiendo que el continuo contrapunto imitativo basado en tres frases, que se repiten constantemente a lo largo de todas las voces sobre la palabra «sanctus», simbolizan las tres invocaciones del Sanctus. Creo por tanto que se debe intentar conservar las imitaciones lo más literalmente posible, como el autor parece buscar. A ello ha estado subordinada mi aplicación de la *semitonia subintellecta*. Un ejemplo, es la presencia del Mi bemolizado de los cc. 22 y 23.

sanctus sanctus dominus deus sabaoth

sanctus sanctus dominus deus

sanctus sanctus dominus deus

sanctus sanctus dominus deus

dominus deus sabaoth

dominus deus sabaoth

deus sabaoth

deus sabaoth

dominus deus sabaoth

dominus deus sabaoth

# SANCTUS

1 ff. 118'-120

San- ctus San- - - - ctus San- - -  
San- ctus San- - - -  
San- ctus San- - - - ctus San- ctus San-  
San- ctus [San- - ctus] San- - - -

- - - ctus San-  
ctus San- ctus San- - - -  
- - - ctus San- ctus San- (b)  
ctus San- - - - ctus San- - - -

ctus [San- - ctus] San- - - -  
- - - ctus San- - - -  
ctus San- ctus San- - - -  
- - - ctus San- - - -

13

ctus  
ctus Do- mi- nus De- us  
ctus Do- mi- nus De- us Sa-  
ctus

17

Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth Do- mi- nus  
Sa- ba- oth Do- mi- nus De- us Sa-  
- ba- oth Do- mi- nus De- us Sa-  
Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth  
Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth

22

De- us Sa- hu- oth Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth  
ba- oth Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth  
ba- oth Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth  
oth Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth  
oth

**Ficha: n.º 41. Missa de la Concepción: Kyrie**

Esta composición politextual, basada en un canto *ostinato*, ha perdido cierto número de folios que se indicarán oportunamente delante de cada una de sus secciones. La obra comienza con el Kyrie, para el que se ofrecen sus tres invocaciones monódicas de tal forma que puedan ser intercaladas con las polifónicas. La ejecución de este canto llano puede ser realizada a cargo del tiple 1 o del 2, puesto que el ámbito de dichas voces son apropiados para ello.

El orden en el que se alternen las invocaciones estará en función del gusto del intérprete; únicamente se debe recordar que deben ejecutarse tres veces cada una de las secciones del Kyrie: «Kyrie eleison» i, ii, iii; «Christe eleison» iv, v, vi; «Kyrie eleison» vii, viii, ix.

Canto llano: *Manuale 1606* [p. 270]

(1) Ky-ri-e e - - - lei - son. (2) Christe e - lei-son.

(3) Ky-ri-e e- lei son.

(1) Invocaciones I, II, III, VII y VIII. (2) Invocaciones III, IV y V. (3) Invocación IX.

**Transporte:** Esta obra es otro ejemplo de composición sobre el 8.º modo con un «tipo tonal» en claves altas, sin embargo no aconsejo un transporte descendente de la composición (Vid. capítulos IV y VI)

**Reconstrucción:** La pieza se conserva incompleta debido a que se ha perdido el f. 125, que recogía el final del Kyrie para las voces de tiple 2 y bajo. No obstante, y puesto que el tiple segundo se basa en una melodía tratada de forma *ostinato* a lo largo de toda la obra, he podido reconstruir la sección perdida desde el compás 71 hasta el final.

Galdámez cometió ciertos errores al reproducir la obra del original a la vez que la adaptaba. Esto sucede por ejemplo en los cc. 22 al 25 y entre el 64 y 67 en la voz del alto. En estos últimos reprodujo la misma música que la recogida en los compases 75 al 77 de la misma voz. Así pues, he intentado reconstruir los sonidos de estas secciones.

**Voces:** Esta es una de las pocas composiciones que dentro del *Libro de música* aparece adaptada para tres «tiples». Algo similar sucede en el *Magnificat del 8.º tono* (Ficha 32) pero aquí en el versículo 5.º este supuesto tiple 3.º calla y el copista nos lo indica mediante las palabras «Alto calla». Por ello, para facilitar su comprensión al lector, en la edición, respetando los criterios expresados en la fuente, se mantiene el nombre de alto. Ciertamente un alto que se desarrolla sobre una tesitura bastante aguda.

**Ficta:** En esta composición he considerado la opción de rebajar el sexto grado ante las cadencias V-I puesto que es un fenómeno muy típico dentro de repertorios como el que nos ocupa y su música así lo sugiere. Por ejemplo, en los cc. 44-45 se va a producir un punto de articulación sobre Re-Sol (V-I), por lo que el Mi del bajo del c. 44 aparece bemolizado para acentuar dicha resolución. He reproducido esta característica también en otras composiciones, por citar algún ejemplo me referiré a las *Salve Regina del 1.º tono* transportado así como a otras obras desarrolladas de igual forma sobre el 1.º modo transportado o el 8.º modo sobre claves altas.

Otro de los rasgos que han condicionado la aplicación de música ficta sobre este trabajo ha sido su cantus firmus. La reiterada aparición de esta melodía puede aconsejar que, en determinadas ocasiones, para conseguir una mayor versatilidad sonora, se alteren algunos de sus sonidos. Por ello, ofrezco la opción de elevar el Fa de la tercera frase que integra el cantus firmus, ya que así lo demanda incluso el desarrollo de sus voces. Los # de los Fa de los cc. 27-29 y 85-86 van entre ( ) siguiendo este mismo criterio. La elección o no de su ejecución la dejo a gusto del intérprete, aunque aconsejo la sugerida en la transcripción, no sólo para crear variedad sino también porque se consigue una simetría estructural muy interesante –la posibilidad de alterar los Fa se da en los dos Kyries, pero no en el Christe–.

This block contains two pages of handwritten musical notation. The left page features a large, ornate initial 'K' at the top left. The lyrics include '...rie la son y', 'chi', '...rie', '...son y', '...rie', '...son y', and '...rie'. The right page is numbered '121' in the top right corner. It begins with the title 'De la son y' and 'an la son y'. The lyrics include '...ter de cu dus', '...rie', '...son y', '...rie', and '...son y'. The notation consists of multiple staves with musical notes and clefs.

This block contains two pages of handwritten musical notation. The left page features a large, ornate initial 'K' at the top left. The lyrics include '...rie', '...son y', '...rie', '...son y', '...rie', and '...son y'. The right page is numbered '122' in the top right corner. The lyrics include '...mardi dus', '...rie', '...son y', '...rie', '...son y', '...rie', '...son y', and '...rie'. The notation consists of multiple staves with musical notes and clefs.

hinc christe  
 sanctus  
 christe  
 sanctus  
 hinc

hinc  
 sanctus  
 christe  
 sanctus

christe  
 sanctus  
 hinc  
 sanctus  
 christe  
 sanctus  
 christe  
 sanctus

bis sancta de quatuor  
 ra pro nobis  
 sancta virgo virginum  
 Oratio  
 no bis  
 christe  
 sanctus  
 hinc





Perdido el f. 125

# MISSA de la CONCEPCION

con su Letanía

## KYRIE

ff. 120' - 124' (perdido f. 125)

I

[TIPLÉ 1] Ky- ri- e\_e- lei- son Ky- ri- e e-

[TIPLÉ 2] Pa-

[ALTO] Ky- ri- e\_e- - - - lei- son

[BAJO] Ky- ri- e\_e- - - - lei- son

5

lei- son e- - lei- son Ky- ri- e\_e- lei- son Ky-

ter de cae- lis De- us mi- se-

Ky- ri- e e- - - - Ky- ri- e\_e- - - -

9

ri- e\_e- - lei- son e- lei- son, Ky- ri- e\_e- lei- son

re- re no- bis

lei- son, Ky- ri- e\_e-

lei- son Ky- ri- e\_e-

13

Ky- ri- e\_e- lei- son Ky- ri- e\_e-

Fi- li Re- dem- ptor nun- di De-

lei- son, e-

lei- son Ky-

17

e- lei- son Ky- ri- e\_e- lei- son Ky- ri-

us mi- se- re- re no- bis

lei- son Ky- ri- e\_e- lei- son

ri- e\_e- lei- son Ky- ri- e\_e-

Musical score for page 21, measures 1-4. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: e e- - - - lei- son Spi- e- - lei- son Ky- ri- e- - lei- - - lei- son Ky- ri- e- -

Musical score for page 25, measures 1-4. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: Ky- ri- e\_e- lei- son Ky- ri- e\_e- ri- tus San- cte De- us mi- se- son) e- - lei- son Ky- ri- e\_e- lei- son, e- - lei- son Ky-

Musical score for page 29, measures 1-4. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: lei- son e- - - lei- son re- re no- bis - lei- son, e- - lei- son ri- e\_e- - - lei- son

Chri- ste e- lei- son Chri- ste e- lei-  
 San- cta Tri- ni- tas u- nus De- us mi-  
 Chri- ste e- lei- son  
 Chri- ste e-

son Chri- ste e- - - - - lei- son Chri- ste e-  
 se- re- re no- bis  
 Chri- ste e- lei- son Chri- ste e- - - -  
 - - lei- son Chri- ste e- - - -

lei- son, e- lei- son, Chri- ste e- - - lei-  
 San- cta Ma- ri-  
 lei- son Chri- ste e- lei- son Chri- ste e-  
 - lei- son Chri- ste e- lei- son

45

son Chri- ste e- - - - - lei- son Chri-  
 a o- ra pro no-  
 - - - - lei- son Chri- ste e-  
 Chri- ste e- - - - lei- son Chri- ste e- - -

49

ste e- - - - - lei- son Chri- ste e-  
 bis - - - - -  
 - - - - lei- son Chri- ste e- lei-  
 - lei- son Chri- ste\_e- - - lei- son Chri-

53

lei- - - - - son Chri- ste e- - lei-  
 San- cta De- i Ge- ni- trix o-  
 son Chri- ste e- - - lei- son Chri- ste\_e-  
 ste e- - - - - lei- son

son Chri- ste e- - - lei- son  
 ra pro no- bis  
 - lei- son, e- - - lei- son  
 Chri- ste e- - - lei- son

Ky- ri- e\_e- - - lei-  
 San-  
 Ky- ri- e\_e- - -  
 Ky- ri- e\_e- - -

son Ky- ri- e\_e- lei- - son, Ky- ri- e\_e- -  
 cta Vir- go vir- gi- num o-  
 lei- son] Ky- ri- e\_e- lei-  
 lei- son Ky- ri

lei-son Ky-ri-e e- lei-son

ra pro no- bis

Ky-ri-e e- lei-son, Ky-ri-e

e-e-

Ky-ri-e e- lei-son, Ky-ri-e

Ma-ter Chri-

Ky-ri-e e-

Ky-ri-e e- lei-son Ky-rie e-

sti o-ra pro no-bis

lei-son Ky-ri-e e-



81

lei- son Ky- ri- e\_e- - lei- son

Ma - ter di - vi - na gra - ti - ae

- lei- son Ky- ri- e e- - lei- son e- - lei-

Detailed description: This musical score for page 81 consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "lei- son Ky- ri- e\_e- - lei- son". The second staff is a vocal line with lyrics: "Ma - ter di - vi - na gra - ti - ae". The third staff is a vocal line with lyrics: "- lei- son Ky- ri- e e- - lei- son e- - lei-". The bottom staff is a piano accompaniment line. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

86

Ky- ri- e\_e- - lei- - son e- - lei- son

O - ra pro - no - bis

son Ky- ri- e\_e- - lei- son

Detailed description: This musical score for page 86 consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Ky- ri- e\_e- - lei- - son e- - lei- son". The second staff is a vocal line with lyrics: "O - ra pro - no - bis". The third staff is a vocal line with lyrics: "son Ky- ri- e\_e- - lei- son". The bottom staff is a piano accompaniment line. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**Ficha: n.º 41. Missa de la Concepción: Credo**

De esta composición desafortunadamente se conservan tan sólo los ff. 135, 135' y 138, por lo que su interpretación no puede llevarse a cabo. Sin embargo, presento la transcripción de las secciones que se conservan con el objetivo prioritario de conocer lo máximo posible acerca del *Libro de música*. Por ello mismo he reconstruido el alto desde el cc. 25 al 49, ya que al basarse en una canto *ostinato* su reproducción no dejaba dudas.

Para resaltar los folios perdidos entre el 135' y el 138 deajo un compás en blanco en la transcripción.

**Gloria y sección inicial del Credo: perdidos**

(Ocupaban los ff. 125'-134')

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of two systems of staves. The first system has four staves with lyrics underneath: "in unigenitum natum", "ex patre factum", "pro nobis factis", and "nobis". The second system has five staves with lyrics: "et ex patre", "et ex spiritu sancto", "secundum scripturas", "et ascendit caelos", and "sede ad dexteram patris". The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some blank space between the two systems.



Perdidos los ff. 136-137'



SECCIONES DEL CREDO

1 f. 135

Vas in-si-gne de-vo-ti-

et se-pul-tus

5

o-nis o-ra pro no-

est et re-sur-re-xit ter-ti-a di-

9

bis Ro-sa my-

e se-cun-dum scri-pta-s scri-pta-s

13

sti- ca o- ra pro no- bis

et as- cen- dit in cae-

17

Tur- ris e- bur- ne-

- - - lum se- det ad dex- te- ram Pa-

21

a o- ra pro no- bis

tris et i- te- rum ven- tu- rus est cum glo- ri-

di- - ca- re vi- vos et mor- tu- os cu- jus  
 [Do- mus au- re-  
 Ju- di- ca- re vi- vos et mor- tu- os cu-

re- gni non e- rit fi- nis  
 a O- ra pro no- bis.  
 jus re- gni non e- rit fi- nis

Et in Spi- ri- tum San- ctum Do- mi-  
 Fac- de- ris ar- ca O-  
 Et in Spi- ri- tum San- ctum Do- mi- num

num et vi- vi- fi- can-  
ra pro no- bis  
Do- mi- num et vi- vi- fi- can- tem

- tem qui cum Pa- tre et Fi- li- o si- mul  
Ja- nu- a cac-  
qui ex Pa- tre Fi- li- o que pro- ce- dit qui cum

a- do- ra- tur et con- glo- ri- fi- ca- tur  
li O- ra pro no- bis. ]  
Pa- tre et Fi- li- o si- mul a- do- ra- -

to re- sur- re- cti- o- nem mor- tu- o- rum

Re- fu- gi- um pec- ca-

This system contains three staves. The top staff is empty. The middle staff contains a vocal line with lyrics: "Re- fu- gi- um pec- ca-". The bottom staff contains a bass line with lyrics: "to re- sur- re- cti- o- nem mor- tu- o- rum".

to- rum o- ra pro no- bis

et vi- tam ven- tu- ri sae- cu- li a- men, sae- cu- li a- - - men

This system contains three staves. The top staff is empty. The middle staff contains a vocal line with lyrics: "to- rum o- ra pro no- bis". The bottom staff contains a bass line with lyrics: "et vi- tam ven- tu- ri sae- cu- li a- men, sae- cu- li a- - - men".







Two pages of handwritten musical notation, likely a score for a liturgical or sacred work. The notation is in a historical style, possibly 17th or 18th century, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Latin and are written below the notes. The first page contains two systems of music, each with four staves. The second page also contains two systems, each with four staves. The lyrics include phrases such as "oro salua afflicto", "ora pro nobis", "regina aposto", "ora pro nobis", "sanctus dominus deus sab baoh", "plena sunt caeli et terra gloria tua", and "in excelsis". The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes decorated with ornaments.

oro salua afflicto  
oro pro nobis regina aposto  
ora pro nobis  
sanctus dominus deus sab baoh  
plena  
sunt caeli et terra gloria tua  
in excelsis

oro salua afflicto  
ora pro nobis regina aposto  
ora pro nobis  
sanctus dominus deus sab baoh  
plena  
sunt caeli et terra gloria tua  
in excelsis

# SANCTUS

1 ff. 138'-139

San- ctus San- - - -  
 - - - - Con- so- la- trix af- fli- cto-  
 San- - - - ctus  
 San- - - - ctus San- - - -

5

- - - ctus Do- mi- nus De- us  
 rum o- ra pro no- - - bis  
 Do- mi- nus De- us Sa- - - ba oth Do- mi- nus  
 - ctus Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth

9

Sa- ba- oth ple- ni sunt cae- li et ter- -  
 Re- gi- na An- ge-  
 De- - - - us Sa- - - ba-  
 Do- mi- nus De- - - - us Sa- - - - ba- oth

13

ra, et ter- - ra glo- ri- a tu- a Ho-  
 lo- rum o- ra pro no- - bis  
 oth ple- ni sunt cae- li et ter- ra glo-  
 ple- ni sunt cae- - - li et ter- ra glo-

17

san- - na in- - ex- cel- sis Ho- sa- na in ex- -  
 Re- gi- na A- po- sto- lo- rum  
 - ri- a tu- a ho- san- na in in cel- sis  
 ri- a tu- - - a Ho- san- na

21

cel- sis in ex- cel- sis sis  
 o- ra pro no- bis  
 in ex- cel- - sis  
 in ex- cel- sis ex- cel- sis

**Ficha: n.º 41. Missa de la Concepción: Agnus Dei**

Como es sabido, el texto del Agnus Dei se repite tres veces íntegramente aunque en su tercera invocación, en vez de recitarse «Miserere nobis» se canta «dona nobis pacem».

En la composición polifónica sólo se recoge la primera variante, por lo que sugiero que, o bien ésta sea interpretada como segunda invocación –iniciando la obra en canto llano–, o como primera cantando las otras dos en canto llano a solo o acompañado por el órgano y/o bajón.

Las voces recomendadas para interpretar estas secciones pueden ser el tiple 1 o el 2, ya que poseen una tesitura acorde con el canto llano.

Canto llano: Fuente: *Manuale 1606* [p. 274]

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

Agnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re nobis. A - gnus

De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na no - bis pacem.

Transporte: Vid. Kyrie.

Voces: Vid. Kyrie

**Ficta:** Este Agnus Dei posee una sonoridad similar a la del Sanctus que le precede, creada también por la supeditación de la composición tanto al cantus firmus de la letanía como al canto llano del Agnus Dei. No requiere mucha música ficta ya que los desarrollos melódicos de las voces están cuidados y son los que imperan en esta obra, a pesar de que provoquen disonancias verticales buscadas.



# AGNUS DEI

1 ff. 139-141

A musical score for the first system of 'Agnus Dei'. It consists of four staves: a vocal line (Soprano), a vocal line (Alto/Tenor), a vocal line (Bass), and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are: A- gnus De- i qui tol- lis pec- ca - - Re- gi- na Ma- A- gnus De- i A- A- gnus De- i qui tol- lis pec- ca-

6

A musical score for the second system of 'Agnus Dei'. It consists of four staves: a vocal line (Soprano), a vocal line (Alto/Tenor), a vocal line (Bass), and a piano accompaniment line. The lyrics are: ta mun- di mi- se- re- re no- bis qui tol- lis pec- ca - - rty- rum o- ra pro no- bis A- gnus De- i A- gnus De- i qui tol- - ta mun- - - di qui

11

A musical score for the third system of 'Agnus Dei'. It consists of four staves: a vocal line (Soprano), a vocal line (Alto/Tenor), a vocal line (Bass), and a piano accompaniment line. The lyrics are: ta mun- di mi- se- re- re no- bis mi- se- re- re no- Re- gi- na Vir- gi- num lis pec- ca- ta mun- - - di qui tol- - lis pec- ca- - ta tol- lis pec- ca- ta mun- - - di mi-



bis mi-se-re-re no- bis mi-  
 o-ra pro no-bis  
 mun-di mi-se-re-re no-bis mi-  
 se-re-re-re no- bis mi-se-

se-re-re no- bis mi-se-re-re no-  
 Re-gi-na San-cto-rum om-ni-  
 se-re-re no- bis mi-se-  
 re-re no- bis mi-se-re-re no-

bis mi-se-re-re no- bis  
 um o-ra pro no-bis  
 re-re no-bis bis  
 bis mi-se-re-re no-bis

**Ficha: n.º 42. Missa de Requiem: Requiem aeternam**

Esta composición, que inicia la *Missa de Requiem*, consta de dos partes: la primera «Requiem aeternam...», seguida del salmo «Te decet hymnus». Tras finalizar éste se repite el primer verso «Requiem...». El *Libro de música* recoge la composición íntegra de forma polifónica o monódica, en este segundo caso corre a cargo del tiple 2. Copio a continuación la entonación inicial del salmo que por evitar romper la maquetación de la obra no ha sido incluida en la transcripción

**Canto llano:** *CarriSC s.s.* [f. 141']



**Texto:** (LU, p. 1807)

*Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.*

Ps. *Te decet hymnus Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.*

(se repite) *Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.*

**Otras anotaciones en el manuscrito:** Una mano distinta a la de Galdámez anotó en esta composición qué música correspondía al tiple 1 y cuál al 2. He respetado en este caso dicha anotación, puesto que me parecía apropiado que el tiple 1 fuera el más agudo del conjunto, de tal forma que el tiple del folio vuelto -141'-, que usualmente aparecía como tiple 1, ocupa en ésta el lugar del tiple 2.

192

**R**equiem *ter*  
 nam dona e se de mine do na e  
 a flux perpe tua fuerat e  
 ite deat huius deus in gen

**R**equiem *ter* nam do  
 na e se de mine  
 a flux perpe tua  
 fuerat e ite deat huius deus in gen

**R**equiem *ter* nam do  
 na e se de mine  
 a flux perpe tua  
 fuerat e ite deat huius deus in gen

**E**t i bi re de tuor  
 tu in hie ru sa lem ex au di o ra ti  
 o nem me am ad te om nis caro  
 ve ni et

**E**t i tibi re deat 2 vota in  
 hie ru sa lem ex au di o ra ti  
 o nem meam ad te om nis ca ro ve  
 ni et

# MISSA de REQUIEM

## INTROITO

ff. 141'- 143

TIPLE 1

TIPLE 2

[ALTO]

[BAJO]

Ae- ter-

Re- qui- em

Ae-

Ae-

Ae-

3

- - - nam do- na e- is Do- mi- ne do-

Ae- ter- nam

ter- nam do- na e- is Do-

- ter- nam do- na e- is Do- mi-

8

na e- - is Do- mi- ne et lux per- pe- tu-  
do- - na e- is Do-  
- - mi- ne Do- - mi- ne et lux per- pe- tu-  
ne do- na e- is Do- - - mi- ne

23

a lu- ce- at e- - - is lu- ce- at e- - -  
- - mi- ne et lux per- pe- tu- a lu-  
a lu- ce- at e- - is et lux per- oe- tu- a lu- ce- at e-  
et lux per- pe- tu- a lu- ce- at e- - - is

28

is lu- ce- at e- - - is  
ce- at e- - - is  
- - is lu- ce- at e- - is  
et lux per- pe- tu- a lu- ce- at e- is

33

Et ti-bi red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa-lem

Et ti-bi red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa-lem

Et ti-bi red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa-lem

Et ti-bi red-de-tur vo-tum in Je-ru-sa-lem

38

Ex-au-di o-ra-ti-o-nem me-am

Ex-au-di o-ra-ti-o-nem me-am - am

Ex-au-di o-ra-ti-o-nem me-am

Ex-au-di o-ra-ti-o-nem me-am

43

ad te om-nis ca-ro ve-ni-et

ad te om-nis ca-ro ve-ni-et

ad te om-nis ca-ro ve-ni-et

ad te om-nis ca-ro vo-ni-et



**Ficha: n.º 42. Missa de Requiem: Kyrie**

El Kyrie de la *Missa de Requiem* se interpreta inmediatamente después del Introito, por lo que esta obra debe ser ejecutada junto a la precedente.

Esta pieza requiere la repetición tres veces seguidas de cada una de sus invocaciones: «Kyrie eleison», «Christe eleison», «Kyrie eleison», lo que hace un total de nueve. Puesto que la composición polifónica recoge estas tres secciones, se puede interpretar de diversas maneras. Una podría ser ejecutando la primera invocación de cada grupo en polifonía y las restantes en canto llano, o canto llano acompañado por el órgano y/o bajón. Otra, realizando únicamente la invocación central de cada grupo en canto llano. Las distintas posibilidades dependen de la elección del músico.

La voces más apropiada para interpretar las secciones monódicas son los dos tiples.

Canto llano: *Manuale 1606* [pp. 420-421]

(1) Ky - ri - e e - leison. (2) Chri - ste e - leison.

(3) Ky - ri - e e - - - - leison

(1) Invocaciones I, II, III, VII y VIII. (2) Invocaciones IV, V y VI. (3) Invocación IX.

**Otras anotaciones en el manuscrito:** En esta composición, al igual que en la precedente, una mano distinta a la de Galdámez precisó aquella música que correspondía al tiple 1 y cual era la del tiple 2. He transcrito la obra teniendo en cuenta estas indicaciones, de tal forma que el tiple del folio vuelto -142'- que usualmente ocupa el lugar de tiple 1, en esta obra se encuentra como tiple 2 (Vid. *Requiem aeternam*)



The image shows two pages of handwritten musical notation. The left page contains two systems of music. The first system has three staves: the top staff is a vocal line with lyrics 'E hie te' and 'tu son', the middle staff is a vocal line with lyrics 'E hie te' and 'tu son', and the bottom staff is a piano accompaniment. The second system also has three staves: the top staff is a vocal line with lyrics 'E hie te' and 'tu son', the middle staff is a vocal line with lyrics 'E hie te' and 'tu son', and the bottom staff is a piano accompaniment. The right page contains two systems of music. The first system has three staves: the top staff is a vocal line with lyrics 'E hie te' and 'tu son', the middle staff is a vocal line with lyrics 'E hie te' and 'tu son', and the bottom staff is a piano accompaniment. The second system has three staves: the top staff is a vocal line with lyrics 'E hie te' and 'tu son', the middle staff is a vocal line with lyrics 'E hie te' and 'tu son', and the bottom staff is a piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

# KYRIE

1 ff. 143-144

Ky- ri- e lei- son Ky- ri- e

5

e- lei- son. Ky- ri- e e- ri- e e- lei- son. Ky- ri- e e- e- lei- son. Ky- ri- e e- e- lei- son. Ky- ri- e

9

lei- son. Chri- ste lei- son. Chri- ste e- lei- son. Chri- ste e-

13

Musical score for measures 13-16. The score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "e- - - lei- son. Ky- ri- e".

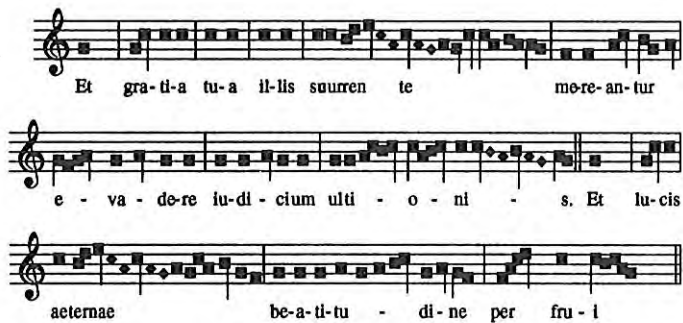
17

Musical score for measures 17-20. The score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "e- - - lei- son. e e- lei- son. e- - - e- lei- son. e e- - - lei- son."

**Ficha: n.º 42. Missa de Requiem: Absolve Domine**

Tras el Gradual que esta *Missa de Requiem* no recoge, se interpreta el Tracto *Absolve Domine*. Dicha composición polifónica abarca hasta el inicio del versículo «Et gratia tua». A partir de aquí se interpretará a canto llano en monodía o, si se desea, acompañado por instrumentos, especialmente por el órgano y/o bajón.

Canto llano: *Manuale 1606* [p. 422]



Et gra-ti-a tu-a il-lis suc-curren-te mere-an-tur  
e - va - de-re iu-di - cium ulti - o - ni - s. Et lu-cis  
aeternae be-a-ti-tu - di - ne per fru - i

Texto: (LU, p. 1809)

«Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum,  
ab omni vinculo delictorum.»

Vers. «Et gratia tua illis succurrente, mereantur evadere iudicium ultionis.»

Vers. «Et lucis aeternae beatitudine perfrui.»

Handwritten musical score, two pages. The left page contains two systems of music with lyrics: "ne y ni mus omni si de", "sua de fun to ra", "Ab sol ti de", "omni a ni ma", "ni si de fun to ra ab". The right page contains two systems of music with lyrics: "Ab sol ti de", "ni ma omni si", "um si de fun to ra", "ra ab", "Ab sol ti de", "ni ma omni si", "de fun to ra".

Handwritten musical score, two pages. The left page contains two systems of music with lyrics: "ab om ni vinculo y", "de sic to ra", "omni vin culu y", "de sic to ra ab omni vinculo de sic", "to ra". The right page contains two systems of music with lyrics: "omni vinculo y", "de sic to ra ab omni vinculo de sic", "to ra", "ab omni vinculo de sic", "to ra".

# TRACTO

1 ff. 144'-146

Ab- sol-  
Ab- sol- ve Do- - - mi- ne ab-  
Ab- sol- ve Do- -  
Ab- sol- ve Do- mi- ne ab-

5

ve Do- mi- ne a-  
sol- ve Do- mi- ne a-  
- - - mi- ne a-  
sol- ve Do- - mi- ne a- ni-

9

ni- mas om- ni- um fi- de- li-  
ni- mas om- ni- um fi- de- li- um  
ni- mas om- ni- um fi- de- li-  
mas om- ni- um fi- de- li-

13

um de- fun- cto- rum ab  
 de- fun- cto- rum ab- om- ni  
 um de- fun- cto- rum ab- om- ni  
 um de- fun- cto- rum ab

18

om- ni vin- cu- lo ab om- ni vin- cu-  
 lo de- li- cto-  
 om- ni vin- cu- lo ab om- ni vin- cu-  
 lo de- li- cto-  
 om- ni vin- cu- lo de- li- cto-

23

lo de- li- cto- rum  
 rum ab om- ni vin- cu- lo de- li- cto- rum  
 rum ab om- ni vin- cu- lo de- li- cto- rum  
 rum ab om- ni vin- cu- lo de- li- cto- rum

**Ficha: n.º 42. Missa de Requiem: Domine Jesu Christe**

Esta composición, al igual que las anteriores obras de esta *Missa de Requiem* con la evidente excepción del Kyrie, tampoco recoge en polifonía la sección musical correspondiente a su versículo que, por lo tanto, se debe interpretar monódicamente a cargo del tiple 1 ó 2 si se desea evitar transportes. También se puede acompañar a dicha voz con el órgano y/o bajón.

El verso «Quam olim...» se repite al final del Ofertorio, pero debido a que la primera vez que aparece se integra dentro del tejido polifónico de la composición, considero que no se debe interpretar en esta repetición de forma polifónica, ya que así parece quererlo indicar la obra.

**Canto llano:** *Manuale 1606* [p. 416 que en realidad corresponde a la 430]. Transportado a Sol, como se presenta en la obra polifónica.

Hosti-as et pre-ces ti-bi Do mi - ne lau - dis of - ferimus,  
tu sus-ci-pe pro a-nimabus illis qua-rum hodi-e-memori-am fa-ci-mus:  
fac e-as Do-mi-ne de mor-te tran - si - re ad vi-tam.  
Quam o - lim A - bra - hae promi - si - sti et  
se - - - mi - ni e - - - - ius

Texto: (LU, pp. 1813-14)

«*Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu: libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum: sed signifer Sanctus Michael repraesentet eas in lucem Sanctam: Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.*»

(Vers.) «Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.

«Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.»

**Instrumentación:** Se impone recordar aquí que la presencia del tiple 2 compaseado indica que esta voz fue interpretada por un bajón, rasgo que deseo señalar con el fin de ofrecer otra posibilidad de combinación sonora. Esto mismo sucede a lo largo de toda la *Missa de Requiem*.

**Ficta:** Esta composición presenta en numerosos lugares disonancias buscadas sobre los textos «Sanctus Michael» y «Quam olim Abrahae». La intención de realizar imitaciones literales entre las voces produce estos choques sonoros. He entendido que si el autor buscaba estos resultados, la música ficta debía estar condicionada también por ellos. Por ejemplo, en los cc. 56-60 se produce una imitación literal en pares de voces entre el tiple 1 y 2 y el bajo con el alto. En el c. 56 nos encontramos una sexta menor entre el alto y el tiple 1 (Mi3-Do4) que resuelve en 8.<sup>a</sup> (Re-Re). Aunque el bajo mantenga un Do natural, se podría haber creado un cromatismo preparado para convertir a esta sexta en mayor, pero se rompería la imitación literal que el autor busca de forma tan evidente que mantiene disonancias sin preparar y en partes fuertes.



2 176

*Resurrexerunt*  
*et libera animas omnium si de*  
*liti de fando in deponis de pe*  
*nitentiis et super fando lacu se*  
*perit eis*

*Resurrexerunt*  
*et libera animas omnium si de*  
*liti de fando in deponis*  
*in ferri et de*  
*profundo lacu libera eos*

2 177

*Resurrexerunt*  
*et libera animas omnium si de*  
*liti de fando in deponis de pe*  
*nitentiis et super fando lacu se*  
*perit eis*

*Resurrexerunt*  
*et libera animas omnium si de*  
*liti de fando in deponis*  
*in ferri et de*  
*profundo lacu libera eos*

*de ore suo misit*  
*et in terra in tenebris*  
*obscuras et tenebras*  
*in obscuris et tenebris*  
*in obscuris et tenebris*  
*in obscuris et tenebris*

*de ore suo misit*  
*et in terra in tenebris*  
*obscuras et tenebras*  
*in obscuris et tenebris*  
*in obscuris et tenebris*  
*in obscuris et tenebris*

sed et signi-fer sanctus mi-  
 chael  
 et presen- s as in suam san-ctam  
 quam olim abra-  
 ham  
 et signi-fer sanctus micha-  
 el  
 et presen- s as in suam san-ctam  
 quam olim abra-  
 ham

sed et signi-fer sanctus mi-  
 chael  
 et presen- s as in suam san-ctam  
 quam olim abra-  
 ham  
 sed et signi-fer sanctus micha-  
 el  
 et presen- s as in suam san-ctam  
 quam olim abra-  
 ham

pro mi- sisse et se-  
 mi- nus et se- mi- nus  
 pro mi- sisse et se-  
 mi- nus et se- mi- nus  
 et se- mi- nus

pro mi- sisse et se-  
 mi- nus et se- mi- nus  
 pro mi- sisse et se-  
 mi- nus et se- mi- nus  
 et se- mi- nus

# OFFERTORIUM

ff. 146'-150

Do-mi-ne Je-su Chri-ste

Rex glo-

Rex glo- -

Rex glo- - -

Rex glo- - ri-

3

- ri- ae li- be- ra

- - ri- - ae li- be- ra a-

- - - ri- ae li- be- ra a-

ae li- be- ra a- ni-

7

a- ni- mas om- ni- um fi- de- li-

- - ni- mas om- ni- um fi- de- - - - li-

ni- mas om- ni- um fi- de- - - li-

mas om- ni- um fi- de- li-

um de- fun- cto- rum de poe- nis de

um de- fun- cto- rum de poe- nis de

um de- fun- cto- rum de poe- nis de

um de- fun- cto- rum de poe-

de poe- nis de poe- nis in- fer- ni

poe- nis in- fer- ni

poe- nis in- fer- ni

nis de poe- nis in- fer- ni

et de pro- fun- do la- cu li- be- ra e-

et de pro- fun- do la- cu li- be- ra e-

et de pro- fun- do la- cu li- be- ra

et de pro- fun- do la- cu li- be- ra e-

as de o-re le-o-nis

as de o-re le-o-nis

e-as de o-re le-o-nis

as [de o-re le-o-nis]

ne ab-sor-be-at e-as tar-

ne ab-sor-be-at e-as tar-

ne ab-sor-be-at e-as tar-

ne ab-sor-be-at e-as tar-

ta-rus ne ca-dant ne

ta-rus ne ca-dant ne ca-

ta-rus ne ca-dant ne ca-dant

ta-rus ne ca-dant ne ca-

ca- dant in ob- sar- rum te- ne- bra-  
 dant ne ca- dant in ob- sar- rum in ob- sar- rum  
 ne ca- dant in ob- sar- rum te- ne- bra-  
 dant in ob- sar- rum te- ne- bra-

- rum sed sed si- gni- fer  
 te- ne- bra- rum sed si- gni- fer San-  
 - rum sed si- gni- fer  
 - rum sed si- gni- fer San-

San- ctus Mi- cha- el San- ctus Mi- cha- el San-  
 ctus Mi- cha- el San- ctus Mi- cha- el Mi-  
 fer San- ctus Mi- cha- el San- ctus Mi-  
 ctus Mi- cha- el San- ctus Mi- cha- el San-

- ctus Mi- cha- el re- praesen-  
 - cha- el re- praesen-  
 - - - cha- el re- praesen-  
 ctus Mi- cha- el re- praesen-

tet e- as in lu- cem San- ctam  
 tet e- as in lu- cem San- ctam quam  
 tet e- as in lu- cem San- ctam quam o- lim  
 tat e- as in lu- cem San- ctam quam o- lim

quam o- lim A- bra- hae quam o- lim A- bra- hae  
 o- lim- A- bra- hae quam o- lim A- bra- hae [A- bra-  
 A- bra- hae quam o- lim A- bra- hae  
 A- bra- hae quam o- lim A- bra- hae quam o- lim A- bra-

po- mi- si- sti et se- mi- ni e-  
 hae] pro- mi- si- sti et se- mi- ni e-  
 pro- mi- si- sti et se- mi- ni  
 hae pro- mi- si- sti et se- mi- ni

jus et se- mi- ni e-  
 - jus et se- - mi- ni e-  
 e- jus et se- mi- ni e-  
 e- jus et se- mi- ni e-

jus et se- - - mi- - ni e- jus  
 jus et se- mi- ni e- jus et se- mi- ni e- - - jus  
 jus  
 jus et se- mi- - ni e- - - jus





**Ficha: n.º 42. *Missa de Requiem: Sanctus***

En este caso la composición íntegra aparece recogida en el manuscrito y tal cual la transcribimos para su interpretación.

**Ficta:** He alterado la tercera de los acordes finales de cada sección, evidentemente es una alteración opcional que, por lo tanto, indico entre ( ).



# SANCTUS

ff. 150'-152

1

San-ctus San-ctus San-ctus

5

ctus San-ctus Do-mi-nus ctus Do-mi-nus De-ctus Do-mi-nus De-

9

De-us Sa-ba-oth -us Sa-ba-oth De-us Sa-ba-oth us Sa-ba-oth

Ple- ni sunt cae- li et ter- ra glo- ri- a

Ple- ni sunt cae- li et ter- ra glo- ri- a

Ple- ni sunt cae- li et ter- ra glo- ri- a

Ple- ni sunt cae- li et ter- ra glo- ri- a

tu- a Ho- san- - na in ex- cel- sis

tu- a Ho- san- - na in ex- cel- sis

tu- a Ho- san- na in ex- cel- sis

tu- a Ho- san- - - na in ex- cel- - - sis

Be- ne- di- ctus qui ve- nit in

qui ve- nit

qui ve- nit

qui ve- nit

3

no- mi- ne Do- mi- ni

in no- mi- ne Do- mi- ni

in no- mi- ne Do- mi- ni

in no- mi- ne Do- mi- ni

6

Ho- san- na in ex- cel- sis

Ho- san- na in ex- cel- sis

Ho- san- na in ex- cel- sis

Ho- sa- na in ex- cel- sis



**Ficha: n.º 42. Missa de Requiem: Agnus Dei**

En los Agnus Dei de las Misas de Difuntos, la tercera invocación se diferencia de las restantes en que lleva añadida la palabra «sempiternam» al final. Esta característica está recogida en la composición polifónica del manuscrito al aparecer el texto «Agnus Dei» en monodía, «qui tollis peccata mundi...» en polifonía y, como sección independiente, «sempiternam», también en polifonía. Ello permite que el conjunto polifónico interprete cualquiera de las invocaciones. Así pues, la elección de intercalar secciones monódicas dependerá de los criterios determinados por cada intérprete. Mi sugerencia es que se canten la primera y la tercera en polifonía.

Canto llano: *Manuale 1606* [p. 417 (corresponde a 431-432)]



Texto: (LU, p. 1815)

«*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem*»

«*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem*»

«*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem sempiternam*»

**Otras anotaciones en el manuscrito:** En esta composición, al igual que en la precedente, una mano distinta a la de Galdámez anotó qué música correspondía al tiple 1 y cuál al 2. He transcrito la obra teniendo en cuenta estas indicaciones, de forma que el tiple del folio vuelto -142'- que usualmente denominábamos como tiple 1, en ésta ocupa el lugar del tiple 2.

*Agnus Dei:* Vid. *Sanctus* ff. 151'-152



# AGNUS DEI

ff. 151'-152

TIPLE 1

TIPLE 2

[ALTO]

[BAJO]

qui tol- lis pec-

qui tol- lis pec-

qui tol- lis pec-

qui tol- lis pec-

3

ca- ta mun- di do- na

ca- ta mun- di do- na

ca- ta mun- di do-

ca- ta mun- di do- na

6

e- is re- - - - qui- em

e- is re- - - - qui- em

na e- - - is re- qui- em

e- is re- - - qui- em re- qui- em

sem- pi- ter- - - - nam sem- pi- ter- nam  
sem- pi- ter- - - - nam  
sem- pi- ter- nam sem- pi- ter- nam  
sem- pi- ter- - - - - nam sem- pi- ter- nam



Ficha: n.º 43. *Regem cui*

La estructura formal de Invitatorio de Difuntos consta de un verso inicial formado por dos miembros «Regem cui omnia vivunt. Venite adoremus» al que siguen una serie de versículos de mayor longitud, tras cada uno de los cuales se repite alternativamente «Regem cui omnia vivunt» o «Venite adoremus». La obra polifónica que ofrece Galdámez abarca este verso inicial íntegro, así como la repetición literal de «Venite adoremus», aunque de forma individualizada. Esta estructura sugiere que para cualquiera de las exposiciones en que se cante dicho texto éste puede ser interpretado de forma polifónica, por lo que el intérprete debe decidir dónde le parece conveniente ejecutarlo. El resto se hará median- te el canto llano, con la evidente excepción del verso inicial y final interpretado en su totalidad en polifonía.

Canto llano: *Manuale 1606* [pp. 389-392]

Ro-gem cui om-ni-a vi-vunt. Ve-ni-te a-do-re-mus. Ve-ni-te ex-ul-te-Do-Do-mi-no, iu-bi-le-mus  
De-o sa-lu-ta-ri nos-tro, pre-o-cu-po-mus fa-ci-em ei-us in co-fe-si-o-ne, et in  
sal-mis iu-bi-le-mus e-i. Re-ge. Qu-o-ni-am De-us mag-nus Do-mi-nus, et rex  
mag-nus su-per om-nes De-os: quo-ni-am non re-pe-llet Do-mi-nus ple-bem su-am,  
qui-a in ma-nu e-i-us sunt om-nes fi-nes ter-rae et al-ti-tu-di-nes  
mon-ti-um ip-se cons-pi-cit. Ve-ni. Qu-o-ni-am ip-si-us est ma-re, et ip-se  
fe-cit i-lud, et a-ri-dam fun-da-ve-runt ma-nus e-i-us: ve-ni-te a-do-re-mus, et  
pro-ci-da-mus an-te De-us, plo-re-mus co-ram Do-mi-no qui fe-cit nos, qui-a  
ip-se est Do-mi-nus De-us nos-ter nos au-tem po-pu-lus e-i-us, et  
o-ves pas-cu-ae e-i-us. Ro-gem. Ho-di-e si vo-cem e-i-us au-di-e-ris,  
no-li-te ob-du-ra-re cor-da vos-tra si-cut in ex-a-er-ba-ti-o-ne se-cundum di-em ten-ta-ti-o-nis  
in de-ser-to, u-bi ten-ta-ve-runt me pa-tres ves-tri, pro-va-ve-runt, et vi-de-runt  
o-pe-ra mo-a. Ve-ni. Qua-dra-gin-ta an-nis pro-xi-mus fu-i ge-ne-ra-ti-o-ni hu-ic, et  
di-xi sem-per hi e-rant cor-de: ip-si ve-ro no cog-no-ve-runt vi-as

me - as, qui - bus i - vra - vi in i - ra me - a si in - tro - i - bunt in re - qui - em

me - am. Re - gem Re - qui - em æ - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, et lux per - pe - tu - a

lu - ce - at e - is. Ve - ni. Re - - - - - gem.

Texto: (LU, pp. 1779-80)

«Regem cui omnia vivunt. Venite adoremus» (2 veces)

(vers.) «Venite, exsultemus Domino, jubilemus Deo salutaris nostro:

praeoccupemus faciem eius in confessione, et in psalmis jubilemus ei». «Regem cui... vivunt»

(vers.) «Quoniam Deus magnus Dominus, et Rex magnus super omnes deos:

quoniam non repellit Dominus plebem suam, quia in manu eius sunt omnes fines terrae,

et altitudines montium ipse conscipit». «Venite adoremus»

(vers.) «Quoniam ipse est mare, et ipse fecit illud, et aridam fundaverunt manus eius:

venite, adoremus, et procidamus ante Deum: ploremus coram Domino, qui fecit nos:

quia ipse est Dominus Deus noster: nos autem populus eius, et oves pascuae eius». «Regem ...vivunt»

(ver.) «Hodie si vocem eius audieritis, nolite obdurare corda vestra,

sicut in exacerbatione secundum diem tentationis in deserto:

Ubi tentaverunt me patres vestri, probaverunt et viderunt opera mea». «Venite adoremus»

(vers.) «Quadragesima annis proximus fui generationi huic et dixi: Semper hi errant corde:

Ipsi vero non cognoverunt vias meas, quibus juravi in ira mea: Si introibunt in requiem meam». «Regem ...vivunt»

(ver.) «Requiem aeternam dona eis domine: et lux perpetua luceat eis». «Venite adoremus»

«Regem cui omnia vivunt. Venite adoremus»

**Aclaraciones respecto al *Officium Defunctorum*:** Como ya he señalado repetidas veces, no he agrupado bajo un mismo rótulo las cinco composiciones pertenecientes al *Officium Defunctorum* que Galdámez copió, porque no forman un ciclo homogéneo. Parecen ser obras de distintos autores; Galdámez no las consideró un ciclo en su índice y, por otra parte, se copiaron desordenadamente. Sin embargo, y puesto que todas pertenecen a este oficio y se basan en su canto gregoriano, a la hora de interpretarlas, sería conveniente que se ejecuten conjuntamente. El criterio depende de las intenciones del intérprete, aunque seguramente así lo hicieron las monjas de Carrión.



# REGEM CUI OMNIA

## INVITATORIUM

ff. 152'- 153

1

[TIPLE 1] Re- gem cu- i o- mni- a

[TIPLE 2] Re- gem cu- i o- mni- ni- a

[ALTO] Re- gem cu- i o- mni- a

[BAJO] Re- gem cu- i o- mni- a

5

vi- vunt ve- ni-

vi- - - vunt ve- ni- te ve-

vi- - vunt ve- ni- te ve- ni-

vi- - - vunt ve- ni- te ad-

9

te ad- o- re- - - mus  
 ni- te ad- o- re- mus  
 - te ad- o- re- - mus  
 o- re- - - - - mus

14

Ve- ni- te  
 Ve- ni- te ve- ni-  
 Ve- ni- te ve- ni- -  
 Ve- ni- te ad- o-

17

ad- o- re- - - mus  
 te ad- o- re- mus  
 te ad- o- re- - mus  
 re- - - - - mus





**Ficha: n.º 44. *Venite exultemus* (añadida)**

Esta composición, añadida con posterioridad al manuscrito, complementa al *Regem cui omnia*. Como vimos, éste carecía de la sección polifónica correspondiente a su salmo *Venite exultemus*, y precisamente, su entonación inicial es el contenido de la obra que nos ocupa. También recoge la sección «Venite adoremus» que sigue a «Regem cui omnia». Ante lo expuesto, se puede proponer dos tipos de interpretaciones, teniendo en cuenta que ahora no estaríamos buscando una posible ejecución similar a la realizada en torno a 1633.

Una de estas interpretaciones podría obviar la sección precedente y basándose tan sólo en esta nueva composición ejecutar todos, o algunos de los «Venite adoremus» en polifonía, así como el inicio del salmo, mientras que el resto sería ejecutado mediante su canto llano.

La otra opción busca compaginar ambas obras. Se iniciaría la obra con el «Regem cui omnia vivunt» en monodía, mientras que «Venite adoremus» se interpretaría siguiendo esta nueva versión. Los restantes textos de «Venite adoremus» pueden ser ejecutados con una de las dos secciones polifónicas a gusto del intérprete. Para finalizar se utilizará la composición «Venite adoremus» así como el verso final íntegro «Regem cui...» extraído de las páginas ofrecidas por Galdámez. Debemos recordar que originalmente esta obra creada por Morales para voces mixtas ocupaba exactamente el lugar último de la composición. Por ello sugiero dicha distribución. Existirían otras posibilidades combinando unas o otras secciones.

**Canto llano:** Vid. Ficha n.º 43

***Venite exultemus*: composición añadida**  
(Vid. *Regem cui omnia* ff. 152'-153)

Ps. Ve- ni- te ex- sul- te- mus [ Do-

Ps. Ve- ni- te ex- sul- te- [ mus Do-

Ps. Ve- ni- tee ex- sul- te- mus [ Do-

Ps. Ve- ni- te ex- sul- te- mus [ Do-

- - - mi- no ]

- - - mi- no ]

i- no Do- mi- no ]

- - - mi- no ]

[ Ve- ni- te a- do- re- - - - mus ]

[ Ve- ni- te a- do- re- - - - mus ]

[ Ve- ni- te a- do- re- mus a- do- re- mus ]

Ve- ni- te a- do- re- [ - - - - - mus ]

**Ficha: n.º 45. *Taedet animan***

Esta composición, que se rezaba tras el Responsorio I de Maitines del *Officium Defunctorum*, aparece recogida como obra polifónica en CarriSC s.s.

**Aclaraciones respecto al *Officium Defunctorum*:** Con respecto a la distribución de esta obra dentro del *Officium Defunctorum* Vid. Ficha n.º 43

En esta composición, una mano distinta a la de Galdámez anotó qué música correspondía al tiple 1 y cuál al 2. He respetado en este caso dicha anotación, puesto que me parecía apropiado que el tiple 1 fuera el más agudo del conjunto, de forma que el tiple de los folios vueltos que usualmente aparecía como tiple 1, en ésta ocupa el lugar del tiple 2.

**Ficta:** Muchas de las alteraciones que aparecen añadidas en esta obra tienen la finalidad de acentuar la sonoridad del acorde de V en las cadencias.

Se impone recordar que los sostenidos colocados en la edición delante de las notas fueron añadidos en la fuente por las monjas clarisas para facilitar la interpretación de la obra (Vid. Ficha 29)

*da anima meam vite me  
deus in terra ad habitum meum quia in terra loquar  
in terra vita deus anime meo dicam  
in terra ad habitum meo in terra michi  
in terra  
In terra*

*da anima meam vite me  
deus in terra ad habitum meo quia in terra loquar  
in terra vita deus anime meo dicam  
in terra ad habitum meo in terra michi  
in terra  
In terra*

*da anima meam vite me  
deus in terra ad habitum meo quia in terra loquar  
in terra vita deus anime meo dicam  
in terra ad habitum meo in terra michi  
in terra  
In terra*

*da anima meam vite me  
deus in terra ad habitum meo quia in terra loquar  
in terra vita deus anime meo dicam  
in terra ad habitum meo in terra michi  
in terra  
In terra*

*nunquid homo te videtur  
carnem vis et operum meo opus manuum  
tuarum et consilium in finibus ad iustitiam  
nunquid oculi carnis eius sunt aut sicut  
deus homo et tu es deus*

*nunquid homo te videtur sicut  
carnem vis et operum meo opus manuum  
tuarum et consilium in finibus ad iustitiam  
nunquid oculi carnis eius sunt aut sicut  
deus homo et tu es deus*

*nunquid homo te videtur  
carnem vis et operum meo opus manuum  
tuarum et consilium in finibus ad iustitiam  
nunquid oculi carnis eius sunt aut sicut  
deus homo et tu es deus*

*nunquid homo te videtur sicut  
carnem vis et operum meo opus manuum  
tuarum et consilium in finibus ad iustitiam  
nunquid oculi carnis eius sunt aut sicut  
deus homo et tu es deus*



# TAEDET ANIMAM MEAM

## LECCION II

ff. 153'-157

1

[TIPLE 1] Tac- det a- ni- mam me- am vi- tae me- - -

[TIPLE 2] Tac- det a- ni- mam me- am vi- tae me-

[ALTO] Tac- det a- ni- mam me- am vi- tae

[BAJO] Tac- det a- ni- mam me- am vi- tae me-

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is for the first soprano (TIPLE 1), the second for the second soprano (TIPLE 2), the third for the alto (ALTO), and the fourth for the bass (BAJO). The music is in common time (C) and begins with a first ending bracket. The lyrics are: Tac- det a- ni- mam me- am vi- tae me- - - (TIPLE 1); Tac- det a- ni- mam me- am vi- tae me- (TIPLE 2); Tac- det a- ni- mam me- am vi- tae (ALTO); Tac- det a- ni- mam me- am vi- tae me- (BAJO). There are accidentals: a flat (b) and two sharps (#) in the first ending.

5

ae di- mit- tam ad- ver- sum me e-

ae di- mit- tam ad- ver- sum me e- lo-

meae di- mit- tam ad- ver- sum me e- lo-

ae di- mit- tam ad- ver- sum me e- lo-

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The lyrics are: ae di- mit- tam ad- ver- sum me e- (top staff); ae di- mit- tam ad- ver- sum me e- lo- (second staff); meae di- mit- tam ad- ver- sum me e- lo- (third staff); ae di- mit- tam ad- ver- sum me e- lo- (bottom staff). The music continues in common time.

9

lo- qui- um me- - um lo- quar in a- ma- ri- tu- di- ne a-  
 qui- um me- um lo- quar in a- ma- ri- tu- di- ne a-  
 qui- um me- - - um lo- quar in a- ma- ri- tu- di- ne a-  
 qui- um me- - - um lo- quar in a- ma- ri- tu- di- ne a-

13

ni- mae me- ae di- cam De- - o No- li  
 ni- mae me- ae di- cam De- o No- li  
 ni- mae me- ae di- cam De- o No- li  
 ni- mae me- ae di- cam De- o No- li

17

me con- dem- na- re in- di- ca mi- hi  
 me con- dem- na- re in- di- ca mi- hi  
 me con- dem- na- re in- di- ca mi- hi  
 me con- dem- na- re in- di- ca mi- hi



21

cur me i-ta ju-di-ces Num- quid bo- num ti-

cur me i-ta ju-di-ces Num- quid bo- num ti-

cur me i-ta ju-di-ces Num- quid bo- num ti-

cur me i-ta ju-di-ces Num- quid bo- num ti-

25

bi vi-de- tur si ca-lum- ni-e- ris et op- pri- mas me

bi vi-de- tus si ca-lum- ni- e- ris et op- pri- mas me

bi vi-de- tur si ca-lum- ni- e- ris et op- pri- mas me

bi vi-de- tur si ca-lum- ni-e- ris et op- pri- mas me

29

o- pus ma- nuum tu- a- rum et con-

o- pus ma- nuum tu- a- rum et con-

o- pus ma- nuum tu- a- rum et con-

o- pus ma- nuum tu- a- rum et con-

si- li- um im- pi- o- rum ad- - - ju- ves

si- li- um im- pi- o- rum ad- ju- ves

si- li- um im- pi- o- rum ad- - ju- ves

si- li- um im- pi- o- rum ad- - - ju- ves

Num- quid o- cu- li car- ne- i ti- bi sunt aut si- cut

Num- quid o- cu- li car- ne- i ti- bi sunt aut si- cut

Num- quid o- cu- li car- ne- i ti- bi sunt aut si- cut

Num- quid o- cu- li car- ne- i ti- bi sunt aut si- cut

vi- det ho- mo et tu vi- - des Num- quid si- cut di- es

vi- det ho- mo et tu vi- - des Num- quid si- cut di- es

vi- det ho- mo et tu vi- des Num- quid si- cut di- es

vi- det ho- mo et tu vi- - des Num- quid si- cut di- es

ho- mi- nis di- es tu- i et an- ni tu- i si- cut hu-

ho- mi- nis di- es tu- i et an- ni tu- i si- cut hu-

ho- mi- nis di- es tu- i et an- ni tu- i si- cut hu-

ho- mi- nis di- es tu- i et an- ni tu- i si- cut hu-

ma- na sunt tem- po- ra ut quae- ras in-

ma- na sunt tem- po- ra ut quae- ras in-

ma- na sunt tem- po- ra et quae- ras in-

ma- na sunt tem- po- ra ut quae- ras in-

i- qui- ta-tem me- am et pec- ca- tum me- um

i- qui- ta-tem me- am et pec- ca- tum me- um scru- te-

i- qui- ta-tem me- am et pec- ca- tum me- um scru- te- ris scru-

i- qui- ta-tem me- am et pec- ca- tum me- um scru- te-

scru- te- - ris Et sci- as

ris Et sci- as

te- ris Et sci- as

- ris Et sci- as

qui- a ni- hil im- pi- um fe- ce- rim, cum sit ne- mo qui de

qui- a ni- hil im- pi- um fe- ce- rim, cum sit ne- mo qui de

qui- a ni- hil im- pi- um fe- ce- rim, cum sit ne- mo qui de

qui- a ni- hil im- pi- um fe- ce- rim, cum sit ne- mo qui de

ma- nu tu- a pos- sit e- ru- e- re

ma- nu tu- a pos- sit e- ru- e- re

ma- nu tu- a pos- sit e- ru- e- re

ma- nu tu- a pos- sit e- ru- e- re



Ficha: n.º 46. *Ne recorderis*

Tras la Lección VI del *Officium Defunctorum* se interpreta *Ne recorderis*. Este responsorio VI está presente en el *Libro de música* únicamente a través de los inicios de cada una de las frases que configuran la obra en canto llano, de tal forma que el resto ha de cantarse monódicamente, preferentemente a cargo de la voz del tiple 2, portadora del canto llano. Ciertamente dicho canto litúrgico puede ir acompañado por el órgano o el bajón.

Canto llano: *Manuale 1606* [pp. 407-408]

Ne re-cor - de - ris pec - ca - ta me - a Do - mi - ne.

Dum ve - ne - ris iu - di - ca - re sae - culum pre i - gnem.

Di - ri - ge Do - mine De - us me - us in conspoo - tu

tu - o vi - am me - am. Dum. Re - qui - e - m ae - ter - nam

do - na e - is Do - mi - ne, et lux per - pe - tu - a

lu - ce - at e - - - is. Dum. Ky - ri - e e - le - i - son.

Texto: (LU, pp. 1792-93).

«Ne recorderis peccata mea, Domine,

Dum veneris iudicare saeculum per ignem»

(vers.) «Dirige, Domine Deus meus, in conspectu tuo viam meam»

«Dum veneris iudicare saeculum pre ignem»

(vers.) «Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat at eis»

«Dum veneris iudicare saeculum pre ignem»

Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.

**Aclaraciones respecto al *Officium Defunctorum*:** Esta composición pertenece al mismo *Officium Defunctorum a 4* que *Regen cui*. Ambas fueron creaciones de Cristóbal de Morales en su versión para voces mixtas.

**Otras anotaciones en el manuscrito:** En esta composición, una mano distinta a la de Galdámez anotó qué música correspondía al tiple 1 y cuál al 2. He respetado en este caso dicha anotación puesto que me parecía apropiado que el tiple 1 fuera el más agudo del conjunto, de tal forma que el tiple del folio vuelto que usualmente aparecía como tiple 1, en ésta ocupa el lugar del tiple 2.

recor de ris y  
Dum ve nera dū  
no ris  
Dum ve nera dū  
no ris  
Se con  
e recor de ris y  
Dum ve nera dū  
no ris  
Dum ve nera dū  
no ris  
Se con

Stato tono

recor de ris y  
Dum ve ne  
ris de ve ris  
Dum ve ne  
ris  
Se con y chie se con  
e recor de ris  
Dum ve ne ris  
Dum ve ne ris  
Se con y chie se con

# NE RECORDERIS

## RESPONSORIO VI

ff. 157-158

1

[TIPLE 1]  
Ne re- cor- - de- ris ne

[TIPLE 2]  
Ne re- cor- - - de- ris

[ALTO]  
Ne re- cor- - - de- ris

[BAJO]  
Ne re- cor- - - de- -

Detailed description: This system contains the first four measures of the musical score. It features four staves: Tiple 1 (Soprano), Tiple 2 (Alto), Alto, and Bajo (Bass). The music is in a minor key with a common time signature. The lyrics are: 'Ne re- cor- - de- ris ne' for Tiple 1, 'Ne re- cor- - - de- ris' for Tiple 2, 'Ne re- cor- - - de- ris' for Alto, and 'Ne re- cor- - - de- -' for Basso. A first ending bracket is placed over the final two notes of each vocal line.

5

- re- cor- de- ris Dum - ve- -

ne re- cor- de- ris Dum - ve-

ne re- cor- de- ris Dum - ve-

ris re- cor- de- ris Dum - ve-

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. It features four staves: Tiple 1, Tiple 2, Alto, and Basso. The lyrics are: '- re- cor- de- ris Dum - ve- -' for Tiple 1, 'ne re- cor- de- ris Dum - ve-' for Tiple 2, 'ne re- cor- de- ris Dum - ve-' for Alto, and 'ris re- cor- de- ris Dum - ve-' for Basso. A first ending bracket is placed over the final two notes of each vocal line.



9

ne- - ris dum ve- ne- ris

ne- - ris dum ve- - ne- ris

ne- - ris dum ve- - ne- ris

ne- - ris dum ve- - ne- ris

13

Di- ri- ge di- - ri- ge

Di- - ri- ge di- - ri- ge

Di- - ri- ge di- - ri- ge

Di- - ri- ge di- - ri- ge

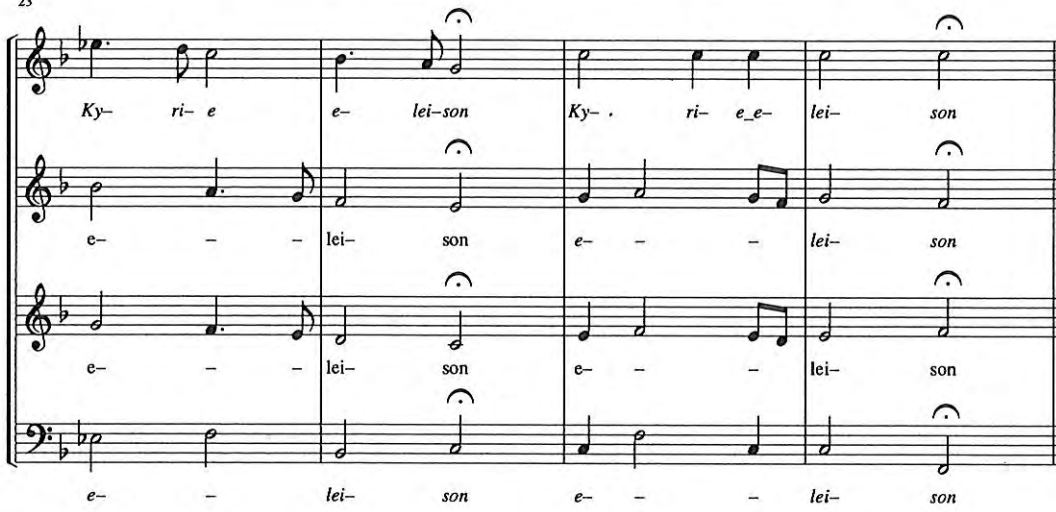
18

di- ri- ge Ky- ri- e e- lei- son

di- ri- - - ge Ky- ri- e

di- ri- - - ge Ky- ri- e

di- - - ri- ge Ky- ri- e e- lei- son



Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G minor, 4/4 time. The lyrics are: Ky-ri-e e-lei-son Ky-ri-e-e-lei-son e-lei-son e-lei-son. The score consists of four staves. The Soprano staff has lyrics: Ky-ri-e e-lei-son Ky-ri-e-e-lei-son. The Alto staff has lyrics: e-lei-son e-lei-son. The Tenor staff has lyrics: e-lei-son e-lei-son. The Bass staff has lyrics: e-lei-son e-lei-son. The music features a mix of quarter, eighth, and half notes, with some rests. The key signature has two flats (Bb and Eb).



**Ficha: n.º 47. *Memento mei***

Curiosamente esta composición aparece recogida en CarriSC s.s. después del Responso VI, siendo el Responso IV. Polifónicamente sólo poseemos los inicios textuales de las secciones que integran la obra, el resto se interpretarán monódicamente principalmente a cargo del tiple 2, voz que lleva el canto llano en el conjunto polifónico. Éste puede ser acompañado por el órgano o el bajón.

Canto llano: *Manuale 1606* [pp. 404-405] transportado a Sol.

Memen - to me - i De - us, qui - a ven - tus est vi - ta me - a.  
Nec as - pi - ci - at me vi - sus ho - mi - nis. De profun - dis  
clama - vi ad te Do mi - ne, Do - mi - ne ex - au - di vo - cem  
me - am. Nec as - pi - ci - at. Ky - ri - e e - - - leison.

Texto: (LU, pp. 1791).

«*Memento mei Deus*, quia ventus est vita mea:

*Nec aspiciat me visus hominis*»

(vers.) «*De profundis* clamavi ad te, Domine: Domine exaudi vocem meam.»

«*Nec aspiciat me visus hominis*»

«*Kyrie eleison*. *Kyrie eleison*, *Kyrie eleison*»

**Otras anotaciones en el manuscrito:** En esta composición una mano distinta a la de Galdámez anotó qué música correspondía al tiple 1 y cuál al 2. He respetado en este caso dicha anotación, puesto que me parecía apropiado que el tiple 1 sea el más agudo del conjunto, de forma que el tiple de los folios vueltos que usualmente aparecía como tiple 1, en ésta ocupa el lugar del tiple 2.

**Errores corregidos:** De los cc. 8 al 11 del tiple 1, Galdámez reprodujo la misma música que la localizada en el tiple 2 para los mismos compases. Así pues he intentado reconstruir su contenido para solucionarlo. También en el c. 4 he variado lo anotado por Galdámez.

The image shows two pages of handwritten musical notation, likely a score for a liturgical or religious piece. The notation is in a historical style, featuring a single staff per system with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a dark ink on aged paper. The lyrics are in Latin and are written below the notes. The first page contains several systems of music, with lyrics including "me te", "ne aspi", "Depo fun dis", "E hie", and "sison". The second page is headed "Secunda dona" and contains similar musical systems with lyrics such as "de aspi", "Depo fun dis", "E hie", and "sison". The notation includes various note values, rests, and bar lines, typical of early printed or handwritten musical manuscripts.

# MEMENTO MEI

## RESPONSORIO IV

ff. 158'-159

1

[TIPL 1]  
Me- men- - - to

[TIPL 2]  
Me- men- - - to

[ALTO]  
Me- men- - - to

[BAJO]  
Me- men- - - to

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is for Tenor 1, the second for Tenor 2, the third for Alto, and the fourth for Bass. The music is in common time (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'Me- men- - - to'. The Tenor 1 and Tenor 2 parts have a melodic line with a fermata over the final note. The Alto and Bass parts have a more rhythmic accompaniment.

4

me- - i De- - - us

me- - i De- - - us

me- - i De- - us De- - - us

me- - i De- - - - - us

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The lyrics are 'me- - i De- - - us'. The music continues in common time and one flat. The Tenor 1 part has a melodic line with a fermata over the final note. The Alto part has a more rhythmic accompaniment. The Bass part has a simple accompaniment.

8

Nec a-spi-ci-at me

Nec a-spi-ci-at me

Nec a-spi-ci-at me

Nec a-spi-ci-at me

13

V. De pro-fun-dis de pro-

V. De pro-fun- - - - dis de pro-fun-

V. De pro-fun- - - - dis de pro-

V. De pro-fun- - - - dis de pro-

17

fun- - - dis Ky-ri-e

- - - dis Ky-ri-e

fun- - - dis Ky-ri-e

fun- dis Ky-ri-e

e- - - lei- son Ky- ri- e\_e-  
 e- - - lei- son Ky- ri- e\_e-  
 [e- lei- son] e- lei- son Ky- ri- -  
 e- - - lei- son Ky- ri- e\_e-

lei- son Ky- ri- e\_e- lei- son (b)  
 e- - - lei- son  
 e\_e- - - lei- son e- - - lei- son  
 lei- son e- - lei- son, e- - lei- son





Ficha: n.º 48. *Requiescant in pace*

Tan sólo contamos con la sección polifónica «Requiescant in pace» en sus dos variantes, el resto se interpretará con el canto gregoriano monódico o acompañado por instrumentos.

Canto llano:



Texto: (LU, pp. 1771).

«Requiescat in pace. Amen.»

(Vers.) «Anima ejus et animae omnium fidelium defunctorum, per misericordiam Dei»

«Requiescant in pace. Amen.»



# REQUIESCANT

ff. 159'-160

1

[TIPLÉ 1] Re- qui- e- scant in pa- - - ce in

[TIPLÉ 2] Re- qui- e- scant in pa- - -

[ALTO] Re- qui- e- scant in pa- - - ce in pa- - -

[BAJO] Re- qui- e- scant in pa- - - ce in pa- - -

6

pa- ce in pa- - ce. Re- qui- e- scant

- ce Re- qui- e- scant

- ce in pa- ce. Re- qui- e- scant

- - ce in pa- ce Re- qui- e- scant

in pa- ce in - pa- - ce in - pa- ce.  
in pa- - in - ce - in ce.  
in pa- - ce in pa- in - ce - - - ce.  
in pa- - in - ce in - - - - ce.

The musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'in pa- ce in - pa- - ce in - pa- ce.' for the first staff, 'in pa- - in - ce - in ce.' for the second, 'in pa- - ce in pa- in - ce - - - ce.' for the third, and 'in pa- - in - ce in - - - - ce.' for the fourth. The lyrics are aligned with the notes on the staves.



**Ficha: n.º 49. Lamentación II de la Feria V**

Tanto en esta Lamentación como en las restantes que posee CarriSC s.s., Galdámez introdujo además de las secciones polifónicas algunos de los cantos monódicos que las acompañaban. Este hecho singular probablemente se deba a la variedad de melodías que todavía circulaban por aquel entonces como cantos litúrgicos de esta forma (Vid. capítulo V). Si comparamos esta Lamentación con la Romana presente en el LU, veremos que ni siquiera el tono coincide. Tampoco es semejante la que poseían las monjas de Carrión conservada en su *Manuale 1606* [pp. 103-111]. Ésta, aunque presenta el mismo modo que la postrentina –6.º con bemol–, aparece más ricamente ornamentada. Por el contrario, la Lamentación que nos ocupa se desarrolla dentro de un modo 4.º y, si bien presenta la típica estructura alternativa de versos y letras del alefato, posee unas particularidades realmente propias.

Así pues, las monjas clarisas habrían interpretado esta composición siguiendo el canto llano recogido en las páginas de CarriSC s.s., el mismo que reproduzco junto a la transcripción. Faltan sin embargo ciertas partes del texto (resañadas en negrita) que no aparecen ni en polifonía ni en las secciones a canto llano. En las restantes Lamentaciones únicamente habrá que repetir las fórmulas que aparecen en el *Libro de música* para entonarlas. Igual sucede con una de las frases textuales de esta obra, pero en otro de los textos la cuestión resulta un poco más compleja.

El texto latino del primer verso reza: «Et egressus est a filia Sion **omnis decor ejus**: facti sunt principes ejus velut arietes **non invenientes pascua**». En el manuscrito figura únicamente «Et egressus est a filia Sion, facti sunt principes ejus velut arietes», formando una entonación bien definida y cerrada a la que no se debe añadir nada. Considero, por tanto, que la interpretación de esta frase debe llevarse a cabo tal y como aparece en la fuente. De hecho no son extrañas las lamentaciones polifónicas que por estas fechas recogían los textos incompletos o con variaciones.

**Canto llano:** Como se indicó en la «Ficha modelo», he reproducido junto a la transcripción aquellos cantos llanos presentes en CarriSC s.s. Así pues, aparece aquí únicamente la reconstrucción del verso ausente que, si se desea, puede ser interpretado monódicamente puesto que quizá su omisión sea debida a que requiere la misma melodía que la recogida en la propia fuente para «egressus est...». Es posible entonces que Galdámez, para evitar repeticiones, decidiera no copiarlo. CarriSC s.s. [f. 160']



**Texto:** (LU, pp. 628-630). Como se ha venido haciendo hasta el presente, las secciones subrayadas corresponden a las partes polifónicas presentes en el manuscrito; las *cursivas* al canto llano también recogido en la fuente, aunque ahora por primera vez se incluye una variante más: los textos en **negrita** son las secciones musicales ausentes en el *Libro de música* y debido a que aquí poseen un significado especial quedan remarcadas de tal forma.

«*Vau. Et egressus est a filia Sion (omnis decor ejus, –omitido–): facti sunt principes ejus velut arietes (non invenientes pascua: –omitido–) et abierunt absque fortitudine ante faciem subsequens (-reconstruido en canto llano). Zain. Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suae et praevaricationis, omnium desiderabilium suorum, quae habuerat a diebus antiquis, cum caderet populus ejus in manu hostili, et non esset auxiliator: Viderunt eam hostes, et deriserunt sabbata ejus. Heth. Peccatum peccavit Jerusalem, propterea instabilis facta est: omnes, qui glorificabant eam, spreverunt illam, quia viderunt ignominiam ejus: ipsa autem gemens conversa est retrorsum. Teth*

La obra se presenta incompleta debido a que los folios 165 al 168 se han perdido.

**Claves para la interpretación:** Cerone en su «Libro Dozeno» nos informa acerca del estilo en que se debe componer una lamentación, pero también nos aporta algunas claves sobre cómo debe ser su interpretación:

El estilo para componer las Lamentaciones es tal, que todas las partes proceden con gravedad y modestia, (...) estos tonos naturalmente son tristes y llorosos, todas veces se canten con bozes baxas y muy graves (y más, enterviniendo solamente voces varoniles), y cantando una sola voz por parte. Sepan que ésta es una de las más dificultosas obras para componer con juyzio, y haziendo que sea Composición apropiada al tiempo y al sentido de la letra, de quantas ay.

[Cerone 1613, pp. 691-670]

Aunque el teórico habla únicamente de voces masculinas –la práctica habitual en las catedrales, colegiatas y monasterios masculinos–, nuestro manuscrito demuestra que las Lamentaciones eran también cantadas por voces femeninas, a pesar de su condición de obras «tristes y llorosas» a las que Cerone liga la característica de las voces graves. Si bien es cierto que esta primera afirmación contradice lo expresado en el *Libro de música*, quizás sí deberíamos tener en cuenta su segunda recomendación: «cantando una sola voz por parte». De tal forma que el coro polifónico, en este caso, se reduciría a tan sólo tres cantantes más el bajón y/o órgano que realizarían la voz del bajo.

**Ficta:** En el mismo párrafo que el precedente, Cerone también nos aclara que:

En éstas [refiriéndose a las Lamentaciones] más que en otras Composiciones, se sirve el Compositor de las Dissonancias, y de los passos ásperos, para hacer su obra más llorosa y más lastimosa: como quiere el sentido de la letra, y como la representación del tiempo lo pide.

[Cerone 1613, p. 691]

Ello explica la sonoridad arriesgada que esta obra posee y los problemas que dicha característica plantea para la aplicación de la música ficta. Un caso particularmente repetido en esta composición son las numerosas 8<sup>as</sup> a las que se llega por 6.<sup>a</sup> menor. Como ejemplo veamos lo que sucede en el c. 64. La 8.<sup>a</sup> Re-Re producida entre el alto y el tiple 1 podría requerir el Mib o el Do# para que vaya precedida de la 6.<sup>a</sup> mayor. En el primer caso ni el desarrollo melódico ni el armónico aconsejan alterar dicho Mi, e igual sucede con el Do que además aparece duplicado. Por otro lado, el «atrevimiento» sonoro de estas composiciones permite una mayor libertad en la aplicación de la *semitonia subintellecta*. Haciendo uso de ella, por ejemplo, me he permitido crear secciones donde la imitación fuera literal aunque ello requiriera un elevado número de alteraciones (ej. CC. 1-7). Por el contrario, en otros, he introducido accidentales aunque se rompiera la imitación porque entendí que la música así lo requería (ej. cc. 59-64)









Perdidos los ff. 165-167

# LAMENTACION

## LECCION II de la FERIA V

ff. 160'- 164' (perdidos ff. 165 al 167)

[TIPLE 1]

[ALTO]

[ALTO]

[BAJO]

Va-

Va-

Va-

Va-

4

u

Va-

u

Va-

u

u

u

E- gres- sus est a fi- li- a Si- on fa- cti sunt prin- ci- pes e- jus vel- ut a- ri- e- tes

Za- - - in Za- - - in [Za-  
 Za- - - in Za- - - in  
 Za- - - in Za- - - -  
 Za- - - - - - - - -

in in] Re- cor-  
 in] Re- cor- da- - ta  
 in Re- cor- da- ta est  
 in Re- cor- da- ta est

18 #

da- ta est Je- ru- sa- lem di- e- rum af- fli-  
 est Je- ru- sa- lem di- e- rum af- fli-  
 re- cor- da- ta est Je- ru- sa- lem di- e- rum af- fli- cti-  
 Je- ru- - - - sa- lem di- e- rum af- fli-

23

cti- o- - - nis suae et prae- va- ri- ca- -  
 cti- o- - - nis su- ae et prae- va- ri- ca- ti- o-  
 o- - nis suae su- ae et prae- va- ri- ca- - ti-  
 cti- o- - - - nis su- ae et prae- va- ri- ca- ti-

28

ti- o- - - nis om- ni-um de- si- de- ra- bi- li- um su- o- -  
 - - - - nis om- ni-um de- si- de- ra- bi- li- um su- o- -  
 o- - - - nis om- ni-um de- si- de- ra- bi- li- um su- o- -  
 o- - - - nis om- ni-um de- si- de- ra- bi- li- um su- o- -



48

ma- nu ho- sti- li et non es- set et  
 in ma- nu ho- sti- li et non es- set et  
 li in ma- nu ho- sti- li et non es- set et  
 nu in ma- nu ho- sti- li et

55

non es- set au- xi-li- a- tor, au- xi-li- a- tor.  
 non es- set au- xi-li- a- tor, au- xi-li- a- tor.  
 non es- set au- xi-li- a- tor au- xi-li- a- tor.  
 non es- set au- xi-li- a- tor au- xi-li- a- tor

Vi- de- runt e- am ho- - - stes  
 Et de- ri- se-

61

ri- se- - - - - runt et de- ri- se- - - - -  
 Et de- ri- se- - - - -  
 rum sab- ba- ta e- - - - - jus e- - - - -  
 Et de- ri- se- - - - - runt sab- ba- ta e-

65

runt sab- ba- ta e- - - - - jus  
 runt sab- ba- ta e- - - - - jus sab- ba- ta e- - - - - jus  
 jus sab- ba- ta e- - - - - jus  
 jus sab- ba- ta e- - - - - jus

70

Heth Heth Heth Heth Heth Heth Heth Heth



(-)

Pec- ca- tum pec- ca- vit Je- ru- sa- lem

Pec- ca- tum pec- ca- vit Je- ru- sa- lem Je- ru- sa- lem

Pec- ca- tum pec- ca- vit Je- ru- sa- lem

Pec- ca- tum pec- ca- - vit Je- ru- sa- lem

pro- pter- e- a in- sta- bi- lis fa- cta est

pro- pter- e- a in- sta- bi- lis fa- cta est

pro- pter- e- a in- sta- bi- lis fa- cta est

(pro- pter- e- a in- sta- bi- lis) fa- cta est

Om- nes qui glo- ri- fi- ca- bant e- am spre- runt il- - - lam qui- a vi- de- runt i- gno- mi- ni- am e- jus

Musical score for the first system. It consists of four staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (middle), and two empty staves (bottom). The lyrics are: "I- psa au- tem ge- mens au- tem ge- -". A key signature change to one sharp (F#) is indicated at the beginning of the second measure.

Musical score for the second system. It consists of four staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (middle), and two empty staves (bottom). The lyrics are: "mens con- ver- sa est re- tro- - rsum mens con- ver- - sa est re- tro- rsum, re- tro- - rsum con-".

Musical score for the third system. It consists of four staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (middle), and two empty staves (bottom). The lyrics are: "re- tro- - - rsum re- tror- sum re- tror- - ver- sa est re- tro- - - rsum".

sum

Teth

Teth

Detailed description: This system contains four staves. The top staff is a vocal line starting with a half note 'sum' and a fermata. The second staff is empty. The third staff is a piano accompaniment line starting with a whole rest, followed by a quarter note 'Teth' and a quarter note. The bottom staff is empty. A key signature change to one sharp (F#) is indicated at the end of the system.

Teth

Teth

Detailed description: This system continues the music from the first system. The top staff continues the vocal line with a quarter note 'Teth' and a fermata. The second staff is empty. The third staff continues the piano accompaniment with a quarter note 'Teth' and a quarter note, ending with a half note and a fermata. The bottom staff is empty. A key signature change to two sharps (F# and C#) is indicated at the end of the system.

**Ficha: n.º 50. Lamentación I de la Feria VI**

Debido a que la propia fuente sugiere qué secciones deben cantarse en monodía y cuáles en polifonía tan sólo queda señalar que el canto llano puede ser interpretado junto con el órgano y el bajón, al igual que las secciones polifónicas. La elección queda en manos del intérprete.

**Canto llano:** Puesto que en la partitura aparecen reproducidos aquellos cantos llanos que presenta CarriSC s.s. aquí se presenta únicamente la reconstrucción que he realizado de los textos ausentes. (Vid. Ficha n.º 49). Fuente: CarriSC s.s. [ff. 171' y 172']

Para reproducir las secciones de canto llano omitidas en CarriSC s.s. me he servido de la melodía dada por la fuente para la frase *Defecerunt prae lacrimis oculi mei, conturbata sunt viscera mea effusum est in terra jecur meum super contritione filiae populi mei, cum deficeret parvulus et lactens in plateis oppidi*, debido a que la música que le acompaña recoge todas las alternativas presentes en el manuscrito para el canto llano de la obra: entonación inicial, cláusulas de mediación y finales. Así pues, resulta sencillo comprender cómo debieron interpretarse las melodías ausentes, si es que llegaron a ejecutarse.

re - gem e - jus et prin - ci - pes e - jus in Gen - ti - bus:

non est lex, et pro - phe - tae e - jus non in - ve - ne - runt vi - si - o - nem a Do - mi - no.

B - ffu - sum est in - ter - ra jecur me - um su - per con - tri - ti - o - ne fi - li - ae po - pu - li me - i

Texto: (LU, pp. 669-671).

«De Lamentatione Jeremias Prophetæ. Heth. Cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion: tetendit funiculum suum, et non aver-  
sit manum suam a perditione: luxitque antemurale, et murus pariter dissipatus est. Teth. Defixæ sunt in terra portæ ejus: perdidit, et  
contrivit vectes ejus; regem ejus et principes ejus in Gentibus: non est lex, et prophetæ ejus non invenerunt visionem a Domino.  
(reconstruido) Jod. Sederunt in terra, conticuerunt senes filiae Sion: consperserunt cinere capita sua, accincti sunt ciliciis, abjecerunt  
in terram capita sua virgines (Juda)\* Caph. Defecerunt prae lacrimis oculi mei, conturbata sunt viscera mea: effusum est in terra  
jecur meum super contritione filiae populi mei (reconstruido) cum deficeret parvulus et lactens in plateis oppidi. Jerusalem,  
Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

\*En esta composición se produce un pequeño cambio en el texto con respecto a la Lamentación Romana. En el cc. 100-101 la letra recoge «Juda» en vez de «Jerusalem». He respetado estas pequeñas variaciones que se anotaron dentro de CarriSC s.s., puesto que eran usuales en aquella época.

**Tono:** Curiosamente esta obra se desarrolla en un primer tono, modo considerado por Cerone como poco apropiado para esta forma por ser un «auténtico». Él prefiere que se desenvuelvan en plagales por ser «cantos graves y lastimosos» (Vid. Ficha n.º 49).

**Transporte:** No aconsejo que se realice un transporte descendente de la obra aunque esté escrita en las llamadas claves altas y no sólo porque va a ser cantado por voces femeninas, sino también por las restantes cuestiones aludidas a lo largo de los capítulos IV y VI.

**Reconstrucción:** Debido a que el f. 167' se ha perdido, he reproducido en los cc. 12 al 17 la música de las voces de tiple 1 y alto que se encuentran en los cc. 52 al 57, ya que estos segundos contienen exactamente la misma música que los primeros.

**Claves para la interpretación y para la música ficta:** Vid. *Lamentación II de la Feria V*, Ficha n.º 49.

Perdido el f. 167'

Firma sexta serie prima  
e la men ta ti one  
hie remi eprophete  
hic  
Egi tuius do manus y  
dixi pate manus  
e lamenta o ne hie  
mi epro phe  
te y  
tanti do manus dixi pate manus y

e si an telen  
si ca sum cu lu suum su ca  
su suum et non uertit manū su  
am apes de ce que luxit  
que an  
tenda su  
mi cu lu suum et non uertit ma  
ni su am apes de ce que  
si per de tio ne luxit que an  
sile sion  
te ten da su ca lu suum  
et non uertit manū suam  
su am luxit que an  
sile sion te tendit su  
mi ca lu suum  
et non uertit manū suam y  
manū su am luxit  
que an

le mura le ante mura se et  
 mura pari te pariter diu  
 te  
 le mura le ante mura pari  
 ter et antea pariter diu pa  
 tus est et tunc  
 tunc

le mura le ante mura  
 et mura pariter diu pariter est  
 et  
 in terra parte con per dudu et ante hui viderat  
 le mura  
 le et pariter diu pa tus est  
 et

led  
 led sed erunt in terra  
 vultu suo vultu filie sion sion  
 confiterentur capite suo  
 led  
 led  
 sed erunt in te terra contine  
 vultu sion filie sion  
 su confiterentur capite suo

led led  
 sed erunt in terra  
 vultu suo vultu filie sion  
 confiterentur capite suo  
 led  
 led  
 sed erunt in te  
 vultu sion filie sion  
 confiterentur capite suo

176

et accente | sunt et si eis

abiecerunt in terra capita sua su

da + Caph

da + Caph

defecerunt pro latronibus qui cum confiterentur dicuntur

et accenti sunt et si eis

is abiecerunt in terra capita sua su

da + Caph

da + Caph

177

et accente sunt et si eis

abiecerunt in terra capita sua

da + Caph

da + Caph

et accenti sunt et si eis

abiecerunt in terra capita sua

da + Caph

da + Caph

178

defecerunt pro latronibus qui cum confiterentur dicuntur

et accenti sunt et si eis

abiecerunt in terra capita sua

da + Caph

da + Caph

et accenti sunt et si eis

abiecerunt in terra capita sua

da + Caph

da + Caph

179

et accenti sunt et si eis

abiecerunt in terra capita sua

da + Caph

da + Caph

et accenti sunt et si eis

abiecerunt in terra capita sua

da + Caph

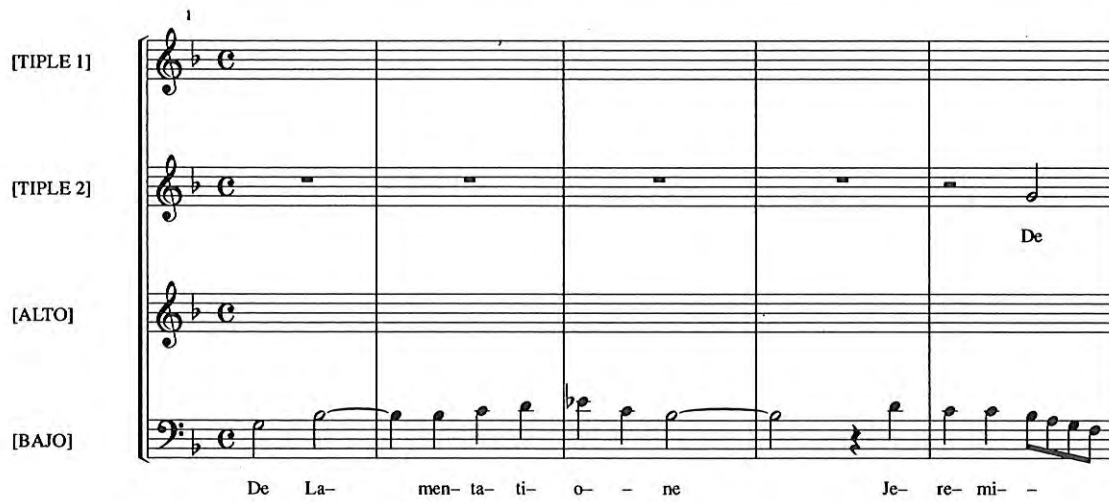
da + Caph

# LAMENTACION

## LECCION I de la FERIA SEXTA

ff. 168-173 (perdido el f. 167)

1



[TIPLÉ 1]

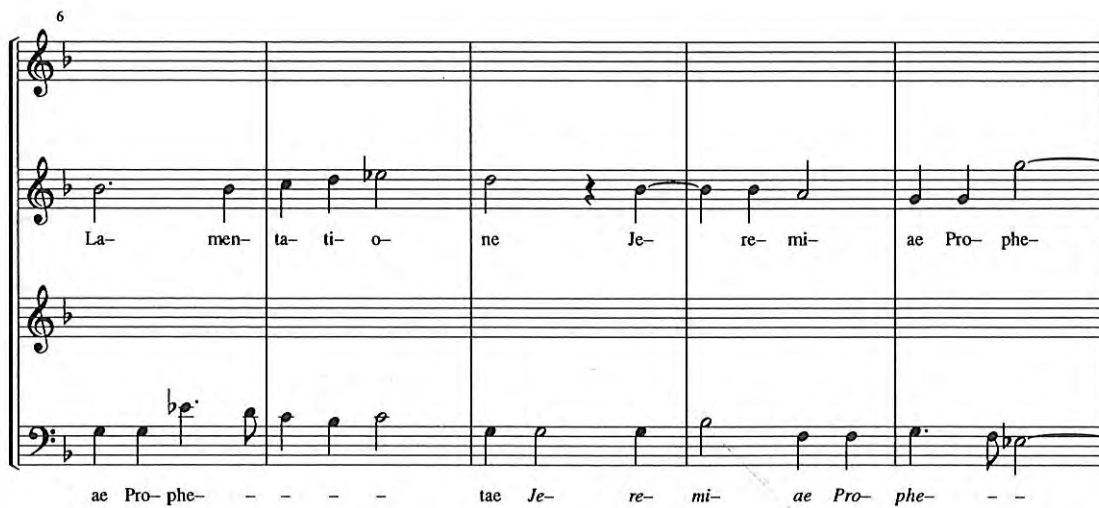
[TIPLÉ 2]

[ALTO]

[BAJO]

De La- men- ta- ti- o- - ne Je- re- mi- -

6



La- men- ta- ti- o- ne Je- re- mi- ae Pro- phe-

ae Pro- phe- - - - - tae Je- re- mi- ae Pro- phe- - -



11

tae Heth Heth Heth Heth

tae Heth

16

Co-gi-ta-vit Do-mi-

Heth

Co-gi-ta-vit

21

ae Si-

nus Do-mi-nus dis-si-pa-re mu-rum fi-

fi-li-

Do-mi-nus dis-si-pa-re mu-rum mu-rum fi-

26

on te- ten- dit fu- ni- cu- lum su- - um

li- ae Si- - - on

ae Si- on te- ten- dit fu- ni- - cu- lum su- um

li- ae Si- on te- ten- dit fu- ni- cu- lum su- - - um su-

31

fu- ni- - cu- lum su- - um et non a- ver- - tit ma- num

dit fu- ni- cu- lum su- - - um et non a- ver- - - -

et non a- ver- tit ma- num su- am a per- di- ti- o- - -

- - um et non a- ver- tit ma- num su- am et non a- ver- iit ma- num

36

su- am a- per- di- ti- - o- ne lu- xit

tit ma- num su- - - - am lu- xit-

- - ne a per- di- ti- o- ne lu- xit

su- am ma- num su- - - am lu- xit-



De fi- xae sunt in- ra por- - tac e- jus per- di- dit et con- tri- vit ve- ctes e- jus

62

Jod Jod Jod Jod

67

Jod Jod [ Jod ]

72

Se- de- runt in ter- ra con- ti- cu- e- runt

Se- de- runt in ter- - ra

Se- de- runt in ter- - ra con- ti- cu-

Se- de- runt in ter- - - ra

77

se- nes fi- li- ae Si- on Si- on con- sper- se- runt

con- ti- cu- e- runt se- nes fi- li- ae

e- - - runt se- nes fi- - - li- ae Si- on

con- ti- cu- e- runt se- nes fi- li- ae Si- on con-

82

ci- ne- re ci- ne- re ca- pi- ta su- a ac-

Si- on con- sper- se- runt ca- pi- ta su- - - a ac-

con- sper- se- runt ci- ne- re ca- - pi- ta su- a

sper- se- runt ca- pi- ta su- - - a ac-

87

cin-cti sunt ci-li-ci-is ab-je-ce

cin-cti sunt ci-li-ci-is ab-je-ce

ac-cin-cti sunt ci-li-ci-is ab-je-ce

cin-cti sunt ci-li-ci-us ab-je-ce

92

runt in ter-ram ca-pi-ta su-a su-

runt in ter-ram ca-pi-ta su-a

runt in ter-ram ca-pi-ta su-a ca-pi-ta su-

runt in ter-ra ca-pi-ta su-a ca-pi-ta su-

96

- a vir-gi-nes vir-gi-nes Ju-da

ca-pi-ta su-a vir-gi-nes Ju-da

a vir-gi-nes Ju-da

- a vir-gi-nes Ju-da

101

Caph Caph

Caph Caph Caph

Caph Caph Caph

Caph Caph

106

Caph

Caph

Caph

[ Caph ]

De-fe-ce-runt prae la-cri-mis o-cu-li me-ïon-tur-ba-ta sunt vi-sce-ra meacum de-fi-ce-ret par-vu-lus et lac-tens in pla-te-is op- pi- di





124

tu- um ad Do- mi- num De- um tu- um ad  
um tu- um ad Do- mi- num De- um tu- um ad Do- mi-  
um tu- - um) ad Do- mi- num De- um tu- um ad Do- mi-  
tu- um ad Do- mi- num De- um tu- um De-

Detailed description: This block contains the musical score for measures 124 through 128. It is written in a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a key with one flat (B-flat major or D minor). The lyrics are: "tu- um ad Do- mi- num De- um tu- um ad", "um tu- um ad Do- mi- num De- um tu- um ad Do- mi-", "um tu- - um) ad Do- mi- num De- um tu- um ad Do- mi-", and "tu- um ad Do- mi- num De- um tu- um De-". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like (b) and p.

129

Do- mi- num De- um tu- um De- um tu- - um  
num De- - um tu- um  
num De- um tu- um tu- - - um  
um tu- - - - um

Detailed description: This block contains the musical score for measures 129 through 133. It continues the four-part setting in the same key. The lyrics are: "Do- mi- num De- um tu- um De- um tu- - um", "num De- - um tu- um", "num De- um tu- um tu- - - um", and "um tu- - - - um". The score includes notes, rests, and dynamic markings like p.

**Ficha: n.º 51. Lamentación I de Sábado Santo**

Puesto que CarriSC s.s. presenta tanto las secciones que deben cantarse en polifonía como las monódicas queda tan sólo señalar que el canto llano puede ser interpretado junto con el órgano y el bajón, al igual que las secciones polifónicas. La elección queda en manos del intérprete.

**Canto llano:** Para reproducir la sección de canto llano ausente en CarriSC s.s. me he servido del conjunto de las melodías monódicas recogidas en estas páginas. Debido a que este verso ausente forma una frase textual cerrada, requiere musicalmente la entonación inicial, el recitado y la cláusula final que define a los versos de esta lamentación, sin cadencias de mediación. Ciertamente tenemos que tener en cuenta que toda «reconstrucción» es una aproximación a la realidad, no la realidad misma. (Vid. Ficha n.º 49)

Fuente: CarriSC s.s. [ff. 173<sup>v</sup>, 178-179 y 179<sup>v</sup>]



**Texto:** (LU, pp. 715-717).

«De Lamentatione Jeremiae Prophetae. Heth *Misericordiae Domini quia non sumus consumpti: quia non defecerunt miserationes ejus.* Heth. *Novi diluculo, multa est fides tua.* (reconstruido). Heth (se interpreta polifónicamente al igual que las dos anteriores letras del alefato) *Pars mea Dominus, dixit (ad me)\*: propterea expectabo eum.* Teth. *Bonus est Dominus sperantibus in eum, animae quarenti illum.* Teth. *Bonum est preastolaricum silentio salutare Dei.* Teth *Bonum est viro, cum portaverit jugum ab adolescentia sua.* Jod. *Sedebit solitarius, et tacebit: quia levavit super se.* Jod. *Ponet in pulvere os suum, si forte sit spes.* Jod. *Dabit percutienti se maxillam, saturabitur opprobriis.* Jerusalem, Jerusalem, *convertere ad Dominum Deum tuum.*

\*En el LU aparece *anima mea* en vez de *ad me*, pero he respetado el texto de CarriSC s.s. en la transcripción (Vid. Ficha n.º 50)

**Claves para la interpretación:** Vid. *Lamentación II de la FERIA V*, Ficha n.º 49.

**Ficta:** La original sonoridad de las Lamentaciones de la que se habló en el ficha n.º 49 puede apreciarse fácilmente en esta composición, por ejemplo, en los cc. 83 al 99. La música ficta aplicada ofrece una posibilidad de interpretación, pero existen otras opciones que el músico práctico debe considerar en función del número de disonancias que desee conseguir. Igual sucede con los cc. 118-126, en los que he dado prioridad a las sonoridades verticales frente a las imitaciones literales, siguiendo los criterios que Galdámez refleja en sus adaptaciones, si bien, insisto, ésta es sólo una de las transcripciones posibles.

**D**eus in excelsis et in terra pax  
 e lamentatio ne hinc incipit  
 te y et hinc  
 miter se die dantis quatuor vultus  
 quoniam dicitur in prophetis  
 et hinc

**D**eus in excelsis et in terra pax  
 e lamentatio ne hinc  
 me prophete te y et hinc  
 hinc

**D**eus in excelsis et in terra pax  
 e lamentatio ne hinc  
 me prophete te y et hinc  
 hinc

**D**eus in excelsis et in terra pax  
 e lamentatio ne hinc  
 mi e prophete y et hinc  
 hinc hinc  
 hinc hinc  
 hinc hinc

**D**eus in excelsis et in terra pax  
 e lamentatio ne hinc  
 me prophete te y et hinc  
 hinc hinc

**D**eus in excelsis et in terra pax  
 e lamentatio ne hinc  
 me prophete a y et hinc  
 hinc hinc

**D**eus in excelsis et in terra pax  
 e lamentatio ne hinc  
 me prophete a y et hinc  
 hinc hinc

**D**eus in excelsis et in terra pax  
 e lamentatio ne hinc  
 me prophete a y et hinc  
 hinc hinc

**D**eus in excelsis et in terra pax  
 e lamentatio ne hinc  
 me prophete a y et hinc  
 hinc hinc

**D**eus in excelsis et in terra pax  
 e lamentatio ne hinc  
 me prophete a y et hinc  
 hinc hinc

**D**eus in excelsis et in terra pax  
 e lamentatio ne hinc  
 me prophete a y et hinc  
 hinc hinc

et  
 et  
 B o n u m e s t p r o  
 p r i a e s s e c o n s e l t i o s a l u  
 t a r e d e i s a l u t a r e  
 d e i  
 et  
 B o n u m e s t p r o t o f i  
 s i  
 e u m o i l i c i t i e s a l u  
 t a r e d e i s a l u t a r e d e i

et  
 B o n u m e s t p r o t o f i  
 s i e u m s i l e n t i o s a l u t a r e  
 d e i s a l u t a r e d e i  
 et  
 B o n u m e s t  
 p r o t o f i s i e u m e s t c a m e r a t o r e s a l u t a  
 r e d e i s a l u t a r e  
 d e i

et  
 f e l i c i t a t e m e s t o r e c o p e r t a u e r i  
 s u p r a d e l e c t a m e n t i s a n g e  
 l i s  
 e t  
 s a l u t a r e m s a l u t a r e m s a l u t a r a n g e l o  
 r u m  
 et  
 et  
 f e l i c i t a r i u s  
 f e l i c i t a r i u s  
 f e l i c i t a r i u s  
 s o l i t a r i u s e t t a

et  
 f e l i c i t a r i u s s e l i t a r i u s  
 e t t a r e  
 et  
 f e l i c i t a r i u s  
 f e l i c i t a r i u s  
 f e l i c i t a r i u s  
 f e l i c i t a r i u s e t t a r e

bu agna lra mi se su  
 se d'ed  
 I ed  
 bu qua lra mi se su  
 hant se su per se  
 I ed  
 I ed

bu qua lra mi se su  
 ba mi se su per se  
 I ed  
 se ossa mi su for se su  
 I ed  
 bu qua lra mi se su  
 se su per se  
 I ed  
 I ed

Da bu per cae  
 ent se maxi millam satu  
 ra ti tar  
 pro bi se pro lris  
 Da bu per cae  
 tant se maxi mi llam  
 sa tu ra ti tar  
 pro bi se pro lris

Da bu per cae  
 ca ti ent se maxi mi llam  
 sa tu ra ti tar  
 pro bi se pro lris  
 Da bu per cae  
 per ca tien te se  
 maxi mi llam satu ra ti tar  
 pro bi se pro lris

*V*era salem *y* con  
 ter tere ad do mino deum tuum con  
 vertere ad do mino deum tuum  
 deum tuum *y*

*V*era salem *y*  
 con vertere *y* ad do  
 mino ad do mino *y*  
 deum tuum *y*

*H*era salem *y*  
 con vertere *y* ad do  
 mino con vertere ad do  
 mino con vertere ad do  
 mino deum tuum

*H*era salem *y*  
 con vertere *y*  
 ad do mi nu con vertere *y* ad  
 do mino deo tu um



7

Heth \_\_\_\_\_ Heth \_\_\_\_\_

Heth \_\_\_\_\_ Heth \_\_\_\_\_

Heth \_\_\_\_\_ Heth \_\_\_\_\_

Heth \_\_\_\_\_ Heth \_\_\_\_\_

Mi-se-ri-cor-diae Do-mi-ni qui-non su-mus con-sum-pta qui-a non de-fe-ce-runt mi-se-ra-tio-nes e-jus

15

Heth \_\_\_\_\_ Heth \_\_\_\_\_

Heth \_\_\_\_\_ Heth \_\_\_\_\_

Heth \_\_\_\_\_ Heth \_\_\_\_\_

Heth \_\_\_\_\_ Heth \_\_\_\_\_



Pars me- a Do- mi- nus di- xit ad-  
 Pars me- a Do- mi- nus di- xit ad-  
 Pars me- a Do- mi- nus di- xit ad-  
 Pars me- a Do- mi- nus di- xit ad-

me pro- pte- re- a pro- pte- re-  
 me pro- pte- re- a pro- pte- re- a pro- pte- re-  
 me pro- pte- re- a pro- pte- re- a pro- pte- re-  
 me pro- pte- re- a pro- pte- re-

a ex- spe- cta- bo ex-  
 a ex- spe- cta- bo e- um  
 a ex- spe- cta- bo e- um ex- spe- cta-  
 a ex- spe- cta- bo ex- spe- cta-

33

spe-cta-bo e-um  
 ex-spe-cta-bo e-um  
 bo e-um e-um  
 bo e-um

37

Teth  
 Teth  
 Teth Teth  
 Teth

41

(Teth  
 Teth  
 Teth Teth  
 Teth

Bo- nus est Do- mi- nus spe- ran- ti- bus in e- um a- ni- mae quae- ren- ti il- lum

45  
Teth  
Teth  
Teth  
Teth  
Teth

48  
Teth  
Teth  
Teth

53

Bo- num est prae- sto- la- ri prae- sto- la-

Bo- num est bo- num est

58

sto- la- ri cum si- len- ti- o sa- lu- ta- re

ri cum si- len- ti- o sa- lu-

ri cum si- len- ti- o cum si- len- ti- o sa- lu-

bo- num est cum si- len- ti- o sa- lu- ta- re

63

De- i sa- lu- ta- re De- i sa- lu- ta- re De- i

ta- re De- i sa- lu- ta- re De- i De- i

ta- re De- i sa- lu- ta- re De- i

De- i sa- lu- ta- re De- i

68

Teth

Teth

Teth

Teth

Teth

72

Teth

Teth

Teth

Teth

Teth

Bonus est viro cum portaverit jugum adolescenti a sua

76

Jod

Jod

Jod

Jod

81

Se- de- bit

Se- de- bit so- li- ta-

Se- de- bit

Se- de- bit

85

so- li- ta- ri- us so- li- ta- ri- us

ri- us

so- li- ta- ri- us so- li-

so- li- ta-

89

so-li-ta-ri-us so-li-ta-ri-us et ta-ce-

so-li-ta-ri-us et ta-ce-

ta-ri-us so-li-ta-ri-us et ta-ce-

ri-us so-li-ta-ri-us et ta-ce-

93

bit qui-a le-va-vit se

bit qui-a le-va-vit se qui-a le-va-

- bit qui-a le-va-vit se qui-a le-va-

bit qui-a le-va-vit qui-a le-va-

97

su- per se

vit se su- per se

vit se su- per se

vit se su- per se

100

Jod

Jod

Jod

Jod

Po- net in pul- ve- re os su- - um si fo- rte sit spes

105

Jod

Jod

Jod

Jod



111

Da- bit per- cu- ti- en- ti

Da- bit Da- bit per- cu-

Da- bit (Da- bit) per- cu- ti-

Da- bit Da- bit per-

114

se ma- xil- lam

ti- en- ti se ma- xil-

en- ti se ma- xil- lam

cu- ti- en- ti se-

119

sa- tu- ra- bi- tur sa- tu-

lam sa- tu- ra- bi- tur

sa- tu- ra- bi- tur sa- tu- ra-

sa- tu- ra- bi- tur sa- tu-

123

ra- bi- tur op- pro- bri- is op-  
 sa- tu- ra- bi- tur op- pro-  
 bi- tur op- pro- bri- is op-  
 ra- bi- tur sa- tu- ra-

127

pro- bri- is  
 bri- is op- pro- bri- is  
 pro- bri- is Je- ru- sa-  
 bi- tur op- pro- bi- is Je- ru-

131

Je- ru- sa- lem Je- ru- sa- lem con- ver- te- re ad Do- mi-  
 Je- ru- sa- lem Je- ru- sa- lem con- ver- te- re con- ver- te-  
 lem Je- ru- sa- lem Je- ru- sa- lem con- ver- te- re con- ver- te-  
 sa- lem (Je- ru- sa- lem) con- ver- te- re con- ver- te-

136

num De-um tu-um con- ver- te- re ad Do- mi-  
 re ad Do- mi- num con- ver- te  
 re ad Do- mi- num ad Do- mi- num ad Do- mi-  
 re ad Do- mi- num con- ver- te- re con- ver- te-

140

num De-um tu-um De-um tu-um  
 re ad Do- mi- num De-um tu-um  
 num De-um tu-um De-um tu-um  
 re ad Do- mi- num De-um tu-um

**Ficha: n.º 52. Lamentación III de Sábado Santo**

Debido a que CarriSC s.s. presenta tanto las secciones que deben cantarse en polifonía como las monódicas me queda señalar tan sólo que el canto llano puede ser interpretado junto con el órgano y el bajón, al igual que las secciones polifónicas. La elección queda, una vez más, en manos del intérprete.

**Canto llano:** Para reconstruir los fragmentos de canto llano ausentes en CarriSC s.s. me he servido de dos de los monódicos recogidos en CarriSC s.s., en concreto, de aquellos que mejor se adaptaban a la división bipartita de los versos «Cervicibus...» y «Pellis nostra...», así como a sus acentos textuales. Desconozco si las monjas de Carrión realizaron una reconstrucción similar o, por el contrario, evitaron cantar dichos versos, aunque es posible que los interpretaran de forma parecida a como sugiero: estas mujeres estaban acostumbradas a interpretar canto llano y no les sería nada difícil deducir unas melodías dadas otras. Además, en sus fuentes aparecen los textos íntegros de tal forma que seguramente echarían en falta los versos ausentes. (Vid. Ficha n.º 49)

Como ya indiqué he copiado junto a la transcripción aquellos cantos llanos presentes en CarriSC s.s. Así pues, se recogen aquí únicamente los textos reconstruidos. Fuente: CarriSC s.s. [ff. 184', 185'-186]



Texto: (LU, pp. 719-720)

«Incipit Oratio Jeremiae Prophetae. Recordare, Domine, quid acciderit nobis: intuere\*, et respice opprobrium\* nostrum. Hereditas nostra versa est ad alienos: domus nostrae ad extraneos. Pupilli facti sumus absque patre, matres nostrae quasi viduae. Aquam nostram pecunia bibimus: ligna nostra pretio comparavimus. Cervicibus nostri minabamur, lassis non dabatur requies. Aegyptio dedimus manum, et Assyriis, ut saturaremur pane. Patres nostri peccaverunt, et non sunt: et nos iniquitates eorum portavimus. Servidominati sunt nostri: non fuit qui redimeret de manu eorum. In animabus nostris afferebamus panem nobis, a facie gladii in deserto. Pellis nostra, quasi clibanus exusta est a facie tempestatum famis. Mulieres in Sion humiliaverunt, et virgines in civitatibus Juda. Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

\*Estas palabras están suprimidas en CarriSC s.s. (Vid. Ficha n.º 49 y 50)

Claves para la interpretación: Vid. *Lamentación II de la Feria V*, Ficha 49.

**Ficta:** Como es propio de las Lamentaciones, esta obra presenta numerosas disonancias. He señalado en ella un gran número de accidentales, tanto obligados por las numerosas alteraciones presentes en el manuscrito, como motivados por la forma en que creo se desenvuelven sus sonidos. Sin embargo, insisto, la opción ofrecida no es la única y deseo remarcarlo porque es quizá en las Lamentaciones es donde los criterios del intérprete pueden variar más.

nat pu o ra tio  
 here me proph te  
 Res sur exi tis in no quad rages de rta bu  
 tu ere  
 nos do mi nos  
 here me proph te  
 ere dis tra  
 ra et alie nos do mi nos

cept o ra ti  
 o here me proph te  
 He re dis tra tra ver sae ad  
 a lie nos do mi nos  
 cept o ra ti  
 o here me pro  
 phe te  
 redi tas tra ver sae ad ali  
 nos do mi nos

tre ad extra nos pupi  
 lli facti sumus ab que patre  
 ma  
 tri nos que patre malis quasi vidue  
 et lo de de mus ma tri et a  
 tre ad extra nos pupilli  
 facti sumus ab que patre  
 ma  
 tri nos que patre malis quasi vidue  
 et lo de de mus ma tri et a

tre ad extra nos os  
 pupilli facti sumus ab que patre  
 ma  
 tri nos que patre malis quasi vi que  
 nostram que ma tri nos que patre op  
 ti mus  
 et lo de de mus ma tri et a  
 tre ad extra nos pu  
 lli facti sumus ab que patre  
 ma  
 tri nos que patre malis quasi vi que  
 et lo de de mus ma tri et a

et saluta re  
 ma pa tre patris nostri pater  
 et non sunt et non sunt qui tales con  
 sa tu mus ge ni ti uos qui sunt nostri ho  
 si es qui te de i ce re do ma ni co ram  
 dex tra pa tris et sa la re et ma  
 pa tris nostri pater et non sunt et  
 non sunt et non sunt qui tales con sa tu  
 mus ge ni ti uos qui sunt nostri ho si es  
 qui te de i ce re do ma ni co ram

et saluta re  
 ma pa tre patris nostri pater  
 et non sunt et non sunt qui tales con  
 sa tu mus ge ni ti uos qui sunt nostri ho  
 si es qui te de i ce re do ma ni co ram  
 dex tra pa tris et sa la re et ma  
 pa tris nostri pater et non sunt et  
 non sunt et non sunt qui tales con sa tu  
 mus ge ni ti uos qui sunt nostri ho si es  
 qui te de i ce re do ma ni co ram

pueri et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee

iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee  
 iudee et virgines in ci uis iudee

# LAMENTACION

## LECCION III para SABADO SANTO

ff. 183-187

[TIPLE 1]

[TIPLE 2]

[ALTO]

[BAJO]

In ci-pit O-ra-ti-

In ci-pit O-ra-ti-

In ci-pit O-ra-ti- o Je-re-mi-

In ci- - pit (in ci-pit) O-ra-ti-

5

5

5

5

o Je-re-mi-ae Pro-phe-tae.

o Je-re-mi-ae Pro-phe-tae

ae Pro-phe-tae, Pro-phe-tae

o Je-re-mi-ae Pro-phe-tae (Pro-phe-tae)

Re-cor-da-re Do-mi-ne quid ac-ci-de-rit no-bis et re-spi-ce no-strum

He-re-di-tas no-stra ver-sa est ad a-li-e-nos do-

- mus no-stra e ad ex-tra-ne-os pu-



17

pil- li fa- cti su- mus abs- que pa- - tre ma- -  
 pil- li fa- cti su- mus su- mus abs- que pa- tre ma-  
 pil- li fa- cti su- mus abs- - - que pa- tre ma-  
 pil- li fa- cti su- mus su- mus abs- que pa- tre ma-

21

tres pa- tre ma- tres qua- si vi- - du- ae  
 tres qua- si vi- - - du- ae  
 tres no- strae qua- si vi- du- ae  
 tres qua- si vi- du- ae

A- quam no- stram pe- cu- nia- bi- - bi- mus li- gna no- stra pre- ti- o com- pa- ra- bi- mus

25

A- e- gy- pto de- di-mus ma- num et As-

A- e- gy- pto de- di-mus ma- num et As-

A- e- gy- pto de- di-mus ma- num et As-

A- e- gy- pto de- di-mus ma- num et As-

29

sy- ri- is ut sa-tu-ra-re- mur pa- ne

sy- ri- is ut sa-tu-ra-re- mur pa- ne

sy- ri- is ut sa-tu-ra-re- mur pa- ne

sy- ri- is ut sa-tu-ra-re- mur pa- ne

33

Pa- tres no- stri pec- ca- ve-

Pa- tres no- stri pec- ca- ve-

Pa- tres no- stri pec- ca- ve-

Pa- tres no- stri pec- ca- ve-

37

runt et non sunt et nos i-ni-qui-ta-tes e-o-rum por-

runt et nos sunt et nos i-ni-qui-ta-tes e-o-rum por-

runt et non sunt et nos i-ni-qui-ta-tes e-o-rum por-

runt et non sunt et nos i-ni-qui-ta-tes e-o-rum por-

41

ta-vi-mus Ser-vi do-mi-na-ti sunt no-stri non fu-it

ta-vi-mus Ser-vi do-mi-na-ti sunt no-stri non fu-it

ta-vi-mus Ser-vi do-mi-na-ti sunt no-stri non fu-it

ta-vi-mus Ser-vi do-mi-na-ti sunt no-stri non fu-it

46

qui re-di-me-ret de ma-nu e-o-o-rum

qui re-di-me-ret de ma-nu e-o-rum

qui re-di-me-ret de ma-nu e-o-rum

qui re-di-me-ret de ma-nu e-o-rum

In a-ni-ma-bus no-stri af-fe-re-ba-mus pa-nem no- - bis a fa-ci-e gla-di-i in de-se-rto

50

Mu-li-e-res in Si-on hu-mi-li-a-ve-

MU-li-e-res in Si-on hu-mi-li-a-ve-

54

runt et vir-gi-nes in ci-vi-ta-ti-bus Ju-da

runt et vir-gi-nes in ci-vi-ta-ti-bus Ju-da

runt et vir-gi-nes in ci-vi-ta-ti-bus Ju-da

runt et vir-gi-nes in ci-vi-ta-ti-bus Ju-da

58

Je- ru- sa- lem Je- ru- sa- lem con-

Je- ru- sa- lem Je- ru- sa- lem con-

Je- ru- sa- lem Je- ru- sa- lem con- ver- te-

Je- ru- sa- lem Je- ru- sa- lem con-

62

ver- te- re ad Do- mi- num De- um tu-

ver- te- re ad Do- mi- num De- um tu-

re ad Do- mi- num De- us tu-

ver- te- re ad Do- mi- num De- um tu-

65

- um De- um tu- - - - um

um De- - um tu- - um

um De- us tu- um

um De- um tu- um

**Ficha: n.º 53. *Passio Domini***

Esta obra se conserva de forma incompleta pero ha sido posible llevar a cabo la transcripción de algunos de sus folios, que podrían ser complementados con las secciones monódicas que acompañan al *cantus passionis* para conseguir una ejecución íntegra de la composición. En los capítulos IV y V observamos cómo esta composición pudo haberse creado y, también, cómo fue entendida por Galdámez con el objetivo, entre otros, de poder sugerir qué tubas podrían acompañar a los distintos personajes de esta Pasión.

Vimos en el capítulo V que esta obra fue entendida por el copista como perteneciente al estilo de pasiones castellanas. La presencia del bemol en la armadura, así como la introducción de la melodía de las *ancillas*, –que parece haber sido obra de Galdámez–, nos indica claramente que nos encontramos frente a un modo de Re con bemol, un primer modo que corresponde a la interpretación castellana. Y si bien originariamente esta composición no parece haberse creado con base a las típicas melodías con el descenso de quinta para cadenciar, la introducción por parte de Galdámez de esta característica en la tuba de las *ancillas* permite sugerir que es válida dicha combinación melódica. (Recomiendo la lectura de lo referente a esta composición dentro del capítulo V). De hecho, esta tuba era también muy usada por los franciscanos, claro ejemplo de ellos son los libros litúrgicos propios de la orden que la recogen: *Manuale 1606* –presente en el monasterio de Carrión– y *Manuale 15?6*.

No reproduzco el canto llano de esta obra, puesto que la Pasión es una composición de gran desarrollo que extendería en mucho las pretensiones de estas páginas, sin embargo, teniendo en cuenta las claves descritas, no es difícil encontrar ejemplares que la contengan.

& *Requiem parvulus*  
 Domini nostri Je-  
 su christi genitri dei unigeniti  
 et unice filii. Qui propter nos homines  
 et salutem nostram de caelo descendit  
 in mundum et assumptus est in caelum  
 et sedet ad dexteram patris. Et iterum  
 venturus est cum nubibus et visibilis  
 erit in caelo. Et tunc congregabit  
 omnes gentes in conspectu sui et  
 iudicabit eos. Et tunc dabit vitam  
 aeternam illis qui non peccaverunt.  
 Requiem aeternam dona eis Domine  
 et dona pacem.

Perdido el f. 188

Vbi vis parvulus tibi co-  
 me dicit pascha. Vbi dicit pascha dicitur re-  
 templu da a postu dnuu rec dicit fia  
 rellum. R. us est mortis. P. ropheta no-  
 bis christe quis est qui percussit et tu es Iesu nascens et  
 Vbi vis parvulus tibi co-  
 medere pascha. hic dicit jesum destrucere  
 templu et post tri dnuu rec dicit  
 re illum. R. us est mortis. P. ropheta nobis  
 christe quis est qui percussit

Perdido el f. 188'

Et hic erat in sanguine Veritas et non elo  
 quia tua manus facta te facta  
 te facta non habet mittere e  
 os in cor bona qui pretur sanguis  
 est

Veritas et non  
 elo quia tua manus facta te facta  
 non habet mittere  
 os in cor bona qui pretur sanguis  
 est

Et hic erat in sanguine Veritas et non  
 elo quia tua manus facta te facta  
 non habet mittere  
 os in cor bona qui pretur sanguis  
 est

Veritas et non  
 elo quia tua manus facta te facta  
 non habet mittere  
 os in cor bona qui pretur sanguis  
 est

Bana bna E rra fignar  
 E rra fignar S an guis eius super nos  
 et super si lios nostros A ut rex Iude or  
 Judaei V al i qui destruis templum da  
 et post tria dnm recdi fias illum

Bana bna E rra fignar  
 E rra fignar S an guis eius super nos  
 et super si lios nostros A ut rex Iude or  
 Judaei V al i qui destruis templum da  
 et post tria dnm recdi fias illum

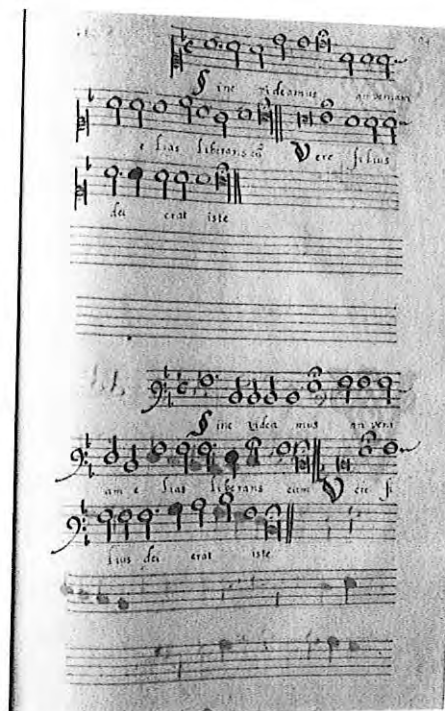
Bana bna E rra fignar  
 E rra fignar S an guis eius super nos  
 et super si lios nostros A ut rex Iude or  
 Judaei V al i qui destruis templum da  
 et post tria dnm recdi fias illum

Bana bna E rra fignar  
 E rra fignar S an guis eius super nos  
 et super si lios nostros A ut rex Iude or  
 Judaei V al i qui destruis templum da  
 et post tria dnm recdi fias illum





Perdidos los ff. 192-193



Perdido el f. 193'

# PASSIO DOMINI

## SEGUN SAN MATEO

ff. 187-194 (faltan ff. 188; 192-193)

1 ff. 187'

[TIPLÉ 1] Pas-si-o Do-mi-ni no-stri

[TIPLÉ 2]

[ALTO] Pas-si-o Do-mi-ni no-stri

[BAJO]

5

[TIPLÉ 1] Je-su Chri-sti se-cun-dum Mat-thae-

[TIPLÉ 2]

[ALTO] Je-su Chri-sti se-cun-dum Mat-thae-

[BAJO]

9

- um In il- lo tem- - po- re

um In il- lo tem- - - po- re

13

Non in di- e fe- sto Ut quid

Non in di- e fe- sto Ut quid

17

per- di- ti- o haec? po- tu- it e- nim un-

per- di- ti- o haec? po- tu- it e- nim un-

guen- tum i- stud ve- num- da- ri mul-

quen- tum i- stud ve- num- da- ri mul-

to et da- ri pau- pe- - ri- bus

to et da- ri pau- pe- ri- bus

ff. 189- 191'

U- bi vis pa- re- mus ti- bi co- me-

U- bi vis pa- re- mus ti- bi co- me-

de- re pa- scha Hic di- xit: Pos-

de- re pa- scha Hic di- xit: Pos-

sum de- stru- e- re tem- plum De- i et

sum de- stru- e- re tem- plum De- i et

post tri- du- um rea- e- di- fi- ca- re il- lud

post tri- du- um rea- e- di- fi- ca- re il- lud

Re- us est mor- tis Pro- phe- ti- za no- bis

Re- us est mor- tis Pro- phe- ti- za no- bis

Chri- ste quis est qui te per- cus- sit

Chri- ste quis est qui te per- cus- sit

Et tu cum Je- su Ga- li- la- eo e- ras Et hic e- rat cum Je- su Na- za- re- no

Ve-re tu ex il-lis es nam et lo-

Ve-re tu ex il-lis es nam et lo-

Ve-re tu ex il-lis es nam et lo-

Ve-re tu ex il-lis es nam et lo-

que-ta tu-a ma-ni-fe-stum te fa-cit

que-ta tu-a ma-ni-fe-stum te fa-cit

que-ta tu-a ma-ni-fe-stam te fa-cit

que-ta tu-a ma-ni-fe-stum te fa-cit

Quid ad nos? Tu vi-de-ris

Quid ad nos? Tu vi-de-ris

Quid ad nos? Tu vi-de-ris

Quid ad nos? Tu vi-de-ris

Non li-cet e-os mit-te-re in cor-

Non li-cet e-os mit-te-re in cor-

Non li-cet e-os mit-te-re in cor-

Non li-cet e-os mit-te-re in cor-

bo-nam qui-a pre-ti-um san-

bo-ram qui-a pre-ti-um san- gui-nis

bo-ram qui-a pre-ti-am san- gui-nis

bo-ram qui-a pre-ti-am san-

gui-nis est Ba-rab-bam

est Ba-rab-bam

est Ba-rab-bam

gui-nis est Ba-rab-bam



Cru- ci- fi- ga- tur (b) Cru- ci- fi- ga- tur  
 Cru- ci- fi- ga- tur Cru- ci- fi- ga- tur  
 Cru- ci- fi- ga- tur Cru- ci- fi- ga- tur  
 Cru- ci- fi- ga- tur Cru- ci- fi- ga- tur

San- guis e- jus su- per nos et su- per  
 San- guis e- jus su- per nos et su- per  
 San- guis e- jus su- per nos et su- per  
 San- guis e- jus su- per nos et su- per

fi- li- os no- stros A- ve Rex Ju- dae-  
 fi- li- os no- stros A- ve Rex Ju- dae-  
 fi- li- os no- stros A- ve Rex Ju- dae-  
 fi- li- os no- stros A- ve Rex Ju- dae-

o-rum Vah qui de-stru-is tem-plum

o-rum Vah qui de-stru-is tem-plum

o-rum Vah qui de-stru-is tem-plum

o-rum Vah qui de-stru-is tem-plum

De-i et post tri-du-o re-ae-di-fi-

De-i et post tri-du-o re-ae-di-fi-

De-i et post tri-du-o reae-di-fi-

De-i et post tri-du-o re-ae-di-fi-

cas il-lud sal-va te-me-ti-psum

cas il-lud

cas il-lud sal-va te-me-ti-psum

cas il-lud

si Fi- li- us De- i es

si Fi- li- us De- i es de- scen- - de de

de- scen- - de de cru- - ce A- li-

cru- ce de- scen- - de de cru- ce A- li-

os sal- vos fe- cit se- ip- sum non po- test

os sal- vos fe- cit se- ip- sum non po- test

sal- vum fa- ce- re si Rex I- sra-

sal- vum fa- ce- re si Rex I- sra-

The first system of music consists of four measures. The top staff is a vocal line in G major, with lyrics 'sal- vum fa- ce- re si Rex I- sra-'. The second staff is empty. The third staff is a vocal line in G major, with lyrics 'sal- vum fa- ce- re si Rex I- sra-'. The bottom staff is a piano accompaniment line in G major, with a simple harmonic accompaniment.

el est de- scen- dat nunc de cru-

el est de- scen- dat nunc de cru-

The second system of music consists of four measures. The top staff is a vocal line in G major, with lyrics 'el est de- scen- dat nunc de cru-'. The second staff is empty. The third staff is a vocal line in G major, with lyrics 'el est de- scen- dat nunc de cru-'. The bottom staff is a piano accompaniment line in G major, with a simple harmonic accompaniment.

Si- ne vi- de- a- mus an ve- ni- at E-

Si- ne vi- de- a- mus an ve- ni- at E-

li- as li- be- rans eum Ve-

li- as li- be- rans e- um Ve-

re Fi- li- us De- i e- rat i- ste.

re Fi- li- us De- i e- rat i- ste.

**Ficha: n.º 54. *Veni Sponsa Christe***

Esta obra recoge el texto íntegro de la antifona. Como ya anuncié, es muy probable que *Veni Sponsa Christe* no se interpretara como antifona del Magnificat en las celebraciones del Común de una Virgen, sino en las ceremonias de profesiones y toma de hábitos de las clarisas. Varios datos sugieren esta conclusión. Primero, que el manuscrito no contiene ningún Magnificat del 1.<sup>er</sup> tono, el que acompañaría a la antifona y, tampoco, el himno propio para estas celebraciones (Vid. capítulo 2). En segundo lugar debemos considerar que la composición polifónica no utiliza un canto llano sino una breve melodía derivada de una fórmula melódica que se repite obstinadamente a lo largo de toda la obra, rasgo que le confiere cierto carácter motetístico.

Aceptando su interpretación dentro de la toma de hábitos o profesiones de clarisas se debe tener en cuenta las instrucciones que los libros litúrgicos de la orden franciscana dan al respecto. El *Manuale 1606* nos indica que

Ha se dezir esta Antiphona tres vezes començando el sacerdote, y acabando el choro, y ha de yr cada vez un punto mas alto, acabandola dize el sacerdote estando la novicia de rodillas ante el con la madrina.

[*Manuale 1606*, p. 477]

Atendiendo a estas recomendaciones e intentando insertar la composición polifónica junto con su homónima monódica resulta difícil dilucidar en qué momento pudo intervenir, más conociendo que el canto llano utilizado por estas mujeres se encuentra en el modo 8.<sup>o</sup>. Por otro lado, esta obra polifónica es otra de las pocas composiciones que dentro del *Libro de música* no recoge ninguna anotación que facilite su interpretación, lo que quizá quiera denotar que las monjas de Carrión no se sirvieron de ella para sus celebraciones. De cualquier forma, parece muy probable que Galdámez la introdujera para este fin, fuera o no empleada.

**Canto llano:** Ofrezco la monodía recogida en el *Manuale 1606* [p. 477] para esta antifona, aunque considero que su relación con la polifónica es de difícil solución.



**Voces:** Esta composición posee tesituras adecuadas para que sea cantada por tres «tiples» y un bajo. Sin embargo, he seguido respetando la definición que Galdámez da a las voces y por ello el supuesto tiple 3 aparece denominado en la transcripción como alto (Vid. Ficha 13)

**Ficta:** La obra se basa en una melodía *ostinata* que si bien podría estar derivada de la que se recoge en el *Directorium 1612* o en la liturgia romana para las segundas Vísperas de una Virgen, no es, desde luego, un canto llano. Por ello me he permitido introducir en él una mayor variedad en el uso de los accidentales. De hecho, la propia música da pie a este uso de la *semitonia subintellecta*, especialmente porque contiene pasajes con cierta ambigüedad modal que la música ficta puede ayudar a definir. Mi criterio, en este caso, ha tendido a buscar cierto color musical.

Handwritten musical score on two staves. The top staff begins with a large, ornate initial 'V'. The lyrics are: *vera sponsa christi*, *et sic sponsa christi*, *et sic sponsa christi*. The bottom staff continues the melody with lyrics: *vera sponsa christi*, *et sic sponsa christi*, *et sic sponsa christi*.

Handwritten musical score on two staves. The top staff begins with a large, ornate initial 'V'. The lyrics are: *et sic sponsa christi*, *et sic sponsa christi*, *et sic sponsa christi*. The bottom staff continues the melody with lyrics: *et sic sponsa christi*, *et sic sponsa christi*, *et sic sponsa christi*.

Handwritten musical score on two staves. The top staff begins with a large, ornate initial 'V'. The lyrics are: *vera sponsa christi*, *et sic sponsa christi*, *et sic sponsa christi*. The bottom staff continues the melody with lyrics: *vera sponsa christi*, *et sic sponsa christi*, *et sic sponsa christi*.

Handwritten musical score on two staves. The top staff begins with a large, ornate initial 'V'. The lyrics are: *et sic sponsa christi*, *et sic sponsa christi*, *et sic sponsa christi*. The bottom staff continues the melody with lyrics: *et sic sponsa christi*, *et sic sponsa christi*, *et sic sponsa christi*.

Handwritten musical score on the top-left page. It features a vocal line with lyrics: "veni sponsa chris- te", "veni spon- sa", "qua- si", "qua- si", "pre-para- vit", "in- te", "ter- ra", "pre-para- vit in eter- num". The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single system with a vocal line and a piano accompaniment line.

Handwritten musical score on the top-right page. It features a vocal line with lyrics: "do- mi- nus", "pre-para- vit in- te- rra", "qua- si", "qua- si", "do- mi- nus", "pre- para- vit in- te- rra", "qua- si", "do- mi- nus". The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single system with a vocal line and a piano accompaniment line.

Handwritten musical score on the bottom-left page. It features a vocal line with lyrics: "in chris- te", "veni spon- sa chris- te", "pre-para- vit in- te- rra", "pre-para- vit in- te- rra", "in- te- rra", "in- te- rra". The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single system with a vocal line and a piano accompaniment line.

Handwritten musical score on the bottom-right page. It features a vocal line with lyrics: "pre-para- vit in- te- rra", "pre-para- vit in- te- rra", "in- te- rra", "in- te- rra". The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single system with a vocal line and a piano accompaniment line.



# VENI SPONSA CHRISTI

## ANTIFONA

ff. 194'-198

1

[TIPLÉ 1] Ve- ni spon- sa

[TIPLÉ 2] Ve- ni spon- sa Chri- - - - -

[ALTO] Ve- ni spon- sa Chri- - - - -

[BAJO]

Ve-

5

Chri- sti ve- - - - -

- sti ve- ni spon- sa Chri- - - - - sti

- - - sti ve- ni spon- sa Chri- - - sti ve- ni spon- sa

ni spon- sa Chri- - - - sti ve- ni spon- sa

9

ni spon- sa Chri- sti  
 ve- ni spon- sa Chri- sti ac- ci- pe  
 Chri- sti ac- ci- pe co- ro-  
 Chri- sti ac- ci- pe co-

13

ve- ni spon- sa Chri-  
 co- ro- nam ac- ci- pe co- ro-  
 - nam ac- ci- pe co- ro-  
 ro- nam ac- ci- pe co- ro- nam ac-

17

sti ve- ni spon-  
 - nam ac- ci- pe co- ro- nam ac- ci- pe co-  
 nam ac- ci- pe co- ro- nam ac- ci- pe co-  
 ci- pe co- ro- nam ac- ci- pe co-

sa Chri- sti ve-  
 ro- nam quam ti- bi Do-  
 quam ti- bi Do- mi- nus ac- ci- pe co- ro-  
 ro- nam quam ti- bi Do-

ni spon- sa Chri- sti  
 mi- nus quam ti- bi Do- mi- nus quam ti- bi Do-  
 nam quam ti- bi Do- mi- nus quam  
 mi- nus Do- mi- nus

ve- ni spon- sa Chri-  
 mi- nus Do- mi- nus quam ti- bi Do-  
 ti- bi ti- bi Do- mi- nus quam ti- bi Do- mi-  
 nus quam ti- bi Do- mi- nus

33

sti ve- ni  
mi-nus prae- pa- ra- vit in ae- ter- num prae-  
nus prae- pa- ra- vit in ae- - ter- - - num  
prae- pa - ra- vit in ae- ter- - - num ae- ter-

37

spon- sa Chri- sti ve-  
pa- ra- - vit in ae- ter- num prae- pa- ra- vit in ae- ter- - num ae-  
prae- pa- ra- vit in ae- ter- - - - - -  
- num quam ti- bi Do- - - - mi- nus

42

ni spon- sa Chri- sti ve-  
ter- - num prae- pa- ra- vit in ae-  
- - - - - num prae- pa- ra- - - - - vit in ae- ter-  
prae- pa- ra- - vit in ae- ter- - - - - num



**Ficha: n.º 55. Miserere mei**

Este salmo penitencial aparece incompleto, puesto que se ha perdido su último folio y partes de los restantes. De los veinte versículos que lo integran, tan sólo el 3.º, 5.º, 11.º y 15.º aparecen presentes en polifonía (en las exequias de difuntos se extiende hasta el 22.º). El resto se interpretarán monódicamente o con voz acompañada por instrumentos (Vid. Ficha n.º 4).

**Canto llano: Cerone 1613 [p. 440]**



**Texto:** (LU, pp. 646, 689, 734, 1763, 1800, 1872):

1. Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.
2. Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.
3. Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.
4. Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.
5. Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.
6. Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.
7. Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.
8. Asperges me hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor.
9. Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exultabunt ossa humiliata.
10. Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele.
11. Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.
12. Ne projecias me a facie tua: et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.
13. Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me.
14. Docebo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur.
15. Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae: et exultabit lingua mea justitiam tuam.
16. Domine, labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam.
17. Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.
18. Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicies.
19. Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Jerusalem.
20. Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes, et holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos.

**Reconstrucción:** Esta composición ha perdido secciones de su música, algunas de las cuales se han intentado reconstruir siempre y cuando su extensión no sobrepasara los tres compases.







# MISERERE MEI

## SALMO 50

ff. 198'-200' (perdido f. 201)

1

[TIPLÉ 1] 3. Am- pli- us la- va- - me

[TIPLÉ 2] 3. Am- pli- us la- va- - - me

[ALTO] 3. Am- pli- us la- va- me

[BAJO] 3. Am- pli- us la- - va- me

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is for Tenor 1, the second for Tenor 2, the third for Alto, and the fourth for Bass. Each staff has a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The lyrics are '3. Am- pli- us la- va- - me'. The music is in 3/4 time and G minor. There are fermatas over the final notes of each vocal line.

5

ab in- i- qui- ta- te me- - -

ab in- i- qui- ta- te me-'

ab in- i- qui- ta- te me- -

ab in- i- qui- ta- te me- -

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The lyrics are 'ab in- i- qui- ta- te me-'. The music continues with the same vocal parts and piano accompaniment. There are fermatas over the final notes of each vocal line.

9

a et a pec- ca- to me- -  
 a et a pec- ca- to  
 a et a pec- ca- to et  
 a et a pec- ca- to me-

13

o mun- - - - me  
 me- o mun- - da- - me mun- - - da- - me  
 a pec- ca- to me- o mun- da- me  
 o mun- - - - da- me

17

5. Ti- bi so- - li pec- ca- vi pec- ca- - vi  
 5. Ti- bi so- li pec- ca- - vi pec- ca-  
 5. Ti- bi so- li pec- ca- vi pec- ca- vi pec- ca- -  
 5. Ti- bi so- li pec- ca- - vi ti- bi so- li-

pec- ca- - - - - vi  
 - vi  
 - - vi pec- ca- - - - - vi  
 pec- - ca- - - - - vi

11. Cor mun- dum cre- a in me De- us cre- a in me  
 11. Cor mun- dum cre- a in me De- - - - - us in me  
 11. Cor mun- dum cre- a in me De- - - - - us

De- - - - - us in me De- - - - -  
 us in me De- - - - -  
 De- us in me De-  
 in me De- us in me De-

us et spi-ri-tum re-ctum in-no-va in vi-sce-ri-bus me-

us et spi-ri-tum re-ctum in-no-va in vi-sce-ri-bus me-

us et spi-ri-tum re-ctum in-no-va in vi-sce-ri-bus

us et spi-ri-tum re-ctum in-no-va in vi-sce-ri-bus me-

is in vi-sce-ri-bus me- is

- in vi-sce-ri-bus me- - is

me- is in vi-sce-ri-bus me- - is

is in vi-sce-ri-bus me- - is

15. Li-be-ra me de san-gui-ni-bus De-

47

us De- us sa- lu- - tis meae De- us De- us sa-

51

lu- tis meae et ex- sul- ta- - - bit

55

et ex- sul- ta- bit lin- gua me- a ju- sti- ti- am tu- - -

A musical score for a vocal line, consisting of four staves. The top two staves are empty. The third staff contains the vocal melody with lyrics underneath. The lyrics are: "am ju- sti- ti- am tu- am". The melody starts with a quarter note 'am', followed by a quarter rest, then a quarter note 'ju-', a half note 'sti-', a quarter note 'ti-', a quarter note 'am', a quarter note 'tu-', and finally a half note 'am' with a fermata above it. The bottom staff is empty.



Ficha: n.º 56. *Nunc dimittis*

Esta obra se conserva tan incompleta que es imposible llevar a cabo su interpretación.

*Jan lucis orto*: composición perdida que integraba el *Libro de música*  
Ocupaba los ff. 201'-202

*Nunc dimittis*: ocupaba ff. 202'-205



Perdido ff. 202'-204'



# NUNC DIMITTIS

## CANTICUM SIMEONIS

f. 205 incompleto (perdidos ff. 202'-204')

1

[BAJO]

6. Sae- cu- la sae- cu- lo- rum A- men et in

Detailed description: This system contains measures 1 through 4. The bass line begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G2 in measure 2, a quarter note A2 in measure 3, and a quarter note B2 in measure 4. The lyrics '6. Sae- cu- la sae- cu- lo- rum A- men et in' are aligned with these notes. The three staves above are empty.

5

sae- cu- la sae- cu- lo- rum A- men sae- cu- lo- rum A- men

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The bass line continues with a quarter note C3 in measure 5, a quarter note D3 in measure 6, a quarter note E3 in measure 7, and a quarter note F3 in measure 8. The lyrics 'sae- cu- la sae- cu- lo- rum A- men sae- cu- lo- rum A- men' are aligned with these notes. The three staves above are empty.

**Ficha: n.º 57 *Te lucis ante terminum***

Esta obra se conserva tan incompleta que es imposible llevar a cabo su interpretación.

No quiero dejar de recordar que quizá esta composición también fuera creada por el propio copista.



Perdido el f. 206

# TE LUCIS ANTE TERMINUM

## HIMNO

f. 205' incompleto (perdido ff. 206)

1

[ALTO]

1. Te lu- cis an- te ter- mi- num ter-

5

mi- num Re-

9

Musical score for measures 9-12. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: rum cre-a-tor po-sci-mus ut

13

Musical score for measures 13-16. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: so-li-tu cle-men-ti-a

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: Sis prae-sal et cu-sto-di-

*Tota pulchra est:* composición perdida  
(Ocupaba los ff. 206' y ss.?)

## APÉNDICE



# CATÁLOGO

El catálogo temático que se presenta está realizado en función de las características que definen el contenido de CarriSC s.s. Para hacer de él un material útil que sirva a otros investigadores y que facilite al lector una visión general del repertorio, he tratado de reflejar los rasgos de la fuente en el catálogo: folios de cada obra, tipos de voces que las integran, anotaciones, secciones en polifonía y monodía, etc. He prestado una especial atención a sus relaciones con otros manuscritos e impresos por ello cito todas las «concordancias» localizadas, así como cada una de las indicaciones que con respecto al modo, autoría o datación han sido halladas en estos libros. No me he detenido en resaltar las diferencias y similitudes que existen entre las composiciones a voces mixtas, puesto que éste no es el objetivo del trabajo, pero sí he dedicado un apartado al comentario de las reales o posibles adaptaciones que Galdámez introdujo en las obras del *Libro de música*. No he incluido los *incipit* textuales ni musicales de las composiciones, puesto que presento una reproducción fotográfica de cada trabajo precediendo a su transcripción, lo cual lo convierte en superfluo.

Este catálogo puede ser complementado con la lectura de las Fichas que presentan cada obra, en las que se aportan datos referentes, por ejemplo, a sus cantos llanos, informaciones sobre sus rasgos estilísticos, sus textos, etc.

La información del catálogo está ordenada de forma fija:

**Número, título, voces:** la numeración de las composiciones reproduce su posición en el manuscrito. El título está normalizado y las voces aparecen reseñadas siguiendo las denominaciones anotadas en la fuente.

**Folios perdidos (ff. per.)**

**Referencias en el manuscrito (Ref. ma.):** anotaciones escritas por los distintos escribas referentes a cada obra: voces, tonos, títulos, coros, etc.

**Atribución obra matriz y datación (atri. mat. dat.):** se presentan bajo este epígrafe las autorías de las obras matrices, así como su datación aproximada. Si el



nombre del compositor se acompaña de una interrogación /?/ ello pretende indicar que su atribución es dudosa aunque probable.

«**Concordancias**» («**Conc.**»): presento este epígrafe entre comillas /« »/ para resaltar que las fuentes citadas recogen las obras en su versión para voces mixtas. Tan sólo los cuatro himnos *contrafacta* de CarriSC s.s. poseen la misma distribución de voces. Se anotan tanto los manuscritos como los impresos consultados, y todos ellos aparecen referidos mediante siglas (Vid. Fuentes Polifónicas). He intentado plasmar la diferencia entre los unos y los otros mediante el uso de dos métodos diferentes de identificación. Para los primeros he utilizado las referencias o normas que formula *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Poliphonic Music 1400-1550* por ser, a mi juicio, las siglas que mejor reflejan la localización de los manuscritos y debido a que dentro de los catálogos internacionales éste es el que mayor número de manuscritos españoles recoge. Me he permitido, no obstante, ciertas variaciones: he redefinido las fuentes conservadas en Zaragoza cambiando sus iniciales «Sara» por «Zara» y he conservado las catalogaciones que en los distintos lugares poseen estos manuscritos, por ejemplo, *Census-Catalogue* presenta como SegC 3 un libro que en el archivo catedralicio de Segovia aparece como 1, de tal forma que será anotado como SegC 1. Tras los manuscritos aparecen los impresos, caso en el que anoto el lugar de localización sirviéndome de las abreviaturas empleadas en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* para España e indico el número de catalogación que estos libros tienen en los distintos lugares que los conservan.

**Adaptación (Adap.):** señalo aquí breves comentarios sobre las transformaciones fundamentales que introdujo Galdámez en las composiciones. En algunos casos me he detenido en apuntar variaciones puntuales que considero esenciales, lo cual he hecho una vez convencida de que la intervención corría de su cuenta por no hallarse en ninguna de las fuentes para voces mixtas localizadas.

**Comentarios (Com.):** Referentes a la forma de la obra, el número de secciones que la integran o cualquier discusión necesaria acerca de la música.

«**Edición original**» («**Ed. or.**»): nuevamente referente a la obra para voces mixtas.

«**Edición facsímil**» («**fac.**»): de la obra para voces mixtas

«**Ediciones modernas**» («**Ed. mo.**»): de la obra para voces mixtas

#### ABREVIATURAS:

1/3 XVII: primer tercio del siglo XVII  
1565c.: circa 1565  
XVII: siglo XVII  
f. XVI: finales del siglo XVI  
1586a.: antes de 1586  
1633d.: después de 1633

Ti: tiple  
A: alto  
B: bajo

**N.º 1; f. [a]; «Sicut lilium»; Ti 2, B**

**f. per.:** sólo se conserva el final de la composición para las dos voces arriba citadas.

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633d

**Com.:** composición añadida al manuscrito que parece relacionada con la antifona del día de la Inmaculada Concepción.

**N.º 2; ff. [a']-[b]; Pange lingua; Ti1, Ti 2, A, B**

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633d

**Ref. ma.:** f.[a]: a 4. contralto; f.[b]: 2 tiple pangelin gua a 4. contravoxo

**Com.:** Himno de Corpus Christi añadido al manuscrito; estrofa 1.ª. Sólo se conservan secciones de las voces citadas.

**N.º 3; ff. [0']-1; Deus in adiutorium; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** f.[0']: tiple. Alto; f.1: A tres Choros. Organo y canto llano. otavo

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Seguramente el tenor de la composición matriz fue convertido en tiple.

**Com.:** en polifonía tan sólo el segundo verso y la doxología íntegra.

**N.º 4; ff. 1'-4; Dixit Dominus; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice f.[ii]: Dixit dominus; f. 2: otavo

**Atri. mat. y data.:** Melchor Robledo (1510c-1586); 1586a

**«Conc.»:** BarbaC 1 (pp. 95-97), 8.º tono, Robledo; BarbaC B-7 (ff. [0']-3), 8.º tono, Robledo; CalaC 3 (ff. 3'-6); HuesC 5 (ff. 1-2'), 8.º tono; TarazC 7 (ff. 15'-18),

Melchor Robledo; TarazC 7 (ff. 49'-52), Melchor Robledo; TarazC 13 (ff. 1-3), Melchor Robledo, copia siglo XVIII; ZaraP a' (ff. [0]'-3), 8.º tono, Melchior Robledo, copia 1845; ZaraP 6 (ff. [0]'-1), 8.º tonus; ZaraP 6 (ff. 24'-25), 8.º tonus; ZaraP 9 (ff. [0]'-3), octavus tonus, Melchior Robledo.

BarbaC B-7 es una reproducción de un manuscrito que perteneció a la catedral de Barbastro pero que ahora se halla en Biblioteca de Catalunya.

Existen otras fuentes que contienen salmos de Robledo que me ha sido imposible cotejar, localizadas en los archivos catedralicios o colegiales de Alquézar, Borja, Calatayud, Daroca, Tudela así como en el Colegio Corpus Christi de Valencia. Todas ellas están citadas por Pedro Calahorra [Calahorra, 1988, p. 24].

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Vers. 2.º: convierte el tenor en tiple 2, introduce la tercera en el acorde inicial, de mediación y final. Para conseguir este último varía la obra a partir del c. 9. Vers. 5.º: originalmente cuenta con 5 voces (cantus 1, cantus 2, altus, tenor y bassus) que convierte a 4. Hasta el c. 16 elimina el tenor, a partir de él juega con el cantus 1 y el tenor, eliminando por secciones uno u otro e insertando la nueva melodía dentro de tiple 1 para conseguir el acorde de tríada en estado fundamental. Vers. 8.º: originalmente también a 5 v. y lo convierte a 4. Eleva el tenor a la 8.ª pasando a ser tiple 1, pero a partir del c. 29 elimina el tenor y mantiene el cantus 1 como tiple 1. Después seguirá jugando con estas dos

voces, tenor y cantus 1, dentro del tiple 1 para conseguir la sonoridad deseada.

**Com.:** Salmo n.º 109, vers. 2.º, 5.º y 8.º.

«**Ed. mo.**»: Pedro Calahorra (ed.), *Melchor Robledo († 1586). Opera polyp-honica*, vol. II, Zaragoza: Institución «Fernando El Católico», 1988, pp. 159-161.

**N.º 5; ff. 4'-8; *Beatus vir*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: *Beatus vir qui*; f. 5: Sexto tono *Beatus vir* atres choros

**Atri. mat. y data.:** Melchor Robledo (1510c-1586); 1586a

«**Conc.**»: BarbaC 1 (pp. 101-104), 6.º tono, Robledo; BarbaC B-7 (ff. 7'-8), sexto, Robledo; CalaC 3 (f. 6'-10); HuesC 5 (ff. 5'-6), 6.º tono, Robledo; RonC 2 (ff. 5'-8), 6.º tono; SDomC 2 (ff. 5'-10); TarazC 7 (ff. 4-6), Melchor Robledo; ZaraP a' (ff. 7'-11), 6.º tono, Melchior Robledo; ZaraP 6 (ff. 3'-4), 6.º tonus; ZaraP 9 (ff. 7'-11), sextus tonus, Melchior Robledo.

Vid. *Dixit Dominus*.

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Vers. 2.º: eleva el tenor a la 8.ª para convertirlo en tiple 1 hasta el c. 8, a partir de este compás las voces originales se redistribuyen dentro del nuevo cuarteto para llegar a la cadencia final del verso mediante unas tesituras jerarquizadas y bien definidas para cada parte. Vers. 5.º: mantiene la distribución original de las voces introduciendo pequeñas variaciones dentro del tenor cuando llega a sonidos como La2, pero a partir de c. 26, para preparar la cadencia final con tercera, eleva el tenor a la 8.ª y lo convierte en tiple 2. Vers. 8.º: como en el segundo verso eleva el tenor a la 8.ª y pasa a ser tiple 1, a la vez que introduce la tercera en el acorde final. Vers. 11.º: parte de una obra a 5 voces (2 cantus, altus, tenor y bassus) que convertirá en 4 a través de la eliminación de fragmentos melódicos del cantus 1 o del tenor elevado a la 8.ª, selección que realiza para conseguir la tríada en estado fundamental.

**Com.:** Salmo 111, vers. 2.º, 5.º, 8.º y 11.º (Sicut erat)

«**Ed. mo.**»: Pedro Calahorra (ed.), *Melchor Robledo († 1586). Opera polyp-honica*, vol. II, Zaragoza: Institución «Fernando El Católico», 1988, pp. 164-167.

**N.º 6; ff. 8'-11; *Laudate pueri*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: *Laudate pueri*; f. 9: Tercero tono *Laudate pueri* atres choros.

**Atri. mat. y data.:** Melchor Robledo (1510c-1586); 1586a

«**Conc.**»: BarbaC 1 (ff. 105-106), 5.º tono, Robledo; HuesC 5 (ff. 6'-7), 5.º tono, Robledo; RonC 2 (ff. 8'-10), 3.º tono; TarazC 7 (ff. 6'-8), 5.º tono, Melchor Robledo; TarazC 7 (ff. 52'-55), Melchor Robledo; ZaraP a' (ff. 11'-14), 5.º tono, Melchior Robledo; ZaraP 6 (ff. 5'-6), 5.º tonus; ZaraP 6 (ff. 25'-26), 5.º tonus; ZaraP 9 (ff. 11'-14), quinto tonus, Melchior Robledo.

Vid. *Dixit Dominus*

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Vers. 2.º y 5.º: transporta el tenor a la 8.ª para convertirlo en tiple 2 además de introducir la tercera en todos los acordes iniciales de mediación y finales de dichos versos. Vers. 8.º: la obra matriz consta de cantus 1 y 2, altus y tenor. Galdámez respeta esta distribución, pero para conseguir que el tenor (que funciona como soporte armónico) posea la tesitura de bajo realiza en los sonidos más agudos a Do 3 un transporte a la 8.º inferior. Evita la transposición total de dicha voz para evitar que los intervalos que la separan del alto sean demasiado amplios.

**Com.:** Salmo n.º 112; vers. 2.º, 5.º y 8.º.

«**Ed. mo.**»: Pedro Calahorra (ed.), *Melchor Robledo († 1586). Opera polyp-honica*, vol. II, Zaragoza: Institución «Fernando El Católico», 1988, pp. 168-170.

**N.º 7; ff. 11'-13; *Laudate Dominum*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: *Laudate dominum*; f. 12: *Laudate dominum Omnes* a dos choros quinto tono.

**Atri. mat. y data.:** Juan Navarro (1530c-1580); 1580a

«**Conc.**»: BurC 5 (ff. 11'-13), Navarro; GuadM 1 (ff. 20'-21), Tono V, Navarro; SalaC 4 (ff. 7'-8), Navarro; ToleBC 7 (ff. 1'-7)

Impre.: ff. 11'-12 en BUac n.º 4; Tc n.º 3; en Eam n.º 6 y en SGac n.º 11.

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Vers. 2.º: además de elevar el tenor a la 8.ª realiza una redistribución de las

voces para dejar marcada claramente la tesitura de cada una, de forma que el tiple 1, por ejemplo, lo conforman partes del cantus (cc. 1-3), del tenor (cc. 3-7), del altus elevado a la 8.<sup>a</sup> (cc. 7-8) y nuevamente del tenor (cc. 8-12). Igual situación ocurre con el nuevo tiple 2 así como con el alto, pero en este caso crea además una pequeña sección que abarca de los cc. 8 al 10. Vers. 4.<sup>o</sup>: transporta el tenor a la 8.<sup>a</sup> y lo convierte en tiple 1 e inventa una sección del alto a partir del c. 22 para simplificar la cadencia final y remarcar la coda plagal. En toda la obra introduce la tercera de los acordes iniciales, de mediación y finales ausentes en la composición matriz.

**Com.:** Salmo n.º 116, vers. 2.<sup>o</sup> y 4.<sup>o</sup> (Sicut erat)

«**Ed. or.:**» *Psalmi, Hymni, ac Magnificat totius Anni, Secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae, Quatuor, Quinque, ac Sex vocibus concinendi*, Romae: Iacobi Torner, 1590.

«**Ed. mo.:**» Samuel Rubio (ed.), *Juan Navarro*, Madrid: Real Monasterio de El Escorial, «Biblioteca La Ciudad de Dios», 1978, pp. 23-25.

**N.º 8; ff. 13'-18; Laetatus sum; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Letatus sum; f. 14: Letatus A dos choros quinsexto tono.

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a.

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Seguramente el tenor de la composición matriz ha sido elevado a la 8.<sup>a</sup>. Quizás también proceda de una obra a 5 v.

**Com.:** Salmo n.º 121; vers. 2.<sup>o</sup>, 4.<sup>o</sup>, 6.<sup>o</sup>, 8.<sup>o</sup> y 10.<sup>o</sup> (Gloria Patri)

**N.º 9; ff. 18'-22; Credidi; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Credidit; f. 18': Credidi tres choros. Primo tono.

**Atri. mat. y data.:** Melchor Robledo (1510c-1586); 1586a.

«**Conc.:**» CalaC 3 (f. 14'-16); HuesC 5 (6'-8), 1.<sup>o</sup> tono, Robledo; RonC 2 (ff. 28'-31), 1.<sup>o</sup> tono; TarazC 7 (ff. 22'-25), Melchor Robledo; TarazC 13 (ff. 6'-8), Melchor Robledo; ZaraP a' (ff. 35'-38), 1.<sup>o</sup> tono, Melchior Robledo; ZaraP 6 (ff. 15'-16), 1.<sup>er</sup> tonus; ZaraP 9 (ff. 35'-38), primus tonus, Melchior Robledo.

Vid. *Dixit Dominus*

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Vers. 2.<sup>o</sup> y 5.<sup>o</sup>: transporta el tenor a la 8.<sup>a</sup> y lo convierte en tiple 1 e introduce la tercera en todos los acordes iniciales y cadencias de mediación y final. Vers. 8.<sup>o</sup>: realiza un contrafactum del Vers. 5.<sup>o</sup> olvidando la sección de la obra matriz creada para 5 v. Vers. 9.<sup>o</sup> (doxología): sección que inventa basándose en los versículos anteriores (Vid. Capítulo IV-1).

**Com.:** Salmo n.º 115; vers. 2.<sup>o</sup>, 5.<sup>o</sup>, 8.<sup>o</sup> y 9.<sup>o</sup> (Gloria Patri)

«**Ed. mo.:**» Pedro Calahorra (ed.), *Melchor Robledo († 1586). Opera polyphonica*, vol. II, Zaragoza: Institución «Fernando El Católico», 1988, pp. 186-189.

**N.º 10; ff. 22'-25; Nisi Dominus; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Nisi dominus; f. 22': Nisi dominus a/ tres choros/ sexto tono.

**Atri. mat. y data.:** Melchor Robledo (1510c-1586); 1586a.

«**Conc.:**» HuesC 5 (ff. 30'-31'), 6.<sup>o</sup> tono, Robledo; RonC 2 (ff. 21'-24), 6.<sup>o</sup> tono; TarazC 7 (ff. 43'-46), Melchor Robledo; TarazC 7 (ff. 59'-62), Melchor Robledo.

Vid. *Dixit Dominus*

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Vers. 2.<sup>o</sup>: eleva a la 8.<sup>a</sup> el tenor y lo convierte en tiple 2 además de introducir las terceras de los acordes fundamentales de la composición. Vers. 5.<sup>o</sup>: la obra matriz es a 5 v. (2 cantus, altus, tenor y bassus), de las cuales Galdámez elimina el cantus 1. También eleva el tenor a la 8.<sup>a</sup> pasando a ser ahora tiple 1. Vers. 8.<sup>o</sup> (Sicut erat): la composición matriz posee en polifonía el texto «Gloria Patri» a 5 v, pero el copista, buscando construir el verso «Sicut erat», recurre a la doxología de *Beatus vir* del mismo tono y estilísticamente muy acorde con la obra. Puesto que esta sección contiene 5v., para convertirla en 4 Galdámez aplica un tratamiento muy diferente al que empleó para *Beatus vir*. Elimina aquí el cantus 1 a lo largo de toda la sección y convierte el tenor a la 8.<sup>a</sup> en tiple 1, resultando versículos distintos aún partiendo de un material común.

**Com.:** Salmo n.º 126; vers. 2.<sup>o</sup>, 5.<sup>o</sup> y 8.<sup>o</sup> (Sicut erat).

«**Ed. mo.:**» Pedro Calahorra (ed.), *Melchor Robledo († 1586). Opera polyph-*

*honica*, vol. II, Zaragoza: Institución «Fernando El Católico», 1988, pp. 208-210.

**N.º 11; ff. 25'-[29]; *Lauda Jerusalem*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: *Lauda Hierusa*; f. [26]: *Lauda Hierusalem*/ atres choros terce.

**Atri. mat. y data.:** Melchor Robledo (1510c-1586); 1586a.

«**Conc.**»: CalaC 3 (ff. 22'-24); HuesC 5 (ff. 31'-32), 3.º tono, Robledo; RonC 2 (ff. 24'-28), 3.º tono; TarazC 7 (ff. 29'-31), Melchor Robledo; TarazC 7 (ff. 62'-66), Melchor Robledo; TarazC 13 (ff. 3'-4), Melchor Robledo; ZaráP a' (ff. 53'-57), 3.º tono, Melchior Robledo; ZaráP 6 (ff. 30'-31), 3.º tonus; ZaráP 9 (ff. 53'-57), tercer tonus, Melchior Robledo.

Vid. *Dixit Dominus*

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Vers. 2.º: transporta el tenor a la 8.ª para convertirlo en tiple 1 y varía los finales para llegar a las cláusulas de mediación y final con la tercera del acorde y la 5.ª. Por ello, por ej., a partir del c. 10 el tiple 1 y 2 son reinventados y el alto contiene la sección del cantus original. Vers. 5.º: la obra matriz consta de cantus 1 y 2, altus y bassus. Galdámez conserva esta distribución limitándose a bajar una 8.ª aquellos sonidos del tenor matriz que sobrepasaban el ámbito de Do 3. Vers. 8.º: la obra primigenia consta de 5 voces, dos de ellas cantus. El copista apenas utiliza sonidos del tenor en el tiple 1 y tiple 2, más bien redistribuye las voces originales de cantus 1 y 2 así como la del altus en estas tres nuevas voces agudas. Incluso, se inventa secciones totalmente nuevas, como sucede en los cc. 33-35 del tiple 1. Vers. 10.º: también en origen era a 5 voces con dos cantus, y el tratamiento que aplica aquí es similar al del versículo precedente: juega con las cuatro voces agudas del original y las transforma en tres, recurriendo a secciones de cada una de ellas en los nuevos tiple 1, tiple 2 y alto.

**Com.:** Salmo n.º 147; vers. 2.º, 5.º, 8.º y 10.º (Gloria Patri).

«**Ed. mo.**»: Pedro Calahorra (ed.), *Melchor Robledo* († 1586). *Opera polyp-honica*, vol. II, Zaragoza: Institución «Fernando El Católico», 1988, pp. 203-205.

**N.º 12; ff. [29']-[32]; *Beati omnes*, Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: *Beati Omnes*; f. [29']: *Beati Omnes atres/ choros sexto tono*.

**Atri. mat. y data.:** Melchor Robledo (1510c-1586); 1586a.

«**Conc.**»: HuesC 5 (f. 36'-[perdido 37]), 6.º tono, Robledo; RonC 2 (ff. 41'-44), 6.º tono; TarazC 7 (ff. 25'-29), Melchor Robledo; ZaráP a' (ff. 50'-53), 6.º tono, Melchior Robledo; ZaráP 6 (ff. 34'-35), 6.º tonus; ZaráP 9 (ff. 50'-53), sextus tonus, Melchior Robledo.

Vid. *Dixit Dominus*

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Vers. 2.º: transporta el tenor a la 8.ª y lo convierte en tiple 1. Vers. 5.º: en origen constaba de cantus 1 y 2, altus y tenor. Galdámez mantiene la distribución limitándose a transportar ciertos fragmentos melódicos del tenor original a la 8.ª inferior para conseguir una tesitura apropiada al nuevo bajo. Vers. 8.º: la obra matriz constaba de 5 v. dos de ellas cantus. Ahora esta sección posee 4 al ser eliminado el cantus 1 primigenio. El tenor ha sido transportado a la 8.ª, convirtiéndose en tiple 1.

**Com.:** Salmo n.º 127; vers. 2.º, 5.º, y 8.º (Gloria Patri)

«**Ed. mo.**»: Pedro Calahorra (ed.), *Melchor Robledo* († 1586). *Opera polyp-honica*, vol. II, Zaragoza: Institución «Fernando El Católico», 1988, pp. 201-202.

**N.º 13; ff. [32']-[34]; *Pange lingua*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: *Pange lingua*

**Atri. mat. y data.:** Juan de Urreda; 1510a

«**Conc.**»: BarcBC 454 también llamado Cancionero musical de Barcelona (ff. 148'-149); BurgC 1 (ff. 15'-16); BurgC 1 (ff. 150'-153); BurgC 3 (ff. 24'-27); CalaC 1 (ff. 26'-27), Urreda; CalaC 2 (ff. 73'-74); Cancionero de Medinacelli (80'-81); FallaC 975 (f. 127'-128), de Vrede, con una 5.º voz añadida de Morales; GranC 3 (ff. 6'-8); GranCR 6, sin foliar, Juan de Urreda; GuadM 1 (ff. 84'-86), Utreda; MálaC 2 (ff. 53'-54) con un contratenor compuesto por Brito; PlasC 4 (ff. 109'-110), Vreda; PueblaC 19 (f. 60), Urrede; SegC 2 (ff. 59'-61), Hieronimus Vrede; SegC s.s. o Cancionero de Segovia

(ff. 226'-227), Johannes Urede; SDomC 2 (ff. 82'-85), Urreda; TarazC 2 (ff. 9'-10), Jo. Urede; ToleBC 25 (ff. 64'); TudeC s.s. [2] (f. 22) sólo cantus y tenor; TudeC s.s. [3] (f. 20); ValenC V (ff. 45-53), Urreda; ValenC VIII (ff. 49-52, 53-56, 141-144, 145-148), Urreda; ValenC XI (ff. 11-14), Urreda; ZamoC 1, (ff. 35'-35).

David Crawford cita otras fuentes que no he podido consultar: BloomB 8 (ff. 47'-48); BloomB 9 (ff. 13'-14) [Crawford, 1977, p. 165]. De igual forma, López-Calo señala que en el manuscrito 2 de Villagarcía de Campos, hoy desaparecido, existía una copia de esta obra [López-Calo, 1963, vol. II, p. xxi]. También Samuel Rubio recoge una copia en la Universidad de Coimbra [Rubio, 1966, p. 46]. Más información sobre el tema en [Ros-Fábregas, Ph. D. diss., 1992, pp. 157-58].

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Introduce un doble transporte en los originales altus y tenor para convertirlos en tiple 1 y tiple 2, de tal forma que el cantus primitivo ocupa, por su tesitura, actualmente la posición de «tiple 3» o alto –como lo define Galdámez–. Debido a la infinidad de versiones que existen sobre esta obra y a los numerosos errores que el copista B cometió en ella es imposible prefiar más cuestiones al respecto.

**Com.:** Himno de Corpus Christi, estrofa 1.<sup>a</sup>. Escrito en compás imperfecto. Para más información relacionada con las variantes conservadas de esta obra vid. Rubio, 1966.

«**Ed. mo.:**» H. Anglés (ed.), «El «Pange Lingua» de Johannes Urreda, maestro de capilla del Rey Fernando el Católico», *AM*, vol. VII, 1952, pp. 193-200.

Rudolf Gerber (ed.), *Spanisches Hymnar um 1500 zu vier Stimmen. Das Chorwerk 60*, Wolfenbüttel: Moseler, 1957, pp. 17-19.

Samuel Rubio (ed.), «Las glosas de Antonio de Cabezón y de otros autores sobre el «Pange lingua» de Juan de Urreda», *AM*, vol. XXI, 1966, pp. 51-54.

José López-Calo (ed.), *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, vol. II, Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1963, pp. 151-153.

**N.º 14; ff. [34']-[35]; *Sacris solemniis*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Sacris solemniis

**Atri. mat. y data.:** Martín de Galdámez? (1583c-1653); 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Seguramente elevó a la 8.º el tenor original o, quizá, incluso, la compuso tal cual la conocemos.

**Com.:** Himno de Corpus Christi; estrofa 1.<sup>a</sup>. Su estilo absolutamente homofónico y narrativo define una obra creada dentro de los parámetros del siglo XVII.

**N.º 15; ff. [35']-36; *Verbum supernum*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Berbum super; f. 36: sexto

**Atri. mat. y data.:** Martín de Galdámez? (1583c-1653); 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Seguramente elevó a la 8.º el tenor original o, quizá, incluso la compuso tal cual la conocemos.

**Com.:** Himno de Corpus Christi; estrofa 1.<sup>a</sup>. Su estilo define una obra creada según los nuevos parámetros del siglo XVII.

**N.º 16; f. 36; *Benedicamos Domino*; A, B**

**Ref. ma.:** f.36: alto/ baxo

**data.:** 1633d.

**Com.:** Cántica. Composición añadida al *Libro de música*.

**N.º 17; ff. 36'-37; *Pange lingua*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Pange lingua; f.37: sexto

**Atri. mat. y data.:** Martín de Galdámez? (1583c-1653); 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Galdámez elevó a la 8.º el tenor original de la composición matriz que probablemente él mismo había creado para otras circunstancias.

**Com.:** Himno de Corpus Christi; estrofa 1.<sup>a</sup>. Su estilo define una obra creada según los nuevos parámetros del siglo XVII.

**N.º 18; ff. 37'-38; *O Gloriosa Domina*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice f.[ii]: Ogloriossa domi; f.38: sexto

**Atri. mat. y data.:** Martín de Galdámez? (1583c-1653); 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Es posible que elevara a la 8.<sup>a</sup> el tenor original pero también muy probable que esta composición fuera creada con la disposición de voces que actualmente presenta.

**Com.:** Himno de B.M.V.; estrofa 1.<sup>a</sup>. Su estilo define una obra creada según los nuevos parámetros del siglo XVII.

**N.º 19; ff. 38'-40; Ave maris stella; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Ave maristella; f. 39: primero

**Atri. mat. y data.:** Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611), 1581a

«**Conc.**»: HuesC 5 (ff. 38'-39); SDomC 2 (ff. 48'-50), Tomás Luis de Victoria.

Impre.: ff. 22'-24 en GRac n.º 3; Zac n.º 18; TZac n.º 4; CZac n.º 2.

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). La obra que publicó Victoria en 1581 contenía en polifonía las estrofas 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> de las cuales el copista tan sólo utiliza musicalmente la 2.<sup>a</sup> con el texto «Ave maris stella». En ella Galdámez además de elevar el tenor a la 8.<sup>a</sup> convirtiéndolo en tiple 2 introduce una gran variedad de transformaciones. Hasta el c. 11 son únicamente puntuales y referentes a la necesidad de evitar en la voz del alto los sonidos graves del alto originario, pero a partir de entonces casi se reinventa la composición impulsado por su búsqueda de tríadas en estado fundamental, conservando tan sólo de forma invariable el cantus firmus localizado en el tiple 2. Vid. capítulo IV-1.

**Com.:** Himno de B.M.V., estrofa 1.<sup>a</sup>.

«**Ed. or.**»: *Hymni totius anni secundum Sancta Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus*, Romae: Domenico Basa, 1581; reeditado por Giacomo Vinicenti bajo el título *Hymni totius anni iuxta Sanctae Romanae Ecclesiae*, Venecia, 1600.

«**Ed. mo.**»: F. Pedrell (ed.), *Thomae Ludovici Victoria. Abulensis. Opera Omnia ex antiquissimis, iisdemque rarissimis, hactenus cognitis editionibus in unum collecta, atque adnotationibus, tum bibliographicis, tum interpretatoriis ornata a Philippo Pedrell. Hymni totius Anni et*

*Officium Hebdomadae Sanctae*, tomus V [«De Beata Virgine». Ex editione anni 1581 (distinta a 1600)], Lipsiae: Breitkopf et Härtel bibliopolarum, 1908, pp. 47-50.

**N.º 20; ff. 39'-40; Ave maris stella; Ti 1, Ti 2, Ti 3, A, B**

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633d

**Com.:** Himno de B.M.V.; estrofa 1.<sup>a</sup>. Composición añadida al *Libro de música*.

**N.º 21; ff. 40'-41; Hostis Herodes; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Ibant magi quam; f. 41: Himno de los/ Reies. quinto

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Galdámez debió de elevar a la 8.<sup>a</sup> el tenor de la obra matriz.

**Com.:** Himno de Epifanía; estrofa 2.<sup>a</sup>.

**N.º 22; ff. 41'-43; Exsultet coelum; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Exultent celum; f. 41': Himno de/ los apóstoles; f. 42: otavo.

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a.

«**Conc.**»: posee la misma música que los himnos de CarriSC s.s.: *Concinant plebs* (ff. 45'-47); *Proles de caelo* (ff. 47'-49) y *Engratulamur* (ff. 49'-51).

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Galdámez elevó a la 8.<sup>a</sup> el tenor de la obra matriz.

**Com.:** Himno de los Apóstoles; estrofa 1.<sup>a</sup>.

**N.º 23; ff. 43'-45; Christe Redemptor; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Tu lumentu Splen; f. 44: Himno de la navidad. otavo

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1600a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Debió de elevar a la 8.<sup>a</sup> el tenor de la obra matriz.

**Com.:** Himno de Navidad; estrofa 2.<sup>a</sup>.

**N.º 24; ff. 45'-47; Concinant plebs; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Concinant plebs; f. 45': Desanta clara otavo

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

«**Conc.**»: posee la misma música que los himnos de CarriSC s.s.: *Exsultet coelum* (ff. 41'-43); *Proles de caelo* (ff. 47'-49) y *Engratulamur* (ff. 49'-51).

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Elevó a la 8.<sup>a</sup> el tenor de la obra matriz.

**Com.:** Himno de Santa Clara; estrofa 1.<sup>a</sup>.

**N.º 25; ff. 47'-49; *Proles de caelo*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Proles decelo; De San Fran/cisco. otavo

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

«**Conc.:**» posee la misma música que los himnos de CarriSC s.s.: *Exsultet coelum* (ff. 41'-43); *Concinant plebs* (ff. 45'-47) y *Engratulatur* (ff. 49'-51).

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Galdámez elevó a la 8.<sup>a</sup> el tenor de la obra matriz.

**Com.:** Himno de San Francisco; estrofa 1.<sup>a</sup>.

**N.º 26; ff. 49'-51; *Engratulatur*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Engratulatur; f. 50: Desan antonio. otavo

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

«**Conc.:**» posee la misma música que los himnos de CarriSC s.s.: *Exsultet coelum* (ff. 41'-43); *Concinant plebs* (ff. 45'-47) y *Proles de caelo* (ff. 47'-49).

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Galdámez elevó a la 8.<sup>a</sup> el tenor de la obra matriz.

**Com.:** Himno de San Antonio de Padua; estrofa 1.<sup>a</sup>.

**N.º 27; ff. 51'-53; *Veni creator spiritus*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Veni creator; f. 51: Del Spiritu Sancto; f.52: otavo

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

«**Conc.:**» SDomC 2 (ff. 57'-61)

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Galdámez elevó a la 8.<sup>a</sup> el tenor de la obra matriz.

**Com.:** Himno del Espíritu Santo; estrofa 1.<sup>a</sup>.

**N.º 28; ff. 53'-55; *Ut queant laxis*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Ut queant laxis; f. 54: Desan Juan. primero

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Debió elevar a la 8.<sup>a</sup> el tenor original.

**Com.:** Himno de San Juan Bautista; estrofa 1.<sup>a</sup>.

**N.º 29; ff. 55'-56; *Jesu nostra redemptio*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Jesu nostra; f. 55': De la ascension; f. 56: otavo

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Debió elevar a la 8.<sup>a</sup> su tenor primigenio.

**Com.:** Himno de la Ascensión; estrofa 1.<sup>a</sup>.

**N.º 30; ff. 56'-58; *Iste confessor*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Iste confesor domini; f. 56': de los confesores, (capitales): Galdamez/ 1633 fecit; f. 57: otavo

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Elevó a la 8.<sup>a</sup> el tenor de la obra matriz.

**Com.:** Himno de los Confesores; estrofa 1.<sup>a</sup>.

**N.º 31; ff. 58'-59; *Jesu dulcis memoria*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Jesu dulcis memoria; f. 58': Del nombre/ del Iesus; f. 59: sexto

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Elevó a la 8.<sup>a</sup> el tenor original.

**Com.:** Himno del Santo Nombre de Jesús; estrofa 1.<sup>a</sup>.

**N.º 32; ff. 59'-65; *Magnificat 8.º tono*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Anima mea 8.º; f.60: Otavo tono

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Es posible que se produjera un doble transporte en esta composición: las dos voces centrales de la obra matriz elevadas a la 8.<sup>a</sup> y convertidas en tiples; pero es más probable que el trabajo original estuviera creado para 5 voces, dos de ellas tiples, y que su tenor fuera diluido entre las restantes voces.

**Com.:** Cántica; versos 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup> y 11.<sup>a</sup> (Gloria Patri). Por el estilo de esta obra es posible que pudiera pertenecer a Sebastián de Vivanco o quizá a algún compositor coetáneo.



**N.º 33; ff. 65'-71; Magnificat 8.º tono; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[iii]: Etextultavit 8.º; f.65': otavo tono, (en la capital del tiple 1.º): tiple/ 1633, (en la capital del alto): alto/ 1633

**Atri. mat. y data.:** Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627); 1618a

«**Conc.:**» ÁvilaC 2 (ff. 85'-97), copia del s. XVIII o XIX; CadizC 3 (ff. 86'-93), copiado en 1785, Aguilera de Heredia; GranC 4 (ff. 22'-25); MálaC 12 (ff. 80-85), copia de 1769; RonC 1 (ff. 40'-44), Aguilera; SegC 9 (ff. 22'-25), copia de 1831, Aguilera; VAac legajo 20; ValenC VII (ff. 49'-56), Aguilera; ValenC IX (ff. 169'-172), Aguilera; ValenC XI (ff. 76'-80), Aguilera; ZaraP c' (ff. 28'-32), Aguilera de Heredia, 1820; ZaraP 6 (ff. 64'-68), Aguilera de Heredia.

Impre.: ff. 170'-173 en ALBac n.º III; CUac s.s.; HUac n.º 1; MALac n.º 9; SDCac n.º 4; Pac n.º III; Zac n.º C3-F; ZAc n.º LS-453.

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Convierte el tenor en tiple 2 mediante la elevación de esta voz a la 8.ª. Únicamente introduce la tercera ausente en el acorde final de las cláusulas y realiza puntuales modificaciones para buscar las tríadas en estado fundamental pocas veces ausentes así como para evitar sonidos graves en las voces.

**Com.:** Magnificat; estrofas 2.ª, 4.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª y 12.ª (Sicut erat)

«**Ed. or.:**» *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae*, Caesaragvstae: Pedro Cabarte, 1618.

**Fac.:** Sebastián Aguilera de Heredia: *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae octo modis seu tonis compositum*, IV/ Facsímil, Zaragoza: Publicaciones Musicales, Sección de Música Antigua, n.º 1251, Institución Fernando el Católico, 1997.

**Ed. mo.:** Hilarión Eslava (ed.), *Lira Sacro Hispana. Gran colección de obras de Música Religiosa compuestas por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*, Siglo XVII, tomo I, Serie I, Madrid: M. Martín Salazar, s.f., pp. 81-86.

Barton Hudson (ed.), *Sebastián Aguilera de Heredia: Drei Magnificat zu*

*4, 5 und 8 Stimmen, Das Chorwerk*, Wolfenbuttel: Moseler, 1969.

Barton Hudson (ed.), *Sebastián Aguilera de Heredia: Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae*, 3 vols., CMM 71, Neuhausen - Stuttgart: AIM, Hanssler, 1975, pp. 41-46.

**N.º 34; ff. 71'-77; Magnificat 3.º tono; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[iii]: Etextultavit 3.º; f.71: Tercero tono

**Atri. mat. y data.:** Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627); 1618a

«**Conc.:**» ÁvilaC 2 (ff. 25'-37), copia del s. XVIII o XIX; CadizC 3 (ff. 56'-62), copiado en 1785, Aguilera de Heredia; GranC 4 (ff. 7'-10); MálaC 12 (ff. 50-55), copia de 1769; RonC 1 (ff. 20'-24), Aguilera; SegC 9 (ff. 7'-10), copia de 1831, Aguilera; VAac legajo 15; ValenC VII (ff. 14'-21), Aguilera; ValenC IX (ff. 155'-157), Aguilera; ValenC XI (ff. 56'-60), Aguilera; ZaraP c' (ff. 8'-12), Aguilera de Heredia, 1820; ZaraP 6 (ff. 44'-48), Aguilera de Heredia.

Impre.: ff. 155'-158 en ALBac n.º III; CUac s.s.; HUac n.º 1; MALac n.º 9; SDCac n.º 4; Pac n.º III; Zac n.º C3-F; ZAc n.º LS-453.

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Convierte el tenor en tiple 2 mediante la elevación de esta voz a la 8.ª. Únicamente introduce la tercera del acorde final de las cláusulas de mediación o finales.

**Com.:** Magnificat, estrofas 2.ª, 4.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª y 12.ª (Sicut erat)

«**Ed. or.:**» *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae*, Caesaragvstae: Pedro Cabarte, 1618.

**Fac.:** Sebastián Aguilera de Heredia: *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae octo modis seu tonis compositum*, IV/ Facsímil, Zaragoza: Publicaciones Musicales, Sección de Música Antigua, n.º 1251, Institución Fernando el Católico, 1997.

«**Ed. mo.:**» Hilarión Eslava (ed.), *Lira Sacro Hispana. Gran colección de obras de Música Religiosa compuestas por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*, Siglo XVII, tomo I, Serie I, Madrid: M. Martín Salazar, s.f., pp. 58-62.

Barton Hudson (ed.), *Sebastián Aguilera de Heredia: Drei Magnificat zu 4, 5 und 8 Stimmen, Das Chorwerk*, Wolfenbüttel: Moseler, 1969.

Barton Hudson (ed.), *Sebastián Aguilera de Heredia: Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae*, 3 vols., CMM 71, Neuhausen-Stuttgart: AIM, Hanssler, 1975, pp. 13-18.

**N.º 35; ff. 77'-83; Magnificat 6.º tono; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Et exultavit 6.º; f.78: Sesto tono

**Atri. mat. y data.:** Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627); 1618a

«**Conc.**»: ÁvilaC 2 (ff. 61'-73), copia del s. XVIII o XIX; BarbaC 1 (ff.161-168), Aguilera de Heredia; CadizC 3 (ff. 74'-80), copiado en 1785, Aguilera de Heredia; GranC 4 (ff. 16'-19); HuesC 5 (ff. 39'-41), M. Robledo; MálaC 12 (ff. 68-73), copia de 1769; RonC 1 (ff. 32'-36), Aguilera; SegC 9 (ff. 16'-19), copia de 1831, Aguilera; en VAac legajo 18; ValenC VII (ff. 35'-42), Aguilera; ValenC IX (ff. 164'-166), Aguilera; ValenC XI (ff. 68'-72), Aguilera; ZaraP c' (ff. 20'-24), Aguilera de Heredia, 1820; ZaraP 6 (ff. 56'-60), Aguilera de Heredia.

Impre.: ff. 164'-167 en ALBac n.º III; CUac s.s.; HUac n.º 1; MALac n.º 9; SDCac n.º 4; Pac n.º III; Zac n.º C3-F; ZAAC n.º LS-453.

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Convierte el tenor en tiple 2 mediante la elevación de esta voz a la 8.ª. Únicamente introduce la tercera del acorde final de las cláusulas y realiza pequeñas modificaciones para acentuar las tríadas o para redefinir mejor la fundamental del tono.

**Com.:** Magnificat, estrofas 2.ª, 4.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª y 11.ª (Gloria Patri)

«**Ed. or.**»: *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae*, Caesaragvstae: Pedro Cabarte, 1618.

**Fac.:** *Sebastián Aguilera de Heredia: Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae octo modis seu tonis compositum*, IV/ Facsímil, Zaragoza: Publicaciones Musicales, Sección de Música Antigua, n.º 1251, Institución Fernando el Católico, 1997.

«**Ed. mo.**»: Hilarión Eslava (ed.), *Lira Sacro Hispana. Gran colección de obras de Música Religiosa compuestas por los*

*más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*, Siglo XVII, tomo I, Serie I, Madrid: M. Martín Salazar, s.f., pp. 72-76.

Barton Hudson (ed.), *Sebastián Aguilera de Heredia: Drei Magnificat zu 4, 5 und 8 Stimmen, Das Chorwerk*, Wolfenbüttel: Moseler, 1969.

Barton Hudson (ed.), *Sebastián Aguilera de Heredia: Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae*, 3 vols., CMM 71, Neuhausen-Stuttgart: AIM, Hanssler, 1975, pp. 30-34.

**N.º 36; ff. 83'-89; Magnificat 7.º tono; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Et exultavit 7.ª; f. 83': setimo tono

**Atri. mat. y data.:** Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627); 1618a

«**Conc.**»: ÁvilaC 2 (ff. 73'-85), copia del s. XVIII o XIX; CadizC 3 (ff. 80'-86), copiado en 1785, Aguilera de Heredia; GranC 4 (ff. 19'-22); MálaC 12 (ff. 74-79), copia de 1769; RonC 1 (ff. 36'-40), Aguilera; SegC 9 (ff. 19'-22), copia de 1831, Aguilera de Heredia; VAac legajo 19; ValenC VII (ff. 42'-49), Aguilera; ValenC IX (ff. 166'-169), Aguilera; ValenC XI (ff. 72'-76), Aguilera; ZaraP c' (ff. 24'-28), Aguilera de Heredia, 1820; ZaraP 6 (ff. 60'-64), Aguilera de Heredia.

Impre.: ff. 167'-170 en ALBac n.º III; CUac s.s.; HUac n.º 1; MALac n.º 9; SDCac n.º 4; Pac n.º III; Zac n.º C3-F; ZAAC n.º LS-453.

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Convierte el tenor en tiple 2 mediante la elevación de esta voz a la 8.ª. Únicamente introduce la tercera del acorde final de las cláusulas de mediación o finales y realiza pequeñas modificaciones para acentuar las tríadas de la composición.

**Com.:** Magnificat, estrofas 2.ª, 4.ª, 6.ª, 8.ª, 10.ª y 12.ª (Sicut erat)

«**Ed. or.**»: *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae*, Caesaragvstae: Pedro Cabarte, 1618.

**Fac.:** *Sebastián Aguilera de Heredia: Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae octo modis seu tonis compositum*, IV/ Facsímil, Zaragoza: Publicaciones Musicales, Sección de Música Antigua, n.º 1251, Institución Fernando el Católico, 1997.

«Ed. mo.»: Hilarión Eslava (ed.), *Lira Sacro Hispana. Gran colección de obras de Música Religiosa compuestas por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*, Siglo XVII, tomo I, Serie I, Madrid: M. Martín Salazar, s.f., pp. 76-81.

Barton Hudson (ed.), *Sebastián Aguilera de Heredia: Drei Magnificat zu 4, 5 und 8 Stimmen, Das Chorwerk*, Wolfenbüttel: Moseler, 1969.

Barton Hudson (ed.), *Sebastián Aguilera de Heredia: Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae*, 3 vols., CMM 71, Neuhausen-Stuttgart: AIM, Hanssler, 1975, pp. 35-40.

**N.º 37; ff. 89'-92; Salve Regina; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Vita dulcedo; f. 90: primero

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Elevó a la 8.<sup>a</sup> el tenor de la obra matriz.

**Com.:** Antífona Mariana; versos 2.º, 4.º y 6.º.

**N.º 38; ff. 92'-95; Salve Regina; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Salve regina; f. 93: quinto tono

**Atri. mat. y data.:** Martín de Galdámez? (1583c-1653); 1633a

**Com.:** Antífona Mariana; texto íntegro de la Salve. Su estilo es similar al de las restantes obras atribuidas a Galdámez. Es muy probable que esta composición fuera creada con la distribución de voces que actualmente presenta.

**N.º 39; ff. 95'-99'; Salve Regina; Ti 1, Ti 2, A, B**

**f. per.:** 100

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Vita dulcedo; f.96: primero

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Elevó el tenor de la obra matriz a la 8.<sup>a</sup>.

**Com.:** Antífona Mariana; versos 2.º, 4.º, 6.º y final del 7.º.

**N.º 40; ff. 106'-120; Missa Quinto Tono; Ti 1, Ti 2, A, B**

**ff. per.:** ff.102'-105' (Kyrie e inicio del Gloria)

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Missa quinto tono.

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Es posible que realizara un doble transporte de las voces centrales originales dando como resultado los triples escritos en G2.

**Com.:** composición incompleta, actualmente del Gloria quedan los ff. 106-110; al Credo le corresponden los ff. 110'-118 y al Sanctus los ff. 118'-120.

**N.º 41; ff. 120'-124', 135, 138-141; Misa de la Concepción; Ti 1, Ti 2, A, B**

**ff. per.:** 125-134 (final del Kyrie, Gloria e inicio del Credo); ff.136-137 (sección del Credo)

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Missa de la concepcion; f. 121: Dela concepcion/ con la letania. otavo

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Quizá aplicó un doble transporte a las dos voces centrales originales resultando los actuales triples escritos en G2. También es posible que partiera de una obra a 5 voces.

**Com.:** composición incompleta, actualmente quedan las siguientes partes del ordinario: Kyrie (ff. 120'-141); Credo (135-135'y 138); Sanctus (138'-139); Agnus Dei (139'-141).

**N.º 42; ff. 141'-152; Missa de Requiem; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Missa de Requiem; f.142: sexto (Introito); f.145: Tracto. otavo (Tracto); f.147: segundo (Ofertorio); f.151: segundo (Sanctus y Agnus Dei).

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Introdujo un transporte a la 8.<sup>a</sup> en el tenor de las secciones matrices.

**Com.:** las partes que integran esta misa son las siguientes: Introito (141'-143); Kyrie (143'-144); Tracto (144'-146); Ofertorio (146'-150); Sanctus (150'-152); Agnus Dei (151'-152).

**N.º 43; ff. 152'-153; *Regem cui omnia*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: *Regem cui omnia*; f. 152': invitatorio; f. 153: sesto

**Atri. mat. y data.:** Cristóbal de Morales (1500c-1553); 1553a

«**Conc.**»: ÁvilaC 1 (ff. 202'-227), Christophorus Morales; Ávila 2 (ff. 99'-131), Christophorus Morales, copia del siglo XVIII; BurgC 1 (ff. 47'-55); BurgC 7 (ff. 2'-11); BUac n.º 1423, siglo XX; CALac n.º 1126; EscSL 7 (ff. O'-1), Morales; EscSL 10 (ff. II'-1), Morales; GranC 6 (ff. [0']-1); GranCR 1 (ff. 38'-44), Morales; GranCR 2 (ff. 186'-187); SalaC 5 (ff. 1'-11), Vivanco; SComposC 5 (ff. 10'-15); SDomC 2 (ff. 119'-127), Morales; SegC 1 (ff. 1'-6), Morales; ToleBC 22 (ff. 124'-125), Morales; TuiC 5 (ff. 66'-71), Morales; ZaraP 18 (ff. 31'-32), Morales.

Robert Stevenson reseña que existe una copia en la catedral de Puebla dentro del Libro de coro n.º 3 [Stevenson, reed. 1993, p. 130].

Todas estas concordancias corresponden al *Regem cui omnia* de Morales, la mayoría presentan el total de la obra con su antífona y salmo, pero otras tan sólo la sección inicial como sucede en GranC 6. Sin embargo, la fuente conservada en el Archivo Musical de la Catedral de Zaragoza de esta obra, ZaraP 18, es la única que contiene la misma versión que el de CarriSC s.s. aunque para voces mixtas.

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Eleva a la octava el tenor del último «*Regem cui*» del Invitatorio de Difuntos y lo convierte en tiple 2.

**Com.:** Galdámez no se sirve de la obra íntegra creada por Morales sino tan sólo de su última sección, cuando se repite el texto «*Regem cui*» para dar fin a la composición. En el trabajo, además, el segundo miembro del versículo citado —«*venite adoremus*»— se repite de forma individualizada formando la segunda sección polifónica del Invitatorio de Difuntos.

**Ed. mo.:** Felipe Pedrell (ed.), *Hispaniae Schola Musica Sacra. Christophorus Morales*, vol. I, Barcelona: Juan Bautista Pujol, 1894, pp. 1-8.

Hilarión Eslava (ed.), *Lira Sacro Hispana. Gran colección de obras de*

*Música Religiosa compuestas por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*, Siglo XVI, tomo I, Serie I, Madrid: M. Martín Salazar, s.f., p. 173.

Pedro Calahorra (ed.), *Melchor Robledo († 1586). Opera polyphonica*, vol II, Zaragoza: Institución «Fernando El Católico», 1988, p. 156.

**N.º 44; ff. 152'-153; *Venite exsultemus*; Ti1, Ti2, A, B**

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633d

**Com.:** entonación inicial del salmo de *Regem cui omnia* y segundo verso de la citada obra. Composición añadida al *Libro de música*.

**N.º 45; ff. 153'-157; *Taedet animan*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: *Tedet animan*; f.154: Motete i letio. prim.º

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

«**Conc.**»: BurgC 1 (ff. 55'-59); BurgC 7 (ff. 11'-16); CalaC 5 (ff. 22'-27); SoriaSP 7 (ff. 22'-27).

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Eleva a la 8.ª el tenor de la obra original.

**Com.:** Lección II del Oficio de Difuntos.

**N.º 46; ff. 157'-158; *Ne recorderis*; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: *Ne recorderis*; f.158: sesto tono

**Atri. mat. y data.:** Cristóbal de Morales (1500c-1553); 1553a

«**Conc.**»: AlbaC II (ff. 58'-63); ÁvilaC 1 (ff. 176'-178); ÁvilaC 2 (ff. 128'-131), Morales, copia del siglo XVIII; BurgC 1 (ff. 55'-59), CalaC 2 (ff. 55'-57); CalaC 5 (ff. 44'-46); EscSL 7 (ff. 5'-8), Fray Pedro Tafalla; EscSL 10 (ff. 16'-18); GranC 6 (ff. 16'-17), Morales; GRac n.º 1825; PlaC II (ff. 58'-63); SegC 1 (ff. 11'-12); SoriaSP 7 (f. 44'-46); TuiC 5 (ff. 99'-100), Morales.

Robert Stevenson advierte que existe una copia en la Hispanic Society, ms. catalogado bajo el título de: *Missae secundum ritum Toletanum cum aliis missis variorum auctorum*, que procedía de San Pedro de Lerma (Burgos), ff. 44'-45 [Stevenson, reed. 1993, p. 151].

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Eleva a la 8.<sup>a</sup> el tenor y lo convierte en tiple 1.

**Com.:** Responsorio VI del Oficio de Difuntos. Contiene únicamente en polifonía las secciones iniciales de los versos con la excepción del correspondiente a «Requiem aeternam».

«**Ed. mo.:**» Felipe Pedrell (ed.), *Hispaniae Schola Musica Sacra. Christophorus Morales*, vol. I, Barcelona: Juan Bautista Pujol, 1894, pp. 18-19.

Hilarión Eslava (ed.), *Lira Sacro Hispana. Gran colección de obras de Música Religiosa compuestas por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos, Siglo XVI*, tomo I, Serie I, Madrid: M. Martín Salazar, s.f., pp. 89-91. Atribuida a Pedro Tafalla.

Samuel Rubio (ed.), *Cristóbal de Morales. Estudio Crítico de su polifonía*, Real Monasterio de El Escorial: Biblioteca «La Ciudad de Dios», 1969, p. 301.

**N.º 47; ff. 158'-159; Memento mei, Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]; Memento mei; f.159: segundo tono

**Atri. mat. y data. :** Francisco Gutiérrez?; 1633a

«**Conc.:**» ÁvilaC 1 (178'-180); CalaC 5 (ff.47'-49); GranC 6 (ff. 15'-16); SoriaSP 7 (ff. 47'-49); TuiC 5 (ff. 100'-101), F. Gutiérrez.

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Eleva a la 8.<sup>a</sup> el tenor original y lo convierte en tiple 1.

**Com.:** Responsorio IV de Difuntos. Posee en polifonía la entonaciones iniciales de sus versos y dos de las invocaciones del «Kyrie».

**N.º 48; ff. 159'-160; Requiescant in pace; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]; Requiescant in pace; f. 160: sexto tono

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Eleva a la 8.<sup>a</sup> el tenor original.

**Com:** entonaciones iniciales en polifonía, sin el versículo.

**N.º 49; ff. 160'-164'; Lamentación II de la FERIA V; Ti 1, Ti 2, A, B**

**ff. per.:** 165-167

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]; FERIA quinta. Vau;

f. 160': letio secunda; f. 161: feria quinta in cena domini Letio secunda. cuarto tono.

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

«**Conc.:**»?: En la Capilla Real de Granada, en el ms. 6 se conserva una obra de Ambrosio Cotes que podría estar relacionada con la que nos ocupa.

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Eleva a la 8.<sup>a</sup> el tenor de la obra matriz.

**Com.:** Lección II del Viernes Santo. Recoge en polifonía o en monodía, siguiendo la ordenación de Haymon para el texto de las lamentaciones, del Capítulo I los versos 6 al 9, aunque omite del versículo 6.<sup>o</sup>, el final de la primera y segunda frases así como íntegramente la tercera. Debido a que se han perdido sus último folios, del versículo 9 sólo queda la sección correspondiente a la letra del alefato *Teth* [Vid. Dijk, 1963-65].

**N.º 50; ff. 168-173; Lamentación I de la FERIA VI; Ti 1, Ti 2, A, B**

**f. per.:** 167'

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]; FERIA sexta, delamen; f. 168: FERIA sexta letio prima. primero tono

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Eleva a la 8.<sup>a</sup> el tenor de la obra matriz.

**Com.:** Lección I de Viernes Santo. Recoge en polifonía o en monodía, siguiendo la ordenación de Haymon para el texto de las lamentaciones, del Capítulo 2 los versos 8 al 10, aunque omite del versículo 9.<sup>o</sup> la segunda y la tercera frase y del 11.<sup>o</sup> la segunda [Vid. Dijk, 1963-65].

**N.º 51; ff. 173'-183; Lamentación I de Sábado Santo; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]; Sabato sancto, delamen; f. 174: Sabbato santo letio prima. cuarto tono

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Eleva a la 8.<sup>a</sup> el tenor de la obra matriz.

**Com.:** Lección I de Sábado Santo. Recoge en polifonía o en monodía, siguiendo la ordenación de Haymon para el texto de las lamentaciones, del Capítulo 3 los versos 22 al 30, aunque omite el versículo 23.<sup>o</sup> que está constituido por una única frase [Vid. Dijk, 1963-65].

**N.º 52; ff. 183'-187; Lamentación III de Sábado Santo; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Oratio Hieremie; f.184: segundo tono

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Eleva a la 8.<sup>a</sup> el tenor de la obra matriz.

**Com.:** Lección III de Sábado Santo. Recoge en polifonía o en monodía, siguiendo la ordenación de Haymon para el texto de las lamentaciones, del Capítulo 5 los versos 1 al 11, aunque omite el versículo 5.º y el 20.º [Vid. Dijk, 1963-65].

**N.º 53; ff. 187', 189-191', 194-194'; Passio Domini; Ti 1, Ti 2, A, B**

**ff. per.:** 188-188', 192-193'.

**Ref. mat.:** Índice, f.[ii]: Passio domini; f.187: In Ramis palmarum

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Es posible que elevara a la 8.<sup>a</sup> el tenor de la obra matriz.

**Com.:** Pasión según San Mateo del Domingo de Ramos. Contiene en polifonía la presentación del Narrador (aunque ciertas partes se han perdido), así como algunos de los textos correspondientes a la Turba. La sección de las ancillas aparece copiada en monodía.

**N.º 54; ff. 194'-198; Veni Sponsa Christe; Ti 1, Ti 2, A, B**

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Veni Sponsa; f.195: prime.º/tono

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-

1653). Parece que introdujo un doble transporte en las dos voces centrales de la composición matriz convirtiéndolas en los tiples. También se podría considerar que en origen hubiera estado creada para voces iguales.

**Com.:** Antífona correspondiente al común de Vírgenes, aunque es muy probable que se interpretara en las tomas de hábitos o profesiones de las clarisas

**N.º 55; ff. 198'-200'; Miserere mei; Ti 1, Ti 2, A, B**

**f. per.:** 201 y partes de los arriba citados.

**Ref. ma.:** Índice, f.[ii]: Versos del misere-re; f. 199: quinto tono

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Adap.:** Martín de Galdámez (1583c-1653). Elevó el tenor a la 8.<sup>a</sup> para convertirlo en tiple.

**Com.:** Salmo penitencial n.º 50; vers. 3.º, 5.º, 11.º y 15.º.

**N.º 56; f. 205; Nunc dimittis; Ti 2, B**

**ff. per.:** 202'-204'

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

**Com.:** Cántico de Simeón.

**N.º 57; ff. 205'; Te lucis ante terminum; Ti 1, A**

**f. per.:** parte del 205', 206 y quizá alguno posterior

**Atri. mat. y data.:** anónimo; 1633a

«**Conc.**»: quizás relacionado con CalaC 1 (ff. 29'-30) pero los restos que se conservan de esta obra no permiten establecer concordancias claras.

**Com.:** Himno de prima; estrofa 1.<sup>a</sup>.



## FUENTES

### A. FUENTES HISTÓRICAS

#### AHN: Archivo Histórico Nacional:

- Secc. Consejos, legajo 4431, ff. 106-107: *Sor Luisa de la Ascensión, monja en el convento de Santa Clara de Carrión, sobre que suplica se le haga merced y limosna para acabar la obra de aquella Yglesia* (año 1617).
- Secc. Inq., legajo 3688, nºs 4: *Fr. Alonso de Prado, de la Orden de nro. P. S. francº, Lector de Theología y Ministro Provincial desta provincia de la Inmaculada Concepción de Ntra. Sra.* (licencia para disponer del dinero de las limosnas)
- Secc. Inq., legajo 3704, caja 1, ff. 340-365: *Informe y Apologia y defensorio por la persona y virtudes de la Sierva de Dios Sor Luysa de la Ascension Religiosa de la Orden de Santa Clara, Profesa en su convento de Carrion, Y satisfaccion de las dificultades en los favores singulares que de nro. Señor ha recibido (según dice) y a notas observadas en sus dichos y hechos.*
- Secc. Inq., legajo 3704, caja 1: *P. Domingo de Axpe (o Aspen), Relación sobre las cruces y quantas originales de la Madre Luisa de la Ascension, escrita por su confesor Fr. Domingo de Axpe, religioso recoleto del Santo Convento del Abrojo.* (manuscrito)
- Secc. Inq., legajo 3704, caja 2, ff. 120-125: *Antonio Daza, Vida portentosa y admirable de la Vble. M. Sor Luisa de la Ascensión Religiosa que fue en este religiosísimo Convento de Sta. Clara de Carrión de los Condes.*
- Secc. Inq., legajo 3704, caja 2: *Libro en que se trata de algunos prodigios y milagros que Dios nro. sr. a hecho a la Madre Luisa de las [sic.] Ascensión.*
- Secc. Inq., legajo 3704, caja 2: *P. Domingo de Axpe (o Aspen), Vida de la Madre Luisa de la Ascension, Religiosa de la Orden de Sta. Clara en el Convento de la Villa de Carrión de los Condes, colegida en parte de muchos pliegos que ella escribió obligada por obediencia de sus superiores, y en parte de los escriptos de sus confesores. Por el P. Fr. Domingo de Axpe, confesor, Calificador de la Suprema y General Inquisición, Religioso Recoleta de la Sta. Provincia de la Concepción* (manuscrito)
- Secc. Inq., legajo 3704, caja 3, ff. 99-101: *Catalina de Barrio, Vida y exercicios de la Madre Luisa de la Ascension, monja descalça en el Convento de Sta Clara de Carrion de los Condes* (año 1635).
- Secc. Inq., legajo 3704, caja 4: *Cartas de la M. Luisa* (hojas sueltas)
- Secc. Inq., legajo 3704, caja 4: *Fr. Antonio de Colmenares, Relación breve de la admirable vida de la Madre Luysa de la Ascensión, escripta en parte por ella y lo demas por el P. Fray Antonio Daza su confesor. Reducida a esta brevedad por el P. Fray Antonio de Colmenares* (manuscrito)
- Secc. Inq., legajo 3705, caja 2: *Coplas orixinales escritas de mi sta. madre y compuesta de su mrd., y otras sacadas del libro orixinal que avia en el convento, y otras que por orden de mi sta. madre, yendolas cantando su mrd. delante de mi, las fue escribiendo doña maria de loyola.* (21 folios manuscritos incluidos dentro del Memorial de las cosas q'tengo de mi sta Madre Luisa de la Ascensión, que perteneciera a su hermano Francisco de Colmenares).



- Secc. Inq., legajo 3705, caja 2: *Memorial informativo en defensa de Sor Luisa de la Ascensión, monja profesora de Sta. Clara de Carrión, hecho por Fray Pedro de Balbas* (contiene 2 secciones: la primera «por las preguntas de este interrogatorio se examinen a los testigos que fueron presentados por fray Pedro Balbas» –sin foliar– y la segunda el interrogatorio –foliado–)
- Secc. Inq., legajo 3705, caja 5: *Publicación de los testigos que deponen contra Soror Luisa de la ascension monja que fue en Sta. Clara de la villa de Carrión.*
- Secc. Inq., legajo 3705, cajas 1 a 5: Cartas de la M. Luisa (hojas sueltas)
- Secc. Inq., legajo 3706, cajas 1 y 2: Cartas de la M. Luisa (hojas sueltas)
- Secc. Inq., legajo 3707, caja 1: Cartas de la M. Luisa (hojas sueltas)
- Secc. Inq., legajo 3708, caja 1, ff. 54-56: P. Gonzalo Fernández, *Memoria de Algunas gracias y favores q. nro. Sr. a hecho y hace a la Santa Madre Luisa de Carrión*
- Secc. Inq., legajo 3708, caja 1: *Por la carta de veintitres de junio deste año nos manda V.A. sepamos si en S. Francisco de Santlúcar de Barrameda y Puerto de Santa Maria an levantado altares a soror Luisa ...* (referente a la fama de Sor Luisa en el sur de España, año 1635).
- Secc. Inq., legajo 3708, caja 2, ff. 25-314: *Censura de los Padres Fr. Pedro de Urbina, Calificador del Consejo Real de la Suprema Inquisición, Lector Jubilado y Comisario General de la Orden de S Francisco, Y Fr Joseph Vázquez, Calificador de dicho Consejo, Lector Jubilado y Vicario Provincial de la Provincia de Santiago, a la relación de la causa de Sor Luisa de la Ascensión, Monja del Convento de Santa Clara de Carrión, que se les dio para calificación por orden y mandato del Supremo Consejo.* (Madrid, año 1636).
- Secc. Inq., legajo 3708, caja 2: *Réplica al dictamen de los PP. Urbina y Vázquez, por el Lic. D. Juan Adán de la Parra, Inquisidor de Toledo.* Madrid, año 1636, (manuscrito en 77 ff.)
- Secc. Inq., legajo 3709, caja 1, pieza 2ª: P. Domingo de Axpe (o Aspen), *Tercera parte de la vida de la Venerable M. Luisa de la Ascensión en que se trata de sus verdaderas dotes de su cuerpo, espto. de profeta, virtudes de sus cruces y cuentas y de otros casos singulares y raros de su vida.*
- Secc. Inq., legajo 3709, caja 1: *Información recogida en Burgos acerca de la prodigiosa columna resplandeciente aparecida en el cielo a raíz de la salida de la M. Luisa de su Convento de Carrión camino de Valladolid.*
- Secc. Inq., legajo 3709, caja 1: *Información sobre hechos milagrosos en Gibraltar atribuidos a la M. Luisa.*
- Secc. Inq., legajo 3709, caja 1: *Testimonios notariales sobre milagros por intercesión de la Madre Luisa en la Villa de Palma.*
- Secc. Inq., legajo 3709, caja 1: *Testimonios notariales sobre los sucesos milagrosos en número de 120 que han sido atribuidos a la M. Luisa de la Ascensión;* Información ordenada por el Obispo de Palencia (año 1621)

BN: Biblioteca Nacional (Madrid):

- Códice 336 B, ff. 230-248: *Relación de lo sucedido en las fiestas del voto y juramento, que la muy noble villa de Carrión hizo de tener y defender que la Virgen Mª Ntra. Sra. fue concebida sin mancha de pecado original,* (año 1619)
- Legado Barbieri, Ms. 14045<sup>(123)</sup>, *Memorial del estilo que se a de guardar en esta sancta yglesia de Toledo* (año 1604)
- Ms. 4011: *Cofradía para la defensa de la Inmaculada Concepción.*
- Ms. 8540: *Acta de creación de la Cofradía en defensa de la Inmaculada y Purísima Concepción de la Virgen María de Dios y Señora nuestra.*

CC sc: Archivo del Monasterio de Santa Clara de Carrión de los Condes:

- *Apeos e inventarios*, legajo XX, nº 18, hoja suelta, año 1735 (Permiso para trasladar el nuevo órgano)
- *Breve de Clemente VIII, mandando que se guarde clausura, pero que no se obligue a las monjas a hacer voto de ello.* legajo XI, nº 35.
- *Calcos de Ntra. V. Ma. Sor Luissa de la Ascensión*, carpeta suelta.
- *Copia del defensorio en la causa de Sor Luisa* (cosido de papeles, 206 ff.), legajo XVII (Corresponde al *Memorial informativo* de Fray Pedro de Balbas conservado en AHN, Secc. Inq., legajo 3705, caja 2)
- *Libro de Quentas antiguas*
- *Quaderno en que se da Noticia de algunos prodigios y mercedes que Ntro. D<sup>s</sup> y S<sup>er</sup> hizo a la Mª Luisa de la Ascensión, Religiosa profesora en este Convento de mi Mª S<sup>ta</sup> Clara de Carrión de los Condes.* (Es una copia s.f. que reproduce un original actualmente desaparecido. Hasta el f. 20 actual fue escrito por Sor Luisa, el resto corrió a cargo del P. Daza)
- *Quentas desde 1633 asta 1699.*

- *Virtudes y muerte de la Venerable Madre Luisa de la Ascensión, Religiosa Franciscana del Convento de Santa Clara de Carrión.*

VIAap: Archivo Parroquial de Viana:

- *Índice General de Bautismos de Santa María hecho en 1869 (1502-1869),* Secc. Santa María.
- *Libro de Bautismo, 1574-1616,* Secc. Santa María.
- *Libro de Difuntos de Santa María, 1645-1724,* Secc. Santa María.
- *Libro de la Cofradía de las Santas Angústias, fundada en la Iglesia de Stª María en 1595 y renovada en 1600,* Secc. Santa María.
- *Libro de la Cofradía de Ntra. Sra. de las Antorchas. Año 1669.* («Estas Capitulaciones son conformes a las antiguas de 1580»), Secc. Santa María.
- *Libro Segundo de Cuentas, nombramiento de procuradores y Mayordomos de la Yglesia de Stª María, que comienza en el año de 1576 y acaba en el de 1628,* Secc. Santa María.
- *Libro Tercero de Cuentas que comienza en 1629 y concluye en el de 1659,* Secc. Santa María.

VIAam: Archivo Municipal de Viana:

- *Acuerdos del Ayuntamiento de Viana (1620-1634),* Caja 16, Carpeta 19, Doc. 8.
- *Título de Ciudad de Viana, 1630,* Caja 1, Carpeta b, Doc. 2.

Varia manuscrita:

- AGP, *Apuntaciones para el mejor gobierno e instrucción del Pe. Vicario,* Secc. San Lorenzo, legajo 149
- CCam, *Libro I de Actas (1618-1637)*
- Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León, Reg. 159/91, exp. Pa-3 (informe referente a la restauración de CarriSC s.s.)
- Eam, *Testimonios notariales de hechos milagrosos;* legajo I-17, ff. 15-58 (Información ordenada por el Obispo de Valladolid Fr. Gregorio de Pedrosa, 1635)
- Eam, *Vida y Milagros obrados por intercesión de la M. Luisa de la Ascensión.* legajo I-17, ff. 134-188 (Información ordenada por el Obispo de Valladolid Fr. Gregorio de Pedrosa).
- Eam, *Cartas de la Madre Luisa de la Ascensión,* legajo I-17 (folios sueltos)

Varia impresa:

- «Constituciones, Estatutos y Reglas de las Franciscanas Descalzas de Valladolid» (título perdido), s.l.: s.e., 1630 (Biblioteca de los Padres Filipinos de Valladolid, SA 3095, R. 9763)
- Fray Antonio Arbiol, *La Religiosa instruida, para todas las operaciones de su vida regular, desde que recibe el hábito santo, hasta la hora de su muerte,* Madrid, reed. 1791.
- Juan Valladares, *Caballero Venturoso con sus extrañas aventuras y prodigiosos trances adversos. Historia verdadera en verso y prosa, admirable y gustosa,* (año de 1616), Madrid: B. Rodríguez Serra, 1902.
- Juan de Palma, *Vida de la Serenísima Infanta Sor Margarita de la Cruz (1567-1633),* Madrid, 1933.
- Fray Antonio Daza, *Libro intitulado de la Purísima Concepción,* Madrid: Luis Sánchez, 1921

**B. FUENTES TEÓRICO-MUSICALES**

<i>Artusi 1600</i>	Giovanni Maria Artusi, <i>L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica ragionamenti dui,</i> Venecia, 1600.
<i>Artusi 1603</i>	Giovanni Maria Artusi, <i>Seconda parte dell'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica,</i> Venecia, 1603
<i>Bermudo 1555</i>	Juan Bermudo, <i>Comiença el libro llamado declaración de Instrumentos Musicales,</i> Osuna, 1555.
<i>Cerone 1613</i>	Pietro Cerone, <i>El Mellopeo y Maestro,</i> Nápoles, 1613.

<i>Correa de Araujo 1626</i>	Francisco Correa de Araujo, <i>Libro de Tientos y discursos de Música práctica y Theórica de órgano intitulado Facultad Orgánica</i> , Alcalá de Henares, 1626.
<i>Fuencollana 1554</i>	Miguel de Fuencollana, <i>Orphenica lyra</i> , Sevilla, 1554.
<i>Galilei 1581</i>	Vincenzo Galilei. <i>Dialogo...della musica antica et della moderna</i> , Florencia, 1581
<i>Glareanus 1547</i>	Heinrich Glareanus, <i>Dodecachordón</i> , Basel, 1547
<i>Milán 1536</i>	Luis Milán, <i>Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro</i> , Valladolid, 1536.
<i>Montanos 1592</i>	Francisco de Montanos, <i>Arte de Musica. Theorica y pratica en la Iglesia mayor de Valladolid</i> , Valladolid, 1592
<i>Praetorius 1619</i>	Michael Praetorius, <i>Syntagma Musicum, III</i> , Wolfenbüttel, 1619.
<i>Salinas 1577</i>	Francisco de Salinas, <i>De musica libri septem</i> , Salamanca, 1577.
<i>Sancta María 1565</i>	Thomas de Sancta Maria, <i>Libro llamado Arte de tañer Fantasia</i> , Valladolid, 1565.
<i>Sanz 1674</i>	Gaspar Sanz, <i>Instrucción de música sobre la guitarra española</i> , Zaragoza, 1674.
<i>Vicentino 1555</i>	Nicola Vicentino, <i>L'antica musica ridotta alla moderna prattica</i> , Roma, 1555.
<i>Zarlino 1558</i>	Gioseffo Zarlino, <i>Le Institutioni Harmoniche</i> , Venecia, 1558.

### C. FUENTES LITÚRGICO-MUSICALES

<i>Antiphonarium 1596</i>	<i>Antiphonarium de Sanctis Illustrissimi Domini Alfonsi Gregorii Dichi ep.</i> , Caesaraugustae: Paschalis Perez, 1596
<i>Breviarium 1527</i>	<i>Breviarium Sancte Metropolitane ecclesie Cesaraugustane</i> , Caesaraugustae: Georgius Coci, 1527.
<i>Breviarium 1632</i>	<i>Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restitutum, nunc denuo Urbani VIII. PP. auctoritate recognitum</i> , Romae: Typis Vaticanis, 1632
<i>Breviarium 1697</i>	<i>Breviarium Romanum ex Decreto Sacrosancti Conc. Trid. restitutum B. Pij V Pont. Max, Iubtu editum Clementis VIII ac Urbani VIII. Officiis trium ordinum S.P. Francisci</i> , Romae: Typis Vaticanis, 1697
<i>Cantus passionis 1538</i>	<i>Cantus passionis</i> , Caesaraugustae: Georgius Coci, 1538
CC sc., Cantoral nº 5	Cantoral monódico nº 5 de Santa Clara de Carrión de los Condes
CC sc., Cantoral nº 7	Cantoral monódico nº 7 de Santa Clara de Carrión de los Condes
CC sc., Cantoral nº 9	Cantoral monódico nº 9 de Santa Clara de Carrión de los Condes
<i>Ceremoniale episcoporum</i>	<i>Ceremoniale episcoporum iussu Clementis VIII. Pont. Max. novissime reformatum</i> , Romae: Ex Typographia linguarum externarum, 1600.
<i>Directorium 1612</i>	<i>Directorium et Processionarum Ordinis Fratrum Minorum</i> , Salamancae: F. Martino Ruyz, 1612.
<i>Graduale 1614.</i>	<i>Graduale de tempore (de sanctis) Justa Ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae Cum Cantu.</i> , Romae: Medicaea, 1614.
<i>Int 1515</i>	<i>Intonarum Toletanum</i> , Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 1515.
<i>Manuale 1576</i>	<i>Manuale chori ad usum Fratrum Minorum</i> , Salamancae: Joannis de Porras, 1576.

<i>Manuale 1606</i>	<i>Manuale ad usum chori, iuxta ritum ordinis Fratrum Minorum, Salamantiae: F. Francisco Navarro, 1606</i>
<i>Missale 1552</i>	<i>Missale Cesaraugustanum, Caesaragustae: Pedro Bernuz, 1552</i>
<i>Missale Romanum 1604</i>	<i>Missale Romanum. PII V. Pontificus Maximi Iussu Editum Et Clementis VIII. Auctoritate Recognitum, Venetiis: Nicolaum Misserinum, 1604.</i>
<i>Missale Romanum 1616</i>	<i>Missale Romanum ex decreto Sacrosan. Concilii Tridentini restitutum. Pii V Pont. Max. Et Clementis VIII, Romae: Typis Vaticanis, 1616.</i>
<i>Passionario 1582</i>	<i>Passionario de Salamanca, Secundum Matheum, Apud. Haeredes, Salamantiae: M. Gaftij, 1582.</i>
<i>Passionarium 1516</i>	<i>Passionarium Toletanum, Alcalá de Henares: Arnalfo Gillén de Brocar, 1516.</i>
<i>Passionarium 1573.</i>	<i>Passionarium cum Officio Music Maioris Hebdomadae, Toledae: Jonnes a Placca, 1576.</i>

#### D. FUENTES POLIFÓNICAS MANUSCRITAS

AlbaC II	Albarracín. Colegiata de Santa María. Archivo. Ms II
AlqBC 3	Alquézar. Colegiata de Santa María. Archivo. Ms 3
ÁvilaC 1	Ávila. Archivo Catedralicio. Ms 1
ÁvilaC 2	Ávila. Archivo Catedralicio. Ms 2
BarbaC 1	Barbastro. Archivo Catedralicio. Ms 1
BarbaC B-7	Barbastro. Archivo Catedralicio. Ms B-7
BarcBC 454	Barcelona. Biblioteca de Catalunya. Ms M. 454 «Cancionero musical de Barcelona»
BurgC 1	Burgos. Catedral. Archivo Musical. Ms 1
BurgC 2	Burgos. Catedral. Archivo Musical. Ms 2
BurgC 3	Burgos. Catedral. Archivo Musical. Ms 3
BurgC 7	Burgos. Catedral. Archivo Musical. Ms 7
CádizC 3	Cádiz. Catedral. Archivo Musical. Ms 3
CalaC 1	Calahorra. Archivo Catedralicio. Ms 1
CalaC 2	Calahorra. Archivo Catedralicio. Ms 2
CalaC 3	Calahorra. Archivo Catedralicio. Ms 3
CalaC 5	Calahorra. Archivo Catedralicio. Ms 5
CarriSC s.s.	Carrión de los Condes. Convento de Santa Clara. Ms. s.s.
EscSL 1	El Escorial. Real Monasterio de San Lorenzo. Biblioteca y Archivo de Música. Ms 1
EscSL 7	El Escorial. Real Monasterio de San Lorenzo. Biblioteca y Archivo de Música. Ms 7
EscSL 10	El Escorial. Real Monasterio de San Lorenzo. Biblioteca y Archivo de Música. Ms 10
FallaB 975	Granada. Biblioteca Manuel de Falla. Ms 975
GranC 1	Granada. Catedral. Archivo de Música. Ms 1
GranC 3	Granada. Catedral. Archivo de Música. Ms 3

GranC 4	Granada. Catedral. Archivo de Música. Ms 4
GranC 5	Granada. Catedral. Archivo de Música. Ms 5
GranC 6	Granada. Catedral. Archivo de Música. Ms 6
GranCR 1	Granada. Capilla Real. Archivo de Música. Ms 1
GranCR 2	Granada. Capilla Real. Archivo de Música. Ms 2
GuadM 1	Gaudalupe. Monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe. Ms 1
HuesC 1	Huesca. Archivo Catedralicio. Ms 1
HuesC 5	Huesca. Archivo Catedralicio. Ms 5
JaenC 4	Jaén. Archivo Catedralicio. Ms 4
MálaC 2	Málaga. Catedral. Archivo Musical. Ms 2
MálaC 12	Málaga. Catedral. Archivo Musical. Ms 12
MondoC 3	Mondoñedo. Archivo Catedralicio. Ms 3
MontsM 750	Montserrat. Biblioteca del Monastir. Ms 750
PlaC II	Plasencia. Catedral. Archivo Musical. Ms II
PlaC IV	Plasencia. Catedral. Archivo Musical. Ms IV
RonC 1	Roncesvalles. Archivo de la Real Colegiata. Ms 1
RonC 2	Roncesvalles. Archivo de la Real Colegiata. Ms 2
SalaC 4	Salamanca. Catedral. Archivo de Música. Ms 4
SalaC 5	Salamanca. Catedral. Archivo de Música. Ms 5
SComposC 5	Santiago de Compostela. Catedral. Archivo Musical. Ms 5
SDomC 2	Santo Domingo de la Calzada. Catedral. Archivo Musical. Ms 2
SegC 1	Segovia. Catedral. Archivo de Música. Ms 1
SegC 2	Segovia. Catedral. Archivo de Música. Ms 2
SegC 9	Segovia. Catedral. Archivo de Música. Ms 9
SegC s.s.	Segovia. Catedral. Archivo de Música. Ms s.s. «Cancionero de Segovia»
SevC 7-1-28	Sevilla. Catedral. Archivo Musical. Ms 7-1-28
SoriSP 7	Soria. Archivo Musical de la Catedral de San Pedro Apóstol. Ms 7
TarazC 2	Tarazona. Catedral. Archivo Musical. Ms 2
TarazC 7	Tarazona. Catedral. Archivo Musical. Ms 7
TarazC 13	Tarazona. Catedral. Archivo Musical. Ms 13
ToleBC 7	Toledo. Catedral. Biblioteca Capitular. Ms 7
ToleBC 8	Toledo. Catedral. Biblioteca Capitular. Ms 8
ToleBC 22	Toledo. Catedral. Biblioteca Capitular. Ms 22
ToleBC 25	Toledo. Catedral. Biblioteca Capitular. Ms 25
TudeC s.s.[2]	Tudela (Navarra). Archivo de la Colegiata. Ms s.s. [2]
TudeC s.s.[3]	Tudela (Navarra). Archivo de la Colegiata. Ms s.s. [3]
TuiC 5	Tui. Catedral. Archivo Capitular. Ms 5
ValenC V	Valencia. Catedral Metropolitana. Archivo Musical. Ms V

ValenC VII	Valencia. Catedral Metropolitana. Archivo Musical. Ms VII
ValenC VIII	Valencia. Catedral Metropolitana. Archivo Musical. Ms VIII
ValenC IX	Valencia. Catedral Metropolitana. Archivo Musical. Ms IX
ValenC XI	Valencia. Catedral Metropolitana. Archivo Musical. Ms XI
ZamoC 1	Zamora. Archivo Capitular. Ms 1
ZamoC 2	Zamora. Archivo Capitular. Ms 2
ZamoC 3	Zamora. Archivo Capitular. Ms 3
ZamoC 4	Zamora. Archivo Capitular. Ms 4
ZaraP 6	Zaragoza. Iglesia Metropolitana del Pilar. Archivo Musical. Ms C-3 MS 6
ZaraP 9	Zaragoza. Iglesia Metropolitana del Pilar. Archivo Musical. Ms C-3 MS 9
ZaraP 18	Zaragoza. Iglesia Metropolitana del Pilar. Archivo Musical. Ms C-3 MS 18
ZaraP a'	Zaragoza. Iglesia Metropolitana del Pilar. Archivo Musical. Ms C-3 MS a'
ZaraP c'	Zaragoza. Iglesia Metropolitana del Pilar. Archivo Musical. Ms C-3 MS c'
ZaraP B-2 34	Zaragoza. Iglesia Metropolitana del Pilar. Archivo Musical. Ms B-2 34

#### E. FUENTES POLIFÓNICAS IMPRESAS

<i>Aguilera de Heredia 1618</i>	Sebastián Aguilera de Heredia, <i>Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae</i> , Caesaragvstae: Pedro Cabarte, 1618.
<i>Navarro 1590</i>	Juan Navarro, <i>Psalmi, Hymni, ac Magnificat totius Anni, Secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae, Quatuor, Quinque, ac Sex vocibus concinendi</i> , Romae: Iacobi Torner, 1590.
<i>Palestrina 1567</i>	Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Missarum liber secundus</i> , Romae: Heredi di V. y A. Dorico, 1567
<i>Palestrina 1591</i>	Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Magnificat octo tonum</i> , Venetiis: Gardanum, 1591.
<i>Victoria 1581</i>	Tomás Luis de Victoria, <i>Hymni totius anni secundum Sancta Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quatuor concinuntur vocibus</i> , Romae: Domenico Basa, 1581.
<i>Victoria 1600</i>	Tomás Luis de Victoria, <i>Missae, magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima</i> , Madrid: 1600.
<i>Victoria reed. 1600</i>	Tomás Luis de Victoria, <i>Hymni totius anni iuxta Sanctae Romanae Ecclesiae</i> , Romae: Giacomo Vinicenti, 1600.
<i>Vivanco 1607</i>	Sebastián Vivanco, <i>Liber Magnificarum Sebastiani de Vivanco Abulensis in summo templo Salmaticensi portionarii...</i> , Salamanticae: Artusi Taberniel, 1607.
<i>Vivanco 1610</i>	Sebastián Vivanco, <i>Liber Motectorum</i> , Salamancae: Artusi Taberniel, 1610
<i>Zorita 1584</i>	Nicasio Zorita, <i>Liber primus Nicasii Çorita Chori, Sancte, metropolitanae, Ecclesie, Tarraconensis, Magistri Motectorum</i> , Barcinonae: Hubertum Gotardum, 1584



## BIBLIOGRAFIA

- [Aguirre, 1991] Aguirre Rincón, S., «Libro de música» en *Las Edades del Hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León. Catálogo de la Exposición*, León: Junta de Castilla y León. Caja de Ahorros de Salamanca y Soria, 1991, p. 275.
- [Aguirre, 1995] Aguirre Rincón, S., *Ginés de Boluda (ca. 1545-des. 1604). Biografía y obra musical. Música Española del Renacimiento*, vol. II, Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995.
- [Aguirre, 1997] Aguirre Rincón, S., «El uso de la semitonía en las cláusulas de las secciones de misas de Morales transcritas por Fuenllana» en *Los Instrumentos Musicales en el Siglo XVI. I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI*, Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 141-152.
- [Ahlgren, 1996] Ahlgren, G. T. W., *Teresa of Ávila and the Politics of Sanctity*, New York: Cornell University Press, 1996.
- [Aizpurúa, 1982] Aizpurúa, P., «Juan Navarro en la Catedral de Valladolid», *RM*, vol. 2, 1982, pp. 339-345.
- [Alcolea, 1964] Alcolea, S., «Vitalidad Artística del Camino de Santiago en el Siglo XVI», *PV*, vol. 96-97, 1964, pp. 201-211.
- [Alén, 1997] Alén, M. P., «El uso de instrumentos en la liturgia de la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1570-1620)» en *Los Instrumentos Musicales en el Siglo XVI. I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI*, Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 135-140.
- [Álvarez Márquez, 1992] Álvarez Márquez, C., *El Mundo del Libro en la Iglesia Catedral de Sevilla en el Siglo XVI*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1992.
- [Anceschi, 1991] Anceschi, L., *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Rosalía Torrent trad., Madrid: Editorial Tecnos, 1991.
- [Anglés, 1952] Anglés, H., «El «Pangue lingua» de Johannes Urreda, maestro de capilla del Rey Fernando el Católico», *AM*, vol. VII, 1952, pp. 193-200.
- [Annibaldi, 1993] Annibaldi, C. (ed.), *La Musica e il Mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento. Musica e spettacolo nella storia*, Bologna: Il Mulino, 1993.
- [Argan, 1984] Argan, G. C., «Il Manierismo nell'arte veneta» en *Cultura e Società nel Rinascimento tra Riforme e Manierismi*, Firenze: Leo S. Olschki, 1984, pp. 135-150.
- [Arnese 1987] Arnese, R., *I Codici Notati della Biblioteca Nazionale di Napoli. Biblioteca di Bibliografia Italiana*, vol. XLVII, Firenze: Leo S. Olschki, 1987.
- [Arrizabalaga, 1981] Arrizabalaga, J. M., «Entorno al concepto sonoro del órgano hispano de los siglos XVI y XVII» en *I Congreso Nacional de Musicología. Sociedad Española de Musicología*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 1981, pp. 249-266.
- [Aspiazu, 1973] Aspiazu, J. A., «Aspectos de la Vida en la Villa de Lesaca (desde mediados del Siglo XVI hasta mediados del Siglo XVII)», *PV*, vol. 132-133, 1973, pp. 337-361.



- [Atkinson, 1985] Atkinson, C. W.; Buchanan, C. H. y Miles, M. M. (eds.), *Immaculate & Powerful: the Female in Sacred Image and Social Reality. The Harvard Women's Studies in Religion Series*, vol. VIII, Boston: Beacon Press, 1985.
- [Baade, 1997] Baade, C. R., «La «música sutil» del Monasterio de la Madre de Dios de Constantinopla: aportaciones para la historia de la música en los monasterios femeninos de Madrid a finales del siglo XVI-siglo XVII», Comunicación leída en *IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, 1997 (por gentileza del autor)
- [Baciero, 1991] Baciero, A., «El libro de música» en *Homenaje a Santiago Kastner. Palencia y la música en el siglo XVI. Resonancias y memoria*, Palencia: Consejería de Cultura y Bienestar Social, Junta de Castilla y León, 1991, pp. 126-127.
- [Baciero, 1991, p. 110] Baciero, A., «Carión. Preludio a un concierto esperado» en *Homenaje a Santiago Kastner. Palencia y la música en el siglo XVI. Resonancias y memoria*, Palencia: Consejería de Cultura y Bienestar Social, Junta de Castilla y León, 1991, p. 110.
- [Bagües, 1985] Bagües, J., «Catálogo de los fondos musicales antiguos de La Guardia (Alava)», *Eusko Ikaskuntza, Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección, Música*, vol. 2, 1985, pp. 157-184.
- [Baker, 1978] Baker, N. K., *An Unnumbered Manuscript of Polyphony in the Archives on the Cathedral of Segovia: Its Provenance and History*, Ph. D. diss., Maryland University, 1978.
- [Bakhtin, 1981] Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press, 1981.
- [Bal y Gay, 1952] Bal y Gay, J. (ed.), *El Códice del Convento del Carmen. Tesoros de la Música Polifónica en México*, vol. 1, México: Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría Pública de Educación Pública, 1952.
- [Baldauf-Berdes, 1996] Baldauf-Berdes, J. L., *Women Musicians of Venice. Musical Foundations 1525-1855*, New York: Oxford University Press, 1996.
- [Bank, 1972] Bank, J. A., «Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Century» en *Netherlands Organization for the Advancement of Pave Research*, 1972, pp. 226-230.
- [Bárberi, 1984] Bárberi Squarotti, G., «Prodomi della narrativa manierista: dal Bandello al Pasqualigo» en *Cultura e Società nel Rinascimento tra Riforme e Manierismi*, Firenze: Leo S. Olschki, 1984, pp. 351-384.
- [Barbieri, 1991] Barbieri, P., «"Chiavette" and Modal Transposition in Italian Practice (c. 1500-1837)», *Recercare*, vol. III, 1991.
- [Beer, 1952] Beer, R., «Ornaments in old Keyboard Music», *MR*, vol. 13, 1952, pp. 3-13.
- [Berger, 1980] Berger, K., «Tonality and Atonality in the Prologue to Orlando di Lasso's *Prophetiae Sibyllarum*: Some Methodological Problems in Analysis of Sixteenth-Century Music», *MQ*, vol. 66, 1980, pp. 485-504.
- [Berger, 1987] Berger, K., *Musica Ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1987.
- [Bernstein, 1993] Bernstein, P. R., *The Counter-Reformation Convent: The Angelics of S. Paolo in Milan, 1535-1630*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1993.
- [Bianconi, 1987] Bianconi, L., *Music in the Seventeenth Century*, David Bryant trad., Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1987.
- [Blancafort, 1981] Blancafort, G., «El órgano español del siglo XVII» en *I Congreso Nacional de Musicología. Sociedad Española de Musicología*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 1981, pp. 133-142.
- [Blume, 1978] Blume, F., *Renaissance & Baroque Music. A comprehensive survey*, M. D. Herter Norton trad., London: Faber & Faber, 1978.
- [Bornstein y Rusconi, 1996] Bornstein, D. y Rusconi, R., *Women and Religion in Medieval and Renaissance Italy*, Chicago: University of Chicago, 1996.
- [Borromeo, 1993] Borromeo, A., «La storia delle cappelle musicali vista nella prospettiva della storia della Chiesa», en *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, Oscar Mischiati e Paolo Russo eds., Firenze: Leo S. Olschki, 1993, pp. 229-238.

- [Boucher, 1984] Boucher, B., «Jacopo Sansovino e la scultura veneziana del Manierismo» en *Cultura e Società nel Rinascimento tra Riforme e Manierismi*, Firenze: Leo S. Olschki, 1984, pp. 335-350.
- [Bradshaw, 1978] Bradshaw, M. C., *The Falsobordone. A Study in Renaissance and Baroque Music*, Neuhausen-Stuttgart: AIM. Hänssler-Verlag, 1978.
- [Brett, 1990] Brett, P., «Text, Context, and the Early Music Editor» en *Authenticity and Early Music. A Symposium*, London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1990, pp. 83-114.
- [Briquet, 1923] Briquet, C. M., *Les Filigranes. Dictionnaire Historique des Marques du Papier: Des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 vols., Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1923.
- [Briquet, 1955] Briquet, C. M.: «De la valeur des filigranes du papier comme moyen de déterminer l'âge et la provenance de documents non datés» en *Briquet's Opuscula: The Complete Works of Dr. C. M. Briquet without «Les Filigranes». Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, vol. IV, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1955, pp. 235-241. (e.o. *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève*, Tomo I, livre 2, 1892, pp. 192-200)
- [Browlee y Gumbrecht, 1995] Browlee, M. y Gumbrecht, H. U., *Cultural Authority in Golden Age Spain*, Parallax, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- [Brown, 1976] Brown, H. M., *Embellishing Sixteenth-Century Music*, London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1976.
- [Brown, 1982] Brown, H. M., «Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance», *JASM*, vol. XXXV, n° 1, 1982, pp. 1-48.
- [Brown, 1983] Brown, H. M. (ed.), *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Manuscript. Banco rari 229*, 2 vols., Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- [Brown, 1984] Brown, H. M., «La musica ficta dans les mises en tablature d'Albert de Rippe et Adrian le Roy» en *Le luth et sa musique*, 2 vols., J. M. Vaccaro ed., París: C.N.R.S., 1984.
- [Brown, 1986] Brown, H. M. (est. y ed.), *Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 10. Renaissance Music in Facsimile*, vol. 14, New York: Garland Publisher, 1986.
- [Brown, 1987] Brown, H. M. (est. y ed.), *Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MSS Magl. XIX, 164-167. Renaissance Music in Facsimile*, vol. 5, New York: Garland Publisher, 1987.
- [Brown, 1989] Brown, H. M. y Sadie, S. (eds.), *Performance Practice Music Before 1600*, Basingstoke (England): Macmillan Press, Music Division, 1989.
- [Brown, 1990] Brown, H. M., «Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement», en *Authenticity and Early Music. A Symposium*, London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1990, pp. 27-56.
- [Bruner, 1980] Bruner, E. G., *Editions and Analysis of five Missa Beata Virgine Maria by The Spanish Composers: Morales, Guerrero, Victoria, Vivanco and Esquivel*, Ph. D. diss., Illinois University, 1980.
- [Burke, 1992] Burke, P., *History and Social Theory, Controversies in Sociology*, vol. 1, Cambridge: Polity Press, 1992.
- [Caballero, Tesis doctoral, 1994]. Caballero Fernández-Rufete, C., *Miguel Gómez Camargo (1618-1690): Biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1994. (por gentileza del autor)
- [Cabeza y Virgili, 1990] Cabeza Rodríguez, A. y Virgili Blanquet, M. A., «La Música y las órdenes religiosas en Palencia» en *Jornadas sobre el Arte de las Ordenes Religiosas en Palencia*, Palencia: Universidad de Verano «Casado del Alisal», 1990, pp. 217-230.
- [Calahorra, 1988] Calahorra Martínez, P. (est. y ed.), *Melchor Robledo († 1586). Opera polyphonica*, vol. II, Zaragoza: Institución «Fernando El Católico», 1988.
- [Calahorra, 1992] Calahorra Martínez, P., «Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios», *Nassarre*, vol. VIII, n° 2, 1992, pp. 9-56.
- [Caro Baroja, 1985] Caro Baroja, J., *Las formas complejas de la vida religiosa. (Religión, sociedad, y carácter en la España de los Siglos XVI y XVII)*. *Biblioteca de la Historia*, vol. 10, Madrid: Sarpe, 1985.

- [Carruthers y Kirk, 1982] Carruthers, M. J. y Kirk, E. D (eds.), *Acts of Interpretation. The Text in its Context, 700-1600: Essays on Medieval and Renaissance Literature in Honor of E. Talbot Donaldson*, Oklahoma: Pilgrims Books, 1982.
- [Cea, 1997] Cea Galán, A., «Diferencias sobre el 'tañer con buen ayre'. Aproximación a un problema en la interpretación de la música Ibérica de tecla del siglo XVI» en *Los Instrumentos Musicales en el Siglo XVI. I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI*, Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 165-176.
- [*Census-Catalogue*] Hamm, C. (ed.), *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Poliphonic Music 1400-1550. Renaissance Manuscript Studies 1*, 5 vols., Neuhausen-Stuttgart: AIM. Hänssler-Verlag, 1979-1988.
- [Certeau, 1984] Certeau, M. de, «Un manierismé mystique: Diego de Jesus» en *Cultura e Società nel Rinascimento tra Riforme e Manierismi*, Firenze: Leo S. Olschki, 1984, pp. 43-76.
- [Ciliberti, 1994] Ciliberti, P. (ed.), *Musica e Liturgia nelle Chiese e Conventi dell'Umbria (secoli X-XV)*, Perugia: Cattedra di Storia della musica. Università degli Studi di Perugia, 1994.
- [Climent, 1979] Climent, J., *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Catedral Metropolitana de Valencia*, vol. 1, Valence: Instituto Alfonso el Magnánimo, 1979.
- [Coakley, 1994] Coakley, John, «Introduction: Women's Creativity in Religious Context» en *Creative Women in Medieval and Early Modern Italy: A Religious and Artistic Renaissance*, E. Ann Matter and John Coakley eds., Philadelphia, 1994, pp. 1-16.
- [Collet, reed. 1978] Collet, H., *Le Mysticisme Musical Espagnol au XVIe siècle*, París: Editions D'Aujourd'Hui, 1978. (e.o. 1923)
- [Cozzi, 1984] Cozzi, G., «Politica, cultura e religione» en *Cultura e Società nel Rinascimento tra Riforme e Manierismi*, Firenze: Leo S. Olschki, 1984, pp. 21-42.
- [Crawford, 1977] Crawford, D., «Two Choirbooks of Renaissance Polyphony at the Monasterio de Nuestra Señora of Guadalupe», *FAM*, vol. 24, 1977, pp. 145-174.
- [Culley, 1970] Culley, T., *Jesuits and Music. A Study of the Musicians Connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe. Sources and Studies for the History of the Jesuits*, vols. 1-2, Rome: Jesuit Historical Institute, 1970.
- [Cumont, 1904] Cumont, F., *Pourquoi le Latin fût la Seule Langue Liturgique de l'Occident*, Bruxelles: Melanges Paul Frédéricq, 1904.
- [Chartier, 1995] Chartier, R., *Forms and Meanings: Text, Performances, and Audiences from Codex to Computer. New Cultural Studies*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- [Christoforidis y Ruiz, 1994] Christoforidis, M. y Ruiz Jiménez, J., «Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla: una nueva fuente polifónica del siglo XVI», *RM*, vol. XVII, nº 1-2, 1994, pp. 205-236.
- [Dahlhaus, 1982] Dahlhaus, D., *Esthetics of Music*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1982.
- [Dijk, 1963-65] Dijk, S. J. P. van, *Sources of the Modern Roman Liturgy. The ordinals by Haymo of Faversham and related Documents (1243-1307)*, 2 vols., Leiden: E. J. Brill, 1963-65.
- [Dinzelbacher y Bauer, 1988] Dinzelbacher, P. B. y Bauer, D., *Religiose Frauenbewegung und Mystische Frömmigkeit im Mittelalter. Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte*, vol. 28, Köln: Bohlau Verlag, 1988.
- [Domínguez Ortiz, 1980] Domínguez Ortiz, A., «Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII» en *La Iglesia en la España en los Siglos XVII y XVIII. Historia de la Iglesia en España*, García Villoslada ed., vol. IV, Madrid: Editorial Católica, 1980, pp. 5-72.
- [Duque, 1974] Duque, P. J., «El Fuero de Viana», *PV*, vols. 136-137, 1974, pp. 136-137.
- [Durán, 1964] Durán Gudiol, A., «La capilla de música de la Catedral de Huesca», *AM*, vol. XIX, 1964, pp. 29-56.
- [Echaniz, 1993] Echaniz Sans, M., *El Monasterio Femenino de Sancti Spiritu de Salamanca, Colección Diplomática, 1268-1400. Textos Medievales. Documentos y Estudios para la Historia del Occidente Peninsular durante la Edad Media*, vol. 19, Salamanca: A. Salmanticensia. Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.

- [Egido, 1980] Egido, T., «El Regalismo y las relaciones Iglesia-Estado en el siglo XVIII» en *La Iglesia en la España en los Siglos XVII y XVIII. Historia de la Iglesia en España*, García Villoslada ed., vol. IV, Madrid: Editorial Católica, 1980, pp. 125-254.
- [Egido, 1990] Egido, T., «Religiosidad Popular y Taumaturgia del Barroco. (Los Milagros de la Monja de Carrión)» en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, t. III, vol. I, Palencia: Diputación Provincial, 1990, pp. 11-39.
- [Ehse, 1924] Ehse, S. (ed.), *Concilii Tridentini Actorum, Pars Sexta, (17 Sept. 1562-4 Dec. 1563)*, Freiburg im Breisgau, 1924.
- [Eineder, 1960] Eineder, G., *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks. Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, vol. VIII, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1960.
- [Elizondo, 1914] Elizondo, J. M., «Dos cartas inéditas de la madre Luisa de la Ascensión, la monja de Carrión (1565-1636) y otros documentos referentes a ella», *Estudios Franciscanos*, vol. 12, 1914, pp. 204-208.
- [Eslava, s.f., s. XVI] Eslava, H. (ed.), *Lira Sacro Hispana. Gran colección de obras de Música Religiosa compuestas por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*, Siglo XVI, tomo I, Serie I, Madrid: M. Martín Salazar, s.f.
- [Eslava, s. f., s. XVII] Eslava, H. (ed.), *Lira Sacro Hispana. Gran colección de obras de Música Religiosa compuestas por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*, Siglo XVII, tomo I, Serie I, Madrid: M. Martín Salazar, s.f.
- [Ester, 1980] Ester Sala, M. A., *La ornamentación en la música de tecla del siglo XVI*, Madrid: SEM, 1980.
- [Ester, 1981] Ester Sala, M. A., «La ornamentación en la música de tecla del siglo XVII» en *I Congreso Nacional de Musicología. Sociedad Española de Musicología*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 1981, pp. 179-196.
- [Fassler, 1982] Fassler, M. E., «The Office of the Cantor in Early Western Monastic Rules and Customaries: A Primary Investigation», *EMH*, vol. 2, 1982, pp. 29-52.
- [Ferguson, 1988] Ferguson, H., *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century. An Introduction*, New York, Melbourne: Oxford University Press, 1988.
- [Fiskaa y Nordstrands, 1978] Fiskaa, H. M. y Nordstrands, O. K., *Paper and Watermarks in Norway and Denmark. Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantiam*, vol. XIV, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1978.
- [Freis, 1992] Freis, W., *Cristóbal de Morales and the Spanish Motet in the First Half of the Sixteenth-Century: An Analytical Study of Selected Motets by Morales and Competitive Settings in Sev-BC 1 and Taraz-C2-3*, Ph D. diss., University of Chicago, 1992.
- [Frey, 1993] Frey, H. W., «Il repertorio dei cantori pontifici in un 'diario sistino' del 1616» en *La musica e il mondo. Mecenasimo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, C. Annibaldi ed., Bologna: Il Mulino, 1993.
- [Fromson, 1992] Fromson, M., «A Conjunction of Rhetoric and Music: Structural Modelling in the Italian Counter-Reformation Motet», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 17, 1992, pp. 209-246.
- [García Barriuso, 1986] García Barriuso, P., *La Monja de Carrión. Sor Luisa de la Ascensión Colmenares Cabezón (Aportación documental para una biografía)*, Madrid: s. e., 1986.
- [García Barriuso, 1993] García Barriuso, P., *Una Contemplativa del Siglo XVII: Sor Luisa de la Ascensión. Monja de Santa Clara en Carrión de los Condes*, Madrid: s. e., 1993.
- [García Fraile, 1981] García Fraile, D., *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Salamanca*, Cuenca: Instituto de Música Sacra. Diputación Provincial, 1981.
- [García Oro, 1979] García Oro, J., «Conventualismo y observancia» en *La Iglesia en la España en los Siglos XV y XVI. Historia de la Iglesia en España*, García Villoslada ed., vol. III-1º, Madrid: Editorial Católica, 1980, pp. 211-350.
- [García-Villoslada, 1979] García Villoslada, R. (ed.), *La Iglesia en la España en los Siglos XV y XVI. Historia de la Iglesia en España*, vol. III, 2 vols., Madrid: Editorial Católica, 1979.
- [García-Villoslada, 1980] García Villoslada, R. (ed.), *La Iglesia en la España en los Siglos XVII y XVIII. Historia de la Iglesia en España*, vol. IV, Madrid: La Editorial Católica, 1980.

- [Gerber, 1953] Gerber, R., «Spanische Hymnensätze um 1500», *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 3, 1953, pp. 165-184.
- [Gerber, 1957] Gerber, R. (ed.), *Spanisches Hymnar um 1500 zu vier Stimmen. Das Chorwerk 60*, Wolfenbüttel: Moseler, 1957.
- [Gila, 1993] Gila Medina, L. y Gila Medina, M. J., «Los ministriles de la Capilla Real y la Universidad de Granada: aspectos ceremoniales», *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*, vol. 24, 1993, pp. 335-343.
- [Goldáraz, 1997] Goldáraz Gainza, J. J., «La especulación teórica en torno a la afinación y los temperamentos y su aplicabilidad práctica» en *Los Instrumentos Musicales en el Siglo XVI. I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI*, Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 29-40.
- [Gómez Pintor, 1995] Gómez Pintor, A., *Juan Navarro. Labor compositiva en Castilla y León: Estudio analítico de su producción himnódica en Ávila (1565). Música Española del Renacimiento*, vol. I, Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1994.
- [González Marín, 1989-90] González Marín, L. A., «Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza», *RM*, vol. 9-10, 1989-90, pp. 303-326.
- [González Marín, en prensa] González Marín, L. A. y Martínez García, M. C., «Melchor Robledo», *Diccionario de Música y Músicos Españoles e Iberoamericanos*, E. Casares, J. López-Calo e I. Fernández de la Cuesta eds., SGAE-ICCMU, en prensa. (por gentileza de los autores)
- [González Novalín, 1979] González Novalín, J. L., «Religiosidad y reforma del pueblo cristiano» en *La Iglesia en la España en los Siglos XV y XVI. Historia de la Iglesia en España*, García Villoslada ed., vol. III-1º, Madrid: Editorial Católica, 1979, pp. 351-384.
- [González Valle, 1981] González Valle, J. V., «Aspectos de la estructura musical del Barroco» en *I Congreso Nacional de Musicología. Sociedad Española de Musicología*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), 1981, pp. 19-28.
- [González Valle, 1990] González Valle, J. V., *La Tradición Polifónica del Canto del «Passio» en Aragón: Pasiones de los Siglos XV, XVI, y XVII de las Catedrales de Albarracín (Teruel), Gerona, Segorbe (Castellón) y Zaragoza. Polifonía Aragonesa*, vol. 6, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua. Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1990.
- [González Valle, 1992] González Valle, J. V., *La Tradición del Canto Litúrgico de la Pasión en España. Estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del «Cantus Passionis» en las catedrales de Aragón y Castilla*, *MME*, vol. XLIX, Barcelona: C.S.I.C., 1992.
- [González Valle; Gimeno y Cosculluela, 1986] González Valle, J. V., Gimeno, J. L. y Cosculluela, M. A., «Regesta de noticias referentes a la música en las actas capitulares del Pilar (1656-1676)», *Aragonía Sacra*, vol. III, 1986, pp. 187-195.
- [Goñi Gaztambide, 1961] Goñi Gaztambide, J., «Historia del Convento de Santo Domingo de Estella», *PV*, vol. 82-83, 1961, pp. 34-41.
- [Goñi Gaztambide, 1983] Goñi Gaztambide, J., *La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona. Desde sus orígenes hasta 1600. Música en la Catedral de Pamplona*, nº 2, Pamplona: Capilla de Música. Catedral M. de Pamplona, 1983.
- [Goñi Gaztambide, 1986] Goñi Gaztambide, J., *La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII. Música en la Catedral de Pamplona*, nº 5: Pamplona, Capilla de Música. Catedral M. de Pamplona, 1986.
- [Gregori, 1990] Gregori i Cifré, J. M., «Aspectos de la práctica musical de las catedrales de Zaragoza en el s. XVII» en *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo*, vol. I, E. Casares y C. Villanueva eds., Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990.
- [Gregori, 1995] Gregori i Cifré, J. M., «Música y símbolo en la obra litúrgica de Joan Pujol (1570-1626)», *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*, vol. 26, 1995.
- [Grier, 1995] Grier, J., *The Critical Editing of Music. History, Method and Practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- [Gümpel, 1990] Gümpel, K. W., «Gregorianischer Gesang and Musica Ficta. Bemerkungen zur Spanischen Musiklehre des 15. Jahrhunderts», *Archiv für Musik Wissenschaft*, vol. XLVII, 1990, pp. 120-147.

- [Harran, 1986] Harran, D., *Word-tone Relations in Musical Thought: from Antiquity to the Seventeenth Century. Musicological Studies & Documents*, vol. 40, Neuhaussen-Stuttgart: American Institut of Musicology, 1986.
- [Hartschansky, 1989] Hartschansky, K., «Zeichen und Struken in der Musik der Renaissance» en *Symposium aus Anlaß der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Münster*, Köln: Barenreiter, 1989.
- [Hayburn, 1979] Hayburn, R. F., *Papal Legislation on Sacred Music, 95 A.D. to 1977 A.D.*, Collegeville (Minnesota): Liturgical Press, 1979.
- [Heawood, 1950] Heawood, E., *Watermarks. Mainly of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Century. Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, vol. I, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1950.
- [Hermelink, 1960] Hermelink, S., *Dispositiones Modorum: Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Band. 4, Tutzing: Hans Schneider, 1960.
- [Horsley, 1963] Horsley, I., «The Disminutions in Composition and Theory of Composition», *AcM*, vol. 35, fasc. II/III, 1963, pp. 124-153.
- [Howell, 1972] Howell, A., «Symposium on Seventeenth-Century Music-Theory: Spain», *JMT*, vol. XVI, n° 1-2, 1972, pp. 62-71.
- [Hudson, 1969] Hudson, B. (ed.), *Sebastián Aguilera de Heredia: Drei Magnificat zu 4, 5 und 8 Stimmen. Das Chorwerk*, Wolfenbuttel: Moseler, 1969.
- [Hudson, 1975] Hudson, B. (ed.), *Sebastián Aguilera de Heredia: Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae*, 3 vols., *CMM 71*, Neuhausen-Stuttgart: AIM. Hänssler-Verlag, 1975.
- [Hunter, 1978] Hunter, D., *Papermaking: the History and of an Ancient Craff*, New York: Dover Publications, 1978.
- [Jacobs, 1980] Jacobs, C., *The Performance Practice of Spanish Renaissance Keyboard Music*, Ph D. diss., New University of New York, 1980.
- [Jambou, 1997] Jambou, L., «Prácticas instrumentales para una relectura de la obra vocal de Tomás Luis de Victoria» en *Los Instrumentos Musicales en el Siglo XVI. I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI*, Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 11-28.
- [Jantzen, 1995] Jantzen, G. M., *Power, Gender and Christian Mysticism. Cambridge Studies in Ideology and Religion*, vol. XVII, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- [Judd, 1995] Judd, C. C., «Reading Aron Reading Petrucci: The Music Examples of the *Trattato della Natura et Cognitione di Tutti Gli Tuoni* (1525)», *EMH*, vol. 14, 1995, pp. 121-152.
- [Kendrick, 1992] Kendrick, R. L., «The Traditions of Milanese Convent Music and the Sacred Dialogue of Chiara Margarita Cozzolani» en *The Crannied Wall: Women, Religion and the Arts in Early Modern Europe*, Craig A. Monson ed., Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, pp. 211-233.
- [Kendrick, 1993] Kendrick, R. L., *Genres, Generations, and Gender: Nuns's Music in Early Modern Milan, c. 1550-1706*, Ph. D. diss., New York University, 1993.
- [Kendrick, 1996] Kendrick, R. L., *Celestial Sirens: Nuns and their Music in Early Modern Milan*, New York: Oxford University Press, 1996.
- [Kenyon, 1990] Kenyon, N., «Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions», en *Authenticity and Early Music. A Symposium*, New York, London, Toronto: Oxford University Press, 1990, pp. 1-18.
- [Kenyon de Pascual, 1986] Kenyon de Pascual, B., «El bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca», *Nasarre*, vol. II, n° 2, 1986, pp. 109-134.
- [Kirk, 1993] Kirk, D. K., *Churching the Shawms in Renaissance Spain: Lerma, Archivo de San Pedro, Ms. Mus. I*, Ph. D. diss., McGill University, 1993.
- [Kirk, 1995] Kirk, D. K., «Instrumental music in Lerma, c. 1608», *EM*, vol. XXIII, n° 3, 1995, pp. 393-409.
- [Kite-Powell, 1994] Kite-Powell, J. T., *A Performer's Guide to Renaissance Music*, New York: Maxwell Macmillan International, 1994.
- [Labarre, 1952] Labarre, E. J. (ed.), *The Briquet Album. A Miscellany on watermarks, suplementing Dr. Briquet's Les Filigranes, by various paper scholars, Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustratia*, vol. II, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1952.

- [Labarre, 1953] Labarre, E. J. (ed.), *Zonghi's watermarks, Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, vol. III, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1953.
- [Labarre, 1955] Labarre, E. J. (ed.), *Briquet's Opuscula: The Complete Works of Dr. C. M. Briquet without «Les Filigranes»*, *Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, vol. IV, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1955.
- [Labeaga Mendiola, 1980] Labeaga Mendiola, J. C., «La Música en la Parroquia de Santa María de Viana (Navarra). Siglos XVI y XVII», *PV*, 1980, pp. 203-251.
- [Labeaga Mendiola, 1984] Labeaga Mendiola, J. C., *Viana artística y monumental*, Viana: Comunidad Foral de Navarra y Ayuntamiento de Viana, 1984.
- [Labeaga Mendiola, 1985] Labeaga Mendiola, J. C., «La Música en la Capilla de San Pedro de Viana (Navarra)», *Eusko Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos, Cuadernos de Sección, Música*, vol. 2, 1985, pp. 7-78.
- [Lindt, 1964] Lindt, J. (ed.), *The Paper-Mills of Berne and their Watermarks. 1465-1859, Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, vol. X, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1964.
- [Logan, 1984] Logan, O., «La committenza artistica pubblica e privata» en *Cultura e Società nel Rinascimento tra Riforme e Manierismi*, Firenze: Leo S. Olschki, 1984, pp. 271-288.
- [Looockwood, 1970] Looockwood, L., *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo. Studi di Musica Veneta*, vol. 2, Wien: Universal Edition, 1970.
- [López-Calo, 1963] López-Calo, J., *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols., Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963.
- [López-Calo, 1972] López-Calo, J., *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, Cuenca: Instituto de Música Sacra. Diputación Provincial, 1972.
- [López-Calo, 1973] López-Calo, J., «La música en el rito y en la orden de Jeronimianos» en *Studia Hieronymiana*, Madrid: Orden de San Jerónimo, 1973, pp. 131-135.
- [López-Calo, 1978] López-Calo, J., *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*, Madrid: SEDM, 1978.
- [López-Calo, 1985] López-Calo, J., *La música en la Catedral de Zamora. Catalogación del Archivo de Música*, vol. 1, Zamora: Diputación Provincial, 1985.
- [López-Calo, 1988] López-Calo, J., *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Catálogo de su Archivo de Música*, vol. 1, Logroño: Gobierno de La Rioja, 1988.
- [López-Calo, 1988, Segovia] López-Calo, J., *La música en la Catedral de Segovia. Catálogo del Archivo de Música*, vol. 1, Segovia: Diputación Provincial, 1988.
- [López-Calo, 1991] López-Calo, J., *La música en la Catedral de Calahorra*, Logroño: Gobierno de La Rioja, 1991.
- [López-Calo, 1992] López-Calo, J., *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 3 vols., Granada: Centro de Documentación de Andalucía, 1992.
- [López-Calo, 1994] López-Calo, J., *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, 2 vols., Granada: Centro de Documentación Musical, 1994.
- [López-Calo, 1995] López-Calo, J., *Catálogo de Música del Archivo de la Catedral de Burgos*, 2 vols., Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995.
- [Lowinsky, 1976] Lowinsky, E. E. (ed.), *Josquin Des Prez*, New York: Oxford University Press, 1976.
- [Luoma, 1976] Luoma, R. G., «Aspects of Mode in Sixteenth-Century Magnificats», *MQ*, vol. 62, 1976, pp. 395-408.
- [Llorca, 1979] Llorca, B., «Participación de España en el Concilio de Trento» en *La Iglesia en la España en los Siglos XV y XVI. Historia de la Iglesia en España*, García Villoslada ed., vol. III-1º, Madrid: Editorial Católica, 1979, pp. 385-502.
- [Mansilla, 1979] Mansilla, D., «Panorama histórico-geográfico de la Iglesia española en los siglos XV y XVI» en *La Iglesia en la España en los Siglos XV y XVI. Historia de la Iglesia en España*, García Villoslada ed., vol. III-1º, Madrid: Editorial Católica, 1979, pp. 3-24.

- [María de Hornedo, 1980] María de Hornedo, R., «Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII» en *La Iglesia en la España en los Siglos XVII y XVIII. Historia de la Iglesia en España*, García Villoslada ed., vol. IV, Madrid: Editorial Católica, 1980, pp. 311-360.
- [Marshall, 1989] Marshall, S. (ed.), *Women in the Reformation and Counter-Reformation Europe: Public and Private Worlds*, Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- [Masetti, 1985] Masetti Zannini, G. L., «Espressioni musicali in monasteri femminili del primo Seicento a Bologna», *Strenna Storica Bolognese*, vol. 35, 1985, pp. 193-205.
- [Masetti, 1993] Masetti Zannini, G. L., ««Suavità di canto» e «Purità di cuore». Aspetti della musica nei monasteri femminili romani» en *La capella musicale nell'Italia della Controriforma*, Oscar Mischiati e Paolo Russo eds., Firenze: Leo S. Olschki, 1993, pp. 123-142.
- [Meier, 1974] Meier, B., *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, nach Quellen dargestellt*, Oosthoek: Scheltema & Holkema, 1974.
- [Meier, 1990] Meier, B., «Rhetorical Aspects of the Renaissance Modes», *Journal of The Royal Music Association*, vol. 115, part. 2, 1990, pp. 182-190.
- [Mendel, 1948] Mendel, A., «Pitch in the 16th and early 17th Centuries», *MQ*, vol. 34, 1948, pp. 336-357.
- [Mischiati y Russo, 1995] Mischiati, O. y Russo, P., (eds.), *La pratica della musica nei monasteri femminili bolognesi. Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Berkeley: La Cappella Musicale, 1995.
- [Monson, 1990] Monson, C. A., «Elena Malvezzi's Keyboard Manuscript: A New Sixteenth-Century Source», *EMH*, vol. 9, 1990, pp. 73-128.
- [Monson, 1992] Monson, C. A., *The Crannied Wall: Women, Religion, and the Arts in the Early Modern*; Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- [Monson, 1993] Monson, C. A., «La pratica della musica nei monasteri femminili bolognesi» en *La capella musicale nell'Italia della Controriforma*, Oscar Mischiati e Paolo Russo eds., Firenze: Leo S. Olschki, 1993, pp. 143-160.
- [Monson, 1995] Monson, C. A., *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Berkeley: La Cappella Musicale, 1995.
- [Mosin, 1973] Mosin, V., *Andros Watermarks. Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, vol. XIII, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1973.
- [Mota, 1980] Mota Murillo, R., *Sebastián López de Velasco. Libro de Missas, Motetes, Salmos, Magnificas, y otras cosas tocantes al culto divino. Estudio biográfico y analítico*, 2 vols., Madrid: SEdeM, 1980.
- [Mota, 1988] Mota Murillo, R., «La princesa Juana de Austria y su Capilla de las Descalzas» en *Semana de Música Española «El Renacimiento»*, Madrid, Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, 1988.
- [Müller-Lance, 1983] Müller-Lance, K. H., «Arten der Tonalität des 16 und 17 Jahrhunderts», *AM*, vol. XXXVIII, 1983, pp. 183.
- [Mur, 1993] Mur Bernad, J. J. de, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*, Huesca: Diputación de Huesca, 1993.
- [Murata, 1993] Murata, M., «La cantata romana fra mecenatismo e collezionismo» en *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, C. Annibaldi ed., Bologna: Il Mulino, 1993, pp. 253-266.
- [Nelson, 1994] Nelson, B., «Alternatim Practice in 17th Century Spain: the Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles», *EM*, vol. XXII, n° 2, 1994, pp. 239-260.
- [Nicolai, 1936] Nicolai, A., *Histoire des moulins à papier du sud-ouest de la France, 1300-1800: Périgord, Agenois, Angoumois, Soule, Béarn.*, Bordeaux, s.e., 1936.
- [Niero, 1984] Niero, A., «Riforma cattolica e Concilio di Trento a Venezia» en *Cultura e Società nel Rinascimento tra Riforme e Manierismi*, Firenze: Leo S. Olschki, 1984, pp. 77-96.
- [Nostütz, 1956] Labarre, E. J. (ed.), *The Nostütz Papers. Notes on watermarks found in the German Imperial Archives of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries, and essays showing the evolution of a number of watermarks*, *Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, vol. V, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1956.



- [Omaechevarría, 1982] Omaechevarría, I. (ed.), *Escritos de Santa Clara y Documentos Complementarios*, Madrid: Biblioteca Cristiana, 1982.
- [Orduña, 1987] Orduña, G., «Registro de filigranas de papel en códices españoles (cont.)», *Incipit*, vol. 7, 1987, pp. 1-6.
- [Ortega Costa y Marshall, 1989] Ortega Costa, M. y Marshall, S., «Spanish Women in the Reformation» en *Women in Reformation and Counter-Reformation Europe: Public and Private Worlds*, Bloomington: Indiana University Press, 1989, pp. 89-119.
- [Ossola, 1984] Ossola, C., «Nei 'Labirinti' del 'Beneficio di Cristo'» en *Cultura e Società nel Rinascimento tra Riforme e Manierismi*, Firenze: Leo S. Olschki, 1984, pp. 385-426.
- [Osuna, 1993] Osuna Lucena, M. I., «La Música en el Monasterio de Santa Inés de Sevilla. Relación de Obras de Buenaventura Iñiguez» en *Las Clarisas en España y Portugal. Congreso Internacional*, vol. 2, Salamanca: s.e., 1993.
- [Palisca, 1983] Palisca, C. V., *On the Mode: Gioseffo Zarlino*, New Haven: Yale University Press, 1983.
- [Palisca, 1985] Palisca, C. V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven and New York: Yale University Press, 1985.
- [Palisca, 1994] Palisca, C. V., *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, New York: Oxford University Press, 1994.
- [Pedrell, 1894] Pedrell, F. (ed.), *Hispaniae Schola Musica Sacra. Christophorus Morales*, vol. I, Barcelona: Juan Bautista Pujol, 1894.
- [Pedrell, 1908] Pedrell, F. (ed.), *Thomae Ludovici Victoria. Abulensis. Opera Omnia ex antiquissimis, iisdemque rarissimis, hactenus cognitibus editionibus in unum collecta, atque adnotationibus, tum bibliographicis, tum interpretatoriis ornata a Philippo Pedrell. Hymni totius Anni et Officium Hebdomadae Sanctae*, tomus V, Lipsiae: Breitkopf et Härtel bibliopolarum, 1908.
- [Pérez Villanueva, 1980] Pérez Villanueva, J., «Sor María de Agreda y Felipe IV: Un epistolario en su tiempo», en *La Iglesia en la España en los Siglos XVII y XVIII. Historia de la Iglesia en España*, García Villoslada ed., vol. IV, Madrid: Editorial Católica, 1980, pp. 361-418.
- [Piquer, 1996] Piquer, R. M., «La Clausura de las Monjas. Aproximación Histórica y Psicológica» en *Studii Monastici (Publications de L'Abadia de Monserrat)*, vol. 38, nº 1, 1996, pp. 131-153.
- [Powers, 1981] Powers, H. S., «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony», *JAMS*, vol. XXXIV, nº 3, 1981, pp. 428-469.
- [Powers, 1982] Powers, H. S., «Modal Representation in Polyphonic Offertories», *EMH*, vol. 2, 1982, pp. 43-86.
- [Preciado, 1995] Preciado, D., *Juan de Anchieta (c. 1462-1523). Cuatro Pasiones Polifónicas*, Madrid: SEDEM, 1995.
- [Querol, 1963] Querol Gavaldá, M., «La Polyphonie Religieuse Espagnole au XVII Siècle» en *Les colloques de Wégimont. Le «Baroque» Musical*, IV, 1, 1963, pp. 91-105.
- [Ramos López, 1994] Ramos López, P., *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVIII: Diego de Pontac*, 2 vols., Granada: Diputación Provincial de Granada y Junta de Andalucía, 1994.
- [Razzi, 1980] Razzi, F., «Poliphony of the Seconda Pratica. Performance Practice in Italian Vocal Music of the Mannerist Era», *EM*, vol. VIII, 1980, pp. 298-312.
- [Reif, 1986] Reif, J. A., «Music and Grammar: Imitation and Analogy in Morales and the Spanish Humanists», *EMH*, vol. 6, 1986, pp. 227-243.
- [Renée, 1993] Renée Baernstein, P., *The Counter-Reformatio Convent: The Angelics of S. Paolo in Milan, 1535-1635*, Ph. D. diss, Harvard University, 1993.
- [Reynaud, 1993] Reynaud, F., *La Polyphonie Tolédane et son Milieu des Premiers Témoignages aux Environs de 1600*, 2 vols., Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1993.
- [Reynes, 1987] Reynes, G., *Couvents de Femme: La Vie des Religieuses Contemplatives dans la France des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris: Fayard, 1987.

- [Rifkin, 1973] Rifkin, J., «Scribal Concordances for some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries», *JAMS*, vol. XXVI, 1973, pp. 305-326.
- [Rink, 1995] Rink, J., *The Practice of Performance. Studies in Musiccral Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- [Rive, 1985] Rive, T. (est. y ed.), «Victoria's Lamentationes Geremiae: A Comparison of Cappella Sistina Ms 186 with the Corresponding Portions of Officium Hebdomae Sanctae (Rome, 1585)», *AM*, vol. XL, 1985, pp. 179-207.
- [Robledo, 1989] Robledo Estaire, L., *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631) Vida y Obra Musical*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1989.
- [Robledo, 1994] Robledo Estaire, L., «Questions of performance practice in Philip III's chapel», *EM*, vol. XXII, nº 2, 1994, pp. 198-220.
- [Robledo, 1997] Robledo Estaire, L., «Reflexiones sobre los órganos transpositores en la época de Victoria» en *Los Instrumentos Musicales en el Siglo XVI. I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI*, Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 153-164.
- [Ros-Fábregas, 1992] Ros-Fábregas, E. (est. y ed.), *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*, 2 vols., Ph. D. diss., City University of New York, 1992.
- [Rubio, 1966] Rubio, S. (est. y ed.), «Las glosas de Antonio de Cabezón y de otros autores sobre el «Pange lingua» de Juan de Urreda», *AM*, vol. XXI, 1966, pp. 45-59.
- [Rubio, 1969] Rubio, S. (est. y ed.), *Cristóbal de Morales. Estudio Crítico de su polifonía*, Real Monasterio de El Escorial: Biblioteca «La Ciudad de Dios», 1969.
- [Rubio, 1978] Rubio, S. (est. y ed.), *Juan Navarro*, Madrid: Real Monasterio de El Escorial, «Biblioteca La Ciudad de Dios», 1978.
- [Rubio, 1982] Rubio, S., *El Magnificat en la música, con especial acento en los C. de Morales*, Cuenca: Instituto de Música Sacra. Diputación Provincial, 1982.
- [Rubio, 1982, Escorial] Rubio, S., *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*, 2 vols., Cuenca: Instituto de Música Sacra. Diputación Provincial, 1982.
- [Rubio, 1993] Rubio Álvarez, S., «Tradición Musical en el Monasterio de la Anunciada (Villafranca del Bierzo)» en *Las Clarisas en España y Portugal. Congreso Internacional*, vol. 2, Salamanca: s.e., 1993, pp. 887-894.
- [Ruiz, 1995] Ruiz Jiménez, J. M., *La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 1995. (por gentileza del autor)
- [Sánchez Lora, 1988] Sánchez Lora, J. L., *Mujeres, Conventos y Formas de la Religiosidad Barroca*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.
- [Sánchez y Gonzalo, 1992] Sánchez Siscart, M. M. y Gonzalo, J., *Catálogo del Archivo Musical de la Concatedral de San Pedro Apóstol de Soria*, Soria: Caja Salamanca y Soria, 1992.
- [Sánchez, 1996] Sánchez, Alain (ed.), *Spanish Women in the Golden Age. Images and Realities*, London: Greenwood Press, 1996.
- [Saunders, 1989] Saunders, S. E., *The Dating of the Trent Codices From their Watermarks: with a Study of the Local Liturgy of Trent in the Fifteenth Century*, New York: Garland Ed., 1989.
- [Scaraffia, 1994] Scaraffia, L. Z. G., *Donne e Fede: Santità e Vita Religiosa in Italia. Storia delle Donne in Italia*, vol. xvi, Roma: Laterza, 1994.
- [Schleifer, 1979] Schleifer, S. E. A., *The Mexican Choirbooks at the Newberry Lybrary (case MS. VM 2147 C 36)*, Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- [Shorter, 1957] Shorter, A. H., *Paper Mills and Paper Makers in England 1495-1800, Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, vol. VI, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1957.
- [Simmons, 1965] Simmons, J. S. G. (ed.), *Tromonin's Watermarks Album. A facsimile of the Moscow 1844 Edition, With Additional Material by S. A. Klepikov, Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, vol. XI, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1965.

- [Simmons, 1994] Simmons, J. S. G. (ed.), *Likhachev's Watermarks. Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia or Collection of Works and Documents Illustrating the History of Paper*, vol. XV, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1994.
- [Smith y Taylor, 1995] Smith, L. y Taylor, J. H. M. (eds.), *Women, the Book, and the Godly: Selected Proceedings of the St. Hilda's conference*, Cambridge, Rochester, New York.: D.S. Brewer, 1995.
- [Snow, 1978] Snow, R. J., *The 1613 print of Juan Esquivel Barahona. Detroit Monographs in Musicology*, vol. 7, Detroit: Information Coordinators, 1978.
- [Snow, 1980] Snow, R. J., *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources. Detroit Studies in Music Bibliography*, vol. 44, Detroit: Information Coordinators, 1980.
- [Snow, 1995] Snow, R. J., *Obras completas de Rodrigo de Ceballos. Motetes a cuatro voces*, vol. I, Granada: Junta de Andalucía. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995.
- [Snow, 1996] Snow, R. J., *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and The Salve Service. Guatemala City, Cathedral. Archive, Music MS 4*, 2 vols., *Monuments of Renaissance Music*, vol. IX, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- [Soto, 1993] Soto, M. J., «La Música desde el Siglo XVI en el Monasterio de la Asunción de Nuestra Señora» en *Las Clarisas en España y Portugal. Congreso Internacional*, vol. 2, Salamanca: s.e., 1993, pp. 879-894.
- [Stevenson, 1973] Stevenson, R., «The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks and Some Other lost or Lite Know Flemish Sources», *FAM*, vol. 20, 1973, pp. 87-107.
- [Stevenson, 1991] Stevenson, R., «Tomás Luis de Victoria: Unique Spanish Genius», *Inter-American Music Review*, vol. XII, n° 1, 1991, pp. 1-100.
- [Stevenson, reed. 1993] Stevenson, R., *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro.*, Madrid: Alianza Editorial, 1993. (ed. rev. de *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, 1958).
- [Subirá, 1957] Subirá, J., «La música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», *AM*, vol. XII, 1957, pp. 147-166.
- [Tacaille, 1994] Tacaille, A., *Le cantus firmus dans les motets au XVI siècle: évolution de l'emprunt à la liturgie (antiennes, hymnes, répons). Itinéraires du Cantus Firmus*, vol. I, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.
- [Taruskin, 1990] Taruskin, R., «The Pastness of the Present and the Present of the Past» en *Authenticity and Early Music. A Symposium*, London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1990, pp. 1-18.
- [Thomas, 1990] Thomas, T. H., *The Music of Juan Navarro Based on Pre-Existent Musical Materials*, Ph. D. diss., Austin University, 1990.
- [Toft, 1992] Toft, R., *Aural Images of Lost Traditions: Sharps and Flats in the Sixteenth Century*, Toronto: University of Toronto Press, 1992.
- [Tomlinson, 1987] Tomlinson G., *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley: University of California Press, 1987.
- [Tomlinson, 1990] Tomlinson, G., «The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music» en *Authenticity and Early Music. A Symposium*, London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1990, pp. 115-136.
- [Tomlinson, 1993] Tomlinson, G., *Music in the Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- [Trillo y Villanueva, 1987] Trillo, J. y Villanueva, C., *La Música en la Catedral de Tui*, Santiago de Compostela: Diputación de la Coruña, 1987.
- [Triviño, 1992] Triviño, M. V. (ed.), *Escritoras Clarisas Españolas. Antología*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1992.
- [Tschudin, 1958] Tschudin, W. F., *The ancient Paper-Mills of Barle and their Marks, Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, vol. VII, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1958.
- [Turner, 1989] Turner, B. (ed.), *The Toledo Passion. The Passion According to St. Matthew Sung in Accordance with the Use of Toledo Cathedral to the Plainchant of the Toledo Passionarium (1576) and the Choruses of Alondo Lobo (c. 1555-1617)*, London: P. M. Sacra, 1989.

- [Uchastkina, 1962] Uchastkina, Z. V. E., *A History of Russian hand Paper-Mills and their Watermarks. Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, vol. IX, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1962.
- [Vaccaro, 1991] Vaccaro, J. M., «Le Concert des Voix et des Instruments à la Renaissance» en *Actes du XXXIV<sup>e</sup> Colloque International d'Etudes Humanistes*, Tours: CNRS, 1991.
- [Valls i Subirà, 1970] Valls i Subirà, O., *Paper and Watermarks in Catalonia*, 2 vols, *Monumenta Chartae Papyraceae. Historiam Illustrantia*, vol. XII, Amsterdam: The Paper Publications Society, 1970.
- [Valls i Subirà, 1982] Valls i Subirà, O., *The History of Paper in Spain*, 3 vols., Madrid: Empresa Nacional de Celulosa S.A., 1982.
- [Vázquez, 1980] Vázquez, I., «Las controversias doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVII» en *La Iglesia en la España en los Siglos XVII y XVIII. Historia de la Iglesia en España*, García Villoslada ed., vol. IV, Madrid: Editorial Católica, 1980, pp. 419-477.
- [Vicente Delgado, 1989] Vicente Delgado, A. de, *La Música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (Siglos XVI-XVIII)*, *Catálogo*. Madrid: SEdM, 1989.
- [Vicente Delgado, 1996] Vicente Delgado, A. de, «El Órgano de la Colegiata de Lerma, Historia y Restauración», Junta de Castilla y León, 1996.
- [Vicente Delgado, 1997] Vicente Delgado, A. de, «Músicos catedralicios y comunidades monásticas en Ávila en el siglo XVIII», Comunicación leída en el *Congreso Internacional. Poder, Mecenazgo e Instituciones en la Música Mediterránea: 1400-1700*, Avila, 1997 (por gentileza del autor)
- [Villanueva Abelairas, 1990] Villanueva Abelairas, C., *Las Lamentaciones de Semana Santa de Fray José de Vaquedano*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990.
- [Virgili, 1991] Virgili Blanquet, M. A., «Órgano Procesional de Santa Clara» en *Las Edades del Hombre. La Música en la Iglesia de Castilla y León. Catálogo de la Exposición*, León: Junta de Castilla y León. Caja de Ahorros de Salamanca y Soria, 1991, p. 217.
- [Weber, 1982] Weber, E., *Le Concile de Trente et la Musique. De la Réforme a la Contre-Réforme*, Paris: Musique-Musicologie, 1982.
- [Zarri, 1996] Zarri, G., «Living Saints: A Typology of Female Sanctity in the Early Sixteenth Century» en *Women and Religion in Medieval and Renaissance Italy*, Daniel Bornsytte y Roberto Rusconi eds., Chicago y London: University of Chicago Press, 1996, pp. 219-291.