

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Música y devoción en Barcelona (*ca*. 1550-1626): Estudio de libros de polifonía, contextos y prácticas musicales

Andrea Puentes-Blanco

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

MÚSICA Y DEVOCIÓN EN BARCELONA (*ca*. 1550-1626): ESTUDIO DE LIBROS DE POLIFONÍA, CONTEXTOS Y PRÁCTICAS MUSICALES

Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor
Mención 'Doctorado Internacional'

ANDREA PUENTES-BLANCO

Realizada bajo la dirección del
Dr. EMILIO ROS-FÁBREGAS
Investigador Científico, Institució Milà i Fontanals, CSIC

Tutor: Dr. Xosé Aviñoa
Departament d'Història del Art, Universitat de Barcelona

VOLUMEN I: ESTUDIO



BARCELONA, 2018

UNIVERSITAT DE BARCELONA

MÚSICA Y DEVOCIÓN EN BARCELONA (*ca.* 1550-1626): ESTUDIO DE LIBROS DE POLIFONÍA, CONTEXTOS Y PRÁCTICAS MUSICALES

Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor
Mención 'Doctorado Internacional'

ANDREA PUENTES-BLANCO

Realizada bajo la dirección del
Dr. EMILIO ROS-FÁBREGAS
Investigador Científico, Institució Milà i Fontanals, CSIC

Tutor: Dr. Xosé Aviñoa
Departament d'Història del Art, Universitat de Barcelona

VOLUMEN I: ESTUDIO

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA MODERNA
PROGRAMA DE DOCTORADO: SOCIETAT I CULTURA

BARCELONA, 2018

ILUSTRACIÓN DE LA PORTADA:

Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Ms. 7, fol. 21r.

Resumen

Esta Tesis Doctoral estudia los libros manuscritos de polifonía sacra renacentista copiados entre *ca*. 1550 y 1626 que se conservan en dos bibliotecas de Barcelona, examina su repertorio y explora su relación con la vida musical en Barcelona durante ese periodo. Esta investigación se centra en dos áreas hasta ahora insuficientemente consideradas en los estudios sobre la música en Barcelona durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII: por un lado, los libros de polifonía conservados, que carecen, la mayoría, de estudios exhaustivos y actualizados, y, por otro, la exploración de la vida musical religiosa en la ciudad adoptando una perspectiva urbana, distinta al enfoque institucional y biográfico que ha prevalecido en trabajos previos.

La Tesis consta de cuatro capítulos estructurados en dos partes (Volumen I: Estudio), y de diecisiete apéndices (Volumen II: Apéndices). La Parte I (Capítulos I y II) está dedicada al estudio de los libros manuscritos de polifonía de la época que se conservan en bibliotecas de Barcelona y de su repertorio. El Capítulo I investiga en detalle veinte manuscritos de polifonía sacra (*ca*. 1550-1626) de la Biblioteca de Catalunya y del Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Cada manuscrito se analiza a partir de su codicología y de su contenido musical, lo que conduce a presentar hipótesis razonadas sobre su origen y cronología. Los veinte libros analizados muestran conexiones con instituciones eclesiásticas de Barcelona, pero también con otras localidades de Cataluña: Vic, Mataró, Tarragona, La Seu d'Urgell, Girona y Castelló d'Empúries. El Capítulo II estudia las características y circulación de la polifonía sacra en Cataluña entre *ca*. 1550-1626 a través de las más de 500 obras copiadas en los manuscritos estudiados; el Capítulo se organiza por géneros musicales: misas, motetes, salmos, himnos, magníficats, antífonas, pasiones, lamentaciones y responsorios. Este estudio se complementa también con la evidencia que proporcionan tanto inventarios de libros redactados en la época como los 119 libros impresos de polifonía conservados en bibliotecas de Barcelona.

La Parte II (Capítulos III y IV) explora la vida musical religiosa en la ciudad. El Capítulo III muestra cómo el estatus privilegiado de la Catedral respecto al resto de instituciones eclesiásticas de la ciudad se concretó en prerrogativas específicas en materia musical, litúrgica y ceremonial. Mediante el análisis de los calendarios litúrgicos diocesanos y otras fuentes se realiza una aproximación a cómo los cambios litúrgicos propugnados por el Concilio de Trento incidieron a nivel local, y se explora la presencia de la música en el ceremonial de la Catedral, enfatizando la proyección que éste tenía en el espacio urbano. A continuación, se estudian, por una parte, el rol de la música en distintas tipologías de ceremonial funerario y, por otra, rituales festivos, de acción de gracias y de rogativas en los que el canto del himno *Te Deum laudamus* constituía la principal actividad musical. El Capítulo IV explora prácticas musicales vinculadas a la devoción mariana en el contexto de las cofradías de la Barcelona de la época. Al inicio del Capítulo se realiza una aproximación a la topografía de la devoción mariana en la ciudad, identificando los lugares de culto a la Virgen que existían en el espacio urbano y prácticas musicales que tenían lugar en algunos de estos espacios. Empleando fuentes documentales muy diversas, se muestran las actividades musicales de las que posiblemente fueron las dos cofradías marianas más destacadas en la ciudad: la cofradía de la Concepción en la Catedral y la cofradía del Rosario en el convento de Santa Caterina. El Volumen II contiene diecisiete apéndices que incluyen inventarios detallados de los veinte manuscritos estudiados, un censo completo de los libros impresos de polifonía en bibliotecas de Barcelona y abundante documentación relacionada con la investigación.

Abstract

This Doctoral Dissertation studies manuscript books of Renaissance sacred polyphony extant in two Barcelona libraries copied between ca. 1550 and 1626, examines their repertoire, and explores their relationship with sacred musical life in Barcelona during that period. This research focuses on two areas hitherto insufficiently considered in music studies about Barcelona during the second half of the sixteenth and beginning of the seventeenth century: on the one hand, the books of polyphony, which lack, most of them, exhaustive and updated studies, and, on the other hand, the investigation of the sacred musical life in the city adopting an urban perspective, different from the institutional and biographic approach that has prevailed in previous research.

The Dissertation consists of two volumes: Volume I (Study), with four chapters structured in two parts, and Volume II (Appendices). Part I (Chapters I and II) is devoted to the study of manuscript books of sacred polyphony (*ca*. 1550-1626) in two Barcelona libraries and their repertoire. Chapter I investigates in detail twenty manuscripts of sacred polyphony at the Biblioteca de Catalunya and the Centre de Documentació de l'Orfeó Català. The codicology and repertoire of each manuscript is analyzed, which leads to establish reasoned hypotheses about its origin and chronology. The twenty books of polyphony are related to ecclesiastical institutions in Barcelona and in other Catalan locations: Vic, Mataró, Tarragona, La Seu d'Urgell, Girona y Castelló d'Empúries. Chapter II analyses the characteristics and circulation of sacred polyphony in Catalonia from *ca*. 1550-1626 through more than 500 works copied in the studied manuscripts; the Chapter is organized by musical genres: masses, motets, psalms, hymns, magnificats, antiphons, passions, lamentations and responsories. This study is also complemented by the evidence provided by book inventories of the time and by the 119 printed books of polyphony preserved in Barcelona libraries.

Part II (Chapters III and IV) explores religious musical life in the city. Chapter III shows the Cathedral's privileged status —with particular musical, liturgical and ceremonial prerogatives— with respect to the other ecclesiastical institutions of the city. Through the analysis of the diocesan liturgical calendars and other sources, Chapter III explores how the changes promoted by the Council of Trent affected local liturgy, and describes the Cathedral's music ceremonial, emphasizing its projection in the urban space. Chapter III studies the role of music in different types of funerary rituals, and the celebratory events, as well as processions for thanksgiving and rogations in which the singing of the hymn *Te Deum laudamus* was the main musical activity. Chapter IV is devoted to the study of musical practices linked to Marian devotion, a subject that leads to explore the world of the confraternities of Barcelona at that time. The chapter presents an approach to the topography of Marian devotion in the city, identifying places of Marian worship and musical practices that took place in some of these places. Chapter IV explores the musical activities of what were possibly the two most important Marian brotherhoods in the city: the Confraternity of the Immaculate Conception in the Cathedral and the Confraternity of the Rosary in the convent of Santa Caterina. Volume II contains seventeenth appendices that include detailed inventories of the twenty studied manuscripts, a complete census of printed books of polyphony in Barcelona libraries, and abundant documentation related to this research.

ÍNDICE

VOLUMEN I: ESTUDIO

Agradecimientos xii
Abreviaturas y criterios generales de edición xv
Lista de ilustraciones xvi
Lista de ejemplos musicales xx
Lista de tablas xxi

INTRODUCCIÓN 1

1. Objetivos y metodología 1
2. Estado de la cuestión 15
3. Fuentes 31
4. Estructura del trabajo 37

Parte I. Estudio de libros de polifonía 41

CAPÍTULO I. LIBROS MANUSCRITOS DE POLIFONÍA SACRA EN BIBLIOTECAS DE BARCELONA (*ca*. 1550-1626): DESCRIPCIÓN Y ORÍGENES 43

1. Entre Vic y Barcelona, *ca*. 1553-1643 48
    E-Bbc 681 50
        1.1A. Descripción física 51
        1.1B. Comentarios 55
        1.1C. Inventario abreviado 61
    E-Boc 59 63
        1.2A. Descripción física 64
        1.2B. Comentarios 69
        1.2C. Inventario abreviado 78
2. Barcelona y Cataluña, *ca*. 1550-1600 81
    E-Boc 7 82
        2.1A. Descripción física 83
        2.1B. Comentarios 88
        2.1C. Inventario abreviado 96
    E-Boc 6 98
        2.2A. Descripción física 99
        2.2B. Comentarios 101
        2.2C. Inventario abreviado 109
    E-Bbc 708 110
        2.3A. Descripción física 111
        2.3B. Comentarios 113
        2.3C. Inventario abreviado 115

E-Bbc 608 116
2.4A. Descripción física 117
2.4B. Comentarios 120
2.4C. Inventario abreviado 126
E-Bbc 587 128
2.5A. Descripción física 129
2.5B. Comentarios 133
2.5C. Inventario abreviado 138
3. Girona y La Seu d'Urgell, *ca*. 1572 – *ca*. 1646 140
E-Bbc 682 142
3.1A. Descripción física 143
3.1B. Comentarios 147
3.1C. Inventario abreviado 153
E-Bbc 859 156
3.2A. Descripción física 157
3.2B. Comentarios 161
3.2C. Inventario abreviado 166
4. Barcelona: libros de polifonía de Joan Pau Pujol para la Capilla de *Sant Jordi* de la Diputación del General de Cataluña (1614-1626) 168
E-Bbc 789 172
4.1A. Descripción física 173
4.1B. Comentarios 174
4.1C. Inventario abreviado 175
E-Bbc 786 176
4.2A. Descripción física 177
4.2B. Comentarios 178
4.2C. Inventario abreviado 179
E-Bbc 788 180
4.3A. Descripción física 181
4.3B. Comentarios 181
4.3C. Inventario abreviado 182
E-Bbc 787 184
4.4A. Descripción física 185
4.4B. Comentarios 187
4.4C. Inventario abreviado 189
5. Polifonía local e internacional: *ca*. 1600-1626 190
E-Bbc 683 191
5.1A. Descripción física 192
5.1B. Comentarios 194
5.1C. Inventario abreviado 197
E-Bbc 589 199
5.2A. Descripción física 200
5.2B. Comentarios 202
5.2C. Inventario abreviado 203
E-Boc 12 204
5.3A. Descripción física 205
5.3B. Comentarios 207
5.3C. Inventario abreviado 208

E-Boc 8 209
5.4A. Descripción física 210
5.4B. Comentarios 212
5.4C. Inventario abreviado 213
E-Boc 11bis 214
5.5A. Descripción física 215
5.5B. Comentarios 218
5.5C. Inventario abreviado 220
E-Bbc 585 222
5.6A. Descripción física 223
5.6B. Comentarios 227
5.6C. Inventario abreviado 228
E-Bbc 586 229
5.7A. Descripción física 230
5.7B. Comentarios 232
5.7C. Inventario abreviado 235
6. Resumen del Capítulo I 235

CAPÍTULO II. LA CIRCULACIÓN DE LA POLIFONÍA SACRA EN BARCELONA Y CATALUÑA (*ca*. 1550-1626): CARACTERÍSTICAS, TRANSMISIÓN Y RECEPCIÓN DEL REPERTORIO 241

1. Compositores, repertorio, autoría, anonimia: consideraciones preliminares al estudio del repertorio 243
2. Misas 246
2.1. El repertorio de misas en los libros de polifonía de la segunda mitad del siglo XVI: compositores y circulación de modelos manuscritos 247
2.2. Misas de Adviento y Cuaresma 252
2.3. El Propio de la Misa: introitos en E-Bbc 682 253
2.4. Joan Pau Pujol y Giammateo Asola: misas *octo tonorum* 256
2.5. Misas de réquiem 258
3. Motetes 263
4. Salmos de Vísperas y Completas: del fabordón a la salmodia de Joan Pau Pujol 269
5. Himnos: un repertorio local 275
6. Magníficats 289
7. Antífonas 299
8. Repertorio polifónico para Semana Santa 305
8.1. Pasiones 306
8.2. Lamentaciones: tradición y renovación litúrgica y usos 311
8.3. Responsorios: los ciclos para el *Triduum sacrum* en E-Bbc 608 y E-Boc 59 y otros manuscritos ibéricos, y su afinidad con los responsorios de Paolo Ferrarese (1565). 323
9. Resumen del Capítulo II 334

Parte II. Contextos y prácticas musicales 341

CAPÍTULO III. MÚSICA, LITURGIA Y DEVOCIÓN EN LA BARCELONA CONTRARREFORMISTA 343

1. La Catedral y su proyección urbana 344
    1.1. Las prerrogativas litúrgicas, ceremoniales y musicales de la Catedral de Barcelona: "en senyal de cap superior a totes les esglesies" 344
    1.2. La regulación del ciclo litúrgico anual: los calendarios diocesanos en Barcelona y los toques de campanas 352
    1.3. Liturgia y polifonía: la Catedral y su proyección urbana 358
        1.3.1. La polifonía en el ciclo temporal 368
        1.3.2. La polifonía en el ciclo santoral 379
2. El ritual funerario: cotidianeidad del rito *vs*. honras fúnebres cívicas 384
    2.1. Descripción y contenido musical del ritual funerario según los *Ordinarium* de la diócesis de Barcelona (1569 y 1620): tradición textual y melódica 386
    2.2. El ceremonial fúnebre en las iglesias parroquiales y las sepulturas de "Nostra Senyora" 395
    2.3. Honras fúnebres cívicas 405
        2.3.1. Las exequias de obispos 409
    2.4. La polifonía en el ritual funerario 419
        2.4.1. Letanías funerarias: 'Redemptor Deus / Precibus' y otros textos 421
        2.4.2. Salmos y responsorios de difuntos: cambios litúrgicos y polifonía conservada 428
3. Rogativas, acción de gracias y celebraciones: la funcionalidad del *Te Deum Laudamus* 435
    3.1. El himno: texto y características de las versiones conservadas en los libros de polifonía 436
    3.2. El *Te Deum* en rogativas, acción de gracias y celebraciones 442
4. Resumen del Capítulo III 452

CAPÍTULO IV. DEVOCIONES MARIANAS: PRÁCTICAS MUSICALES EN CONTEXTO 457

1. Topografía de la devoción mariana en Barcelona: música en torno a imágenes urbanas de la Virgen 459
    1.1. *Salve* y gozos en torno a la "Virgen de la Caza" en el Convento de Santa Caterina 463
    1.2. La Virgen de la Piedad en el Convento de Sant Agustí 467
2. Aspectos musicales del culto a la Inmaculada Concepción en Barcelona: de la tradición medieval a la devoción inmaculista del siglo XVII 471
    2.1. La Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona: fundaciones de misas y aniversarios (1546-1663) y la actividad de Joan Pau Pujol (1613-1621) 472
    2.2. Disputas doctrinales y música en las fiestas de la Inmaculada Concepción en Barcelona (1618 y 1622) 487
3. El auge de la devoción al rosario de la Virgen: imágenes, obras y prácticas musicales en contexto 498
    3.1. Libros devocionales del rosario y la batalla de Lepanto 499

3.2. La Cofradía del Rosario del Convento de Santa Caterina 511
3.2.1. Imágenes para la devoción: iconografía rosariana en la cofradía de Santa Caterina 514
3.2.2. Actividad devocional de la cofradía 522
3.2.3. Un libro impreso en contexto: una edición desconocida de las letanías marianas (1582) de Giovanni Pierluigi da Palestrina en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona 527
a) Las *Litaniae Deipare Virginis* de Palestrina (Venecia: Angelo Gardano, 1582): relevancia del hallazgo y contextualización de la edición 528
b) Evidencias sobre su posible vinculación con la Cofradía del Rosario de Santa Caterina 534
3.2.4. Una aproximación a prácticas musicales a través de sermones y libros de doctrina 538
a) Contenido musical en libros manuscritos de sermones marianos y del rosario 542
b) Laude en latín y gozos marianos en el *Itinerarium spirituale* del predicador dominico Pere Joan Guasch (1553-1613) 547
4. Resumen del Capítulo IV 564

CONCLUSIONES 569

CONCLUSIONS 579

BIBLIOGRAFÍA 589

VOLUMEN II

ÍNDICE iii

Apéndice 1. Inventarios detallados de los libros manuscritos de polifonía sacra en la Biblioteca de Catalunya y en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català (*ca*. 1550-1626). 1
E-Bbc 585 (*olim* Pedrell 394) 1
E-Bbc 586 (*olim* Pedrell 393) 8
E-Bbc 587 (*olim* Pedrell 383) 11
E-Bbc 589 (*olim* Pedrell 388) 27
E-Bbc 608 (*olim* Pedrell 382) 28
E-Bbc 681 (*olim* Pedrell 386) 41
E-Bbc 682 (*olim* Pedrell 385) 55
E-Bbc 683 (*olim* Pedrell 566) 73
E-Bbc 708 (*olim* Pedrell 384) 83
E-Bbc 786 (*olim* Pedrell 392) 91
E-Bbc 787 (*olim* Pedrell 391) 98
E-Bbc 788 (*olim* Pedrell 389) 104
E-Bbc 789 (*olim* Pedrell 390) 109
E-Bbc 859 119
E-Boc 6 130
E-Boc 7 142
E-Boc 8 150
E-Boc 11bis 155
E-Boc 12 163
E-Boc 59 167

Apéndice 2. Libros impresos de polifonía en Barcelona. 191
Biblioteca de Catalunya (E-Bbc) 192
Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona (E-Bu) 201
Centre de Documentació de l'Orfeó Català (E-Boc) 205
Biblioteca de la Institució Milà i Fontanals (E-Bim) 206
Archivo Capitular de la Catedral de Barcelona (E-Bc) 208

Apéndice 3. Inventarios de libros de polifonía en Barcelona (1553-1626). 209
I. Lista cronológica de inventarios 209
II. Libros de polifonía en inventarios clasificados por géneros musicales 211
3.1. Misas 211
3.2. Motetes 223
3.3. Salmos 232
3.4. Himnos 237
3.5. Magníficats 240
3.6. Antífonas 244
3.7. Pasiones 246
3.8. Lamentaciones 248
3.9. Responsorios 251
3.10. Letanías 252

Apéndice 4. Misas transmitidas en los libros manuscritos de polifonía estudiados en el Capítulo I. 253

Apéndice 5. Comparación de la estructura de las misas polifónicas de réquiem en manuscritos de Cataluña (segunda mitad del siglo XVI-primera mitad del siglo XVII). 255

Apéndice 6. Motetes transmitidos en los libros manuscritos de polifonía estudiados en el Capítulo I. 271

Apéndice 7. Comparación del material melódico común entre los veintisiete responsorios para el *Triduum sacrum* de Paolo Ferrarese (1565) y los transmitidos en E-Bbc 608 y E-Boc 59. 274

Apéndice 8. Las prerrogativas de la Catedral de Barcelona respecto al resto de instituciones eclesiásticas de la ciudad. 291

Apéndice 9. Comparación de los calendarios litúrgicos impresos en el *Breviarium Barcinonense* (Joan Trinxer y Jaume Cortey, 1560), en el *Ordinarium Barcinonense* (Claudi Bornat, 1569) y en el *Ordinarium, seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis* (Sebastià de Cormellas, 1620). 294

Apéndice 10. Toques de campanas en la Catedral de Barcelona. 307

Apéndice 11. El ritual funerario según el *Ordinarium Barcinonense* (Barcelona: Claudi Bornat, 1569), fols. 110v-118r. 317

Apéndice 12. Tipologías de sepulturas en la Basílica de Santa María del Mar de Barcelona a principios del siglo XVII. 333

Apéndice 13. Institución de las sepulturas de "Nostra Senyora" en la Catedral de Barcelona (1622). 342

Apéndice 14. Transcripción de los textos de las tres letanías funerarias transmitidas en los *Ordinarium* de la diócesis de Barcelona (1569 y 1620). 345

Apéndice 15. Análisis de la estructura de los nocturnos de maitines del oficio de difuntos en los libros litúrgicos impresos de la diócesis de Barcelona (1560-1620). 350

Apéndice 16. El canto del *Te Deum laudamus* en Barcelona (1550-1652). 351

Apéndice 17. Fundaciones de misas y aniversarios en la Capilla de la Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona. 358

Agradecimientos

Muchas personas e instituciones me han prestado ayuda y apoyo en el transcurso de esta investigación. En primer lugar, agradezco a Emilio Ros-Fábregas, director de esta Tesis, la confianza depositada en mí para desarrollar este trabajo, su valiosa guía y asesoramiento, y el haberme transmitido su entusiasmo y sus expertos conocimientos en el estudio de libros de música del Renacimiento. Sus enseñanzas van más allá de la investigación realizada para esta Tesis y me servirán siempre como inspiración y guía.

Esta Tesis Doctoral ha podido realizarse gracias al apoyo económico del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, que me concedió un Contrato Predoctoral de Formación de Personal Investigador (FPI) del que disfruté durante cuatro años (2014-2018) en la Institució Milà i Fontanals (IMF) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Barcelona. Mi investigación se enmarcó en los objetivos del Proyecto I+D "Libros de polifonía hispana (1450-1650): catálogo sistemático y contexto histórico-cultural" (HAR2012-33604) financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (MINECO) y dirigido por Emilio Ros-Fábregas en la IMF entre 2012 y 2016, un proyecto cuyos objetivos continúan desarrollándose a través del Proyecto I+D, "Polifonía hispana y música de tradición oral en la era de las humanidades digitales" (HAR2016-75371-P), también financiado por el MINECO y dirigido por Ros-Fábregas y María Gembero-Ustárroz en la IMF. Agradezco muy especialmente a María Gembero su acogida en el Departamento de Musicología de la IMF, su continuo asesoramiento, sus valiosos consejos y el haberme integrado en el Grupo de Investigación consolidado "Música, patrimoni i societat" reconocido por AGAUR-Generalitat de Catalunya, adscrito a la IMF; asimismo, su lectura y revisión de algunas secciones de esta Tesis han contribuido a mejorar significativamente el texto. En la IMF también me gustaría dar las gracias a Tess Knighton (cuyos trabajos sobre la música en Barcelona también han inspirado mi investigación), así como a todo el personal científico, administrativo y de la biblioteca de esa institución. En la Universitat de Barcelona, agradezco especialmente toda la ayuda prestada por Xosé Aviñoa, tutor de esta Tesis, así como también la de Javier Laviña, Jaume Dantí y Joan Roger del Programa de Doctorado 'Societat i Cultura'.

Tres becas que me concedió el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad me permitieron realizar tres estancias de investigación en el extranjero que han sido muy provechosas para mi formación doctoral: en el 'Centre d'Études Superieures de la Renaissance' (CNRS y Université de Tours) en Francia en 2015, en la Universidad de Oxford (Reino Unido) en 2016, y en la Universidad de Chicago (Estados Unidos de América) en 2017.

En el 'Centre d'Études Superieures de la Renaissance' (CESR) desarrollé una productiva y agradable estancia gracias a la fantástica acogida de Philippe Vendrix y de todos los miembros del equipo de investigación *Ricercar*: Hyacinthe Belliot, Vincent Besson, Camilla Cavicchi, David Fiala, Marco Gurrieri, Agostino Magro, Daniel Saulnier y Vasco Zara, quienes también me permitieron colaborar en los proyectos que estaban realizando en aquel momento. Agradezco también la ayuda prestada y la simpatía de Marie Christine Jossec, Jean-Louis Boutellier y Alice Loffredo-Nué.

Owen Rees, mi supervisor durante la estancia en la Universidad de Oxford, hizo posible que pudiera disfrutar de amplias facilidades en Queen's College y como experto conocedor de los manuscritos de polifonía ibérica de los siglos XVI y XVII compartió conmigo sus ideas y sugerencias sobre mi investigación. Le agradezco el tiempo invertido en tutorías y el haberme invitado a participar en las reuniones del 'Early Modern Reading Group'. También me gustaría agradecer la acogida y guía de Ana Carvalho y Henry Drummond en el estimulante ambiente académico de Oxford, y la invitación de Margaret Bent a participar en las sesiones 'Singing from facsimile'.

Agradezco a Robert L. Kendrick que me diese la oportunidad de pasar dos meses en la Universidad de Chicago (Estados Unidos), sus sugerencias y comentarios sobre mi investigación en las tutorías realizadas y que me permitiese asistir y participar en sus seminarios de doctorado. Robert Kendrick y Lucia Marchi me proporcionaron una estupenda acogida en tierras americanas hasta el final de mi estancia. En Chicago, Angelica Vomera y Siavash Sabetrohani fueron (son) fantásticos compañeros y amigos. Durante la estancia en Estados Unidos pude realizar una visita al 'Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies' de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign gracias a la generosa ayuda de Herbert Kellman. Herbert me recibió en Urbana con inmensa hospitalidad y me brindó todas las facilidades para consultar los recursos del Archivo. Kirstin Dougan y Kate Lambaria también me ayudaron a preparar la visita a Urbana y resolvieron todas mis dudas con gran amabilidad.

Quisiera agradecer la ayuda prestada por distintas personas que facilitaron mi investigación en archivos y bibliotecas de Barcelona. En la Biblioteca de Catalunya, Rosa Montalt, directora de la Sección de Música, me orientó sobre las colecciones de la Biblioteca y me proporcionó todas las facilidades para su consulta y estudio; María Sadurní, por su simpatía y amabilidad, y Oriol Miralles, quien me ayudó a obtener las fotografías de las marcas de aguas de algunos de los manuscritos estudiados en esta Tesis, merecen un especial agradecimiento, además de todos los bibliotecarios de la Sala de Reserva y de la Sala general de la Biblioteca. He de agradecer también la ayuda prestada por Marta Grassot, directora del Centre de Documentació de l'Orfeó Català; Inma Ferrer, del Archivo de la Catedral de Barcelona; el personal del Archivo Diocesano y del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona; y los bibliotecarios de la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, en especial Joan Miquel Oliver y Neus Verger. Agradezco la ayuda y el interés mostrado en mi investigación por parte de otros profesores, investigadores, compañeros y amigos: Ascensión Mazuela-Anguita, Josep Maria Gregori i Cifré, Javier Marín López, Antonio Pardo Cayuela, Mercedes Castillo Ferreira, Joan Maria Jaime, Esther Tello, Alejandro Martínez, Marta Punsola, Bernat Cabré, Rosa Isusi Fagoaga, Noel O'Regan y Agostino Magro. Por último, mi familia ha sido y siempre es un apoyo fundamental, a pesar de la distancia geográfica entre Barcelona, Galicia y Canadá. Agradezco el cariño, la confianza, el continuo apoyo y los siempre valiosos consejos de mis padres y de mi hermana.

Abreviaturas

A	alto, contralto [voz]
ACB	Arxiu Capitular de Barcelona
ACV	Arxiu Capitular de Vic
ADB	Arxiu Diocesà de Barcelona
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
B	bajo [voz]
b.	bautizado
C	cantus [voz]
ca.	*circa*
CG	*Cappella Giulia*
CMM	Colección *Corpus Mensurabilis Musicae* (American Institute of Musicology, 1966-)
cms.	centímetros
CS	*Cappella Sistina*
doc., docs.	documento / documentos
ed., eds.	editor; editado / editores
fol., fols.	folio / folios
LU	*Liber Usualis. Missae et Officii pro Dominicis et festis cum cantu gregoriano* (París, Tournai, Roma: Desclée & Socii, 1957)
MCA	Colección *Mestres catalans antics* (Barcelona: Amalgama Edicions: 2013-2014; Vilablareix: Ficta Edicions i Produccions (2015-).
MME	Colección *Monumentos de la Música Española* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1941-).
Ms., Mss.	Manuscrito / manuscritos
no.	número
r	recto
RISM	*Répertoire International des Sources Musicales. Serie A/I. Einzeldrucke vor 1800*, 15 vols. (Kassel: Bärenreiter, 1971-1999); y François Lesure (ed.), *Répertoire International des Sources Musicales. Serie B/I. Recueils imprimés XVIé-XVIIé siècles*, 2 vols. (Munich: Henle, 1960).
RRMR	Colección *Recent Researches in the Music of the Renaissance* (Middleton, Wisconsin: A-R Editions (1964-).
S.l.	Sin lugar
s.s.	Sin signatura
T	tenor [voz]
v	verso
vol., vols.	volumen / volúmenes

Criterios generales de edición

Los documentos de archivo inéditos incluidos en el cuerpo de texto de esta Tesis se transcriben en el idioma original en que se redactó el documento y se traducen al castellano en nota a pie de página. La transcripción de documentos se ha realizado respetando la grafía original, excepto en el caso del uso de mayúsculas y minúsculas. Las abreviaturas se han desarrollado utilizando letra cursiva. Se ha procurado adaptar la puntuación en beneficio de una mejor comprensión del texto. En esta Tesis los nombres de compositores y autores catalanes se mencionan siempre en catalán; por ejemplo, se ha utilizado la forma Higini Anglès en lugar de Higinio Anglés, Felip Pedrell en vez de Felipe Pedrell, o Felip Pujol en lugar de Felipe Pujol. En las transcripciones musicales se han mantenido los valores originales de las notas.

Lista de ilustraciones

1	Ejemplos de las descripciones e inventarios proporcionados por Pedrell (1908-1909) y Anglès (1941) de dos de los manuscritos estudiados en esta Tesis Doctoral.	22
I.1-4	Filigranas de E-Bbc 681 (F1 a F4).	53
I.5-6	Filigranas similares a la F2 y F1 de E-Bbc 681 en Briquet, *Les Filigranes*.	55
I.7	Filigrana (F1) de E-Boc 59.	68
I.8	Albarán autógrafo de Pedro Coll donde hace constar haber recibido su salario anual como organista en la iglesia de San Miguel de Barcelona. Barcelona, Arxiu Diocesà de Barcelona, Parròquia de la Mare de Déu de la Mercè i Sant Miquel Arcàngel, Caixa 6, doc. 4 "Llibre de les entrades i eixides de la obra de Sant Miquel començat de janer 1540", fol. 13v.	71
I.9	Cruz de *Sant Jordi* y dedicatoria en el folio de guarda de E-Boc 7.	85
I.10-13	Filigranas del papel de E-Boc 7 (F1 a F4).	86
I.14-15	Filigranas similares a F1 y F2 de E-Boc 7 en Briquet, *Les Filigranes*.	87
I.16-18	Variantes en la armadura de la lamentación 'Coph. Vocavi amicos meos' de Cristóbal de Morales en E-Boc 7 (con dos bemoles) y E-Boc 6 y E-Bbc 708 (sin bemoles).	90
I.19	Motete dedicado a San Miguel 'Sancte Michael' y salmo de completas a cuatro voces en el último folio E-Boc 7 (fol. 69v).	95
I.20	Rasgos caligráficos del copista de E-Boc 6.	99
I.21	Filigrana de E-Boc 6.	100
I.22	Filigrana similar a la de E-Boc 6 en *Bernstein. The memory of paper*.	101
I.23-24	Correspondencia del copista de E-Boc 6 con el copista de E-Bbc 708.	111
I.25-26	Filigranas de E-Bbc 708 (F1 y F2).	112
I.27	Racimo de uvas en Briquet (No. 13153; Salins en 1569) similar a la F1 de E-Bbc 708.	113
I.28	Filigrana de E-Bbc 608.	118
I.29	Filigrana en ADB, *Acta Synodalia*, vol. 1, fol. 62r [sínodo de 1586] muy similar a la filigrana de E-Bbc 608.	119
I.30-31	Caligrafía del copista de E-Bbc 587 (fols. 3r y 81v).	130
I.32-36	Filigranas de E-Bbc 587 (F1 a F5).	131
I.37	Filigrana de estrella de siete puntas en AHCB, Eclesiàstics. 1C.XVIII-3/1, doc. 7, [¿ca. 1596?] similar a la F4 de E-Bbc 587.	132
I.38-39	Marcas de agua similares a la F5 de E-Bbc 587 en Briquet y en AHCB.	133
I.40-43	Filigranas de E-Bbc 682 (F1 a F4).	146
I.44-45	Identificación de la caligrafía de Juan Aranyés en E-Bbc 859 (fols. 80r y 165v).	158
I.46-47	Filigranas de E-Bbc 859 (F1 a F3).	160
I.48-49	Filigranas similares a las de E-Bbc 859 en Briquet, *Les Filigranes*.	161
I.50	Cubierta con la cruz de *Sant Jordi* en Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 789.	171
I.51	Filigrana de E-Bbc 789.	173
I.52-53	Filigranas de E-Bbc 786 (F1 a F2).	177
I.54-58	Filigranas de E-Bbc 787 (F1 a F5).	186

I.59	Ilustración de la grafía de los dos copistas de E-Bbc 683: C1 (fol. 4v) y C2 (fol. 5r).	193
I.60-62	Filigranas de E-Bbc 683 (F1 a F3).	194
I.63-65	Copistas de E-Bbc 589.	200
I.66	Filigrana de E-Bbc 589.	201
I.67	Cubierta de cantoral en E-Boc 12 cuyo texto alude a la ciudad o diócesis de Barcelona y de Girona (Tenor, Coro I, cubierta interior).	205
I.68-71	Filigranas de E-Boc 12 (F1 a F4).	207
I.72	Cubiertas de cantoral de E-Boc 11bis con el canto llano para el texto "Hostia solemnis Eulalia" (*cantus*, contracubierta anterior).	215
I.73-74	Filigranas de E-Boc 11bis (F1 a F2).	217
I.75	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 585, cuaderno de bajo, contracubierta interior.	223
I.76-80	Filigranas de E-Bbc 585 (F1 a F5).	226
I.81	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 586, cuaderno de *altus*, contracubierta interior.	230
I.82	Filigrana de E-Bbc 586.	232
II.1	Ejemplar de Girolamo Belli, *Psalmi ad vesperas cum hymnis et Magnificat* (Venecia: Vicenti y Amadino, 1586) de la Biblioteca de Catalunya que perteneció a un músico llamado Petri Montaner activo en 1624. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 552, hoja de guarda final.	280
II.2	Magníficat para los ocho tonos, verso 'Et exsultavit' (E-Bbc 682, fol. 114v, *cantus*).	290
II.3	Letras iniciales decoradas con el rostro de personas en la lamentación 'Aleph. Quomodo obscuratum' de E-Boc 7, fols. 44v y 45r.	322
II.4	Paolo Ferrarese, *Passiones, lamentationes, responsoria, Benedictus, Miserere, multaque alia devotissima cantica ad offitium Hebdomadae Sanctae pertinentia* (Venecia: Girolamo Scotto, 1565). Museo Internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, U.31, portada, *cantus*.	330
III.1	Comparación del calendario litúrgico en el *Breviarium Barcinonense* (1560) y en el *Ordinarium Barcinonense* (1569): ejemplo del mes de julio.	353
III.2	Reconstrucción de los recorridos procesionales en la Catedral de Barcelona según la categoría litúrgica de las festividades.	367
III.3-5	Recorrido de la procesión de los días de letanías menores: instituciones visitadas durante el trayecto.	372
III.6	'Misa de Nostra Senyora' a 4vv de Felip Pujol (1573-1624) en el manuscrito E-Bbc 585 (no. 17), cuaderno de *cantus*.	402
III.7	Itinerario aproximado de las procesiones realizadas durante las exequias fúnebres en honor de obispos en Barcelona (finales del siglo XVI-principios del siglo XVII).	417
III.8	Letanía funeraria a 4 voces (Anónimo) en un pliego manuscrito del Centre de Documentació de l'Orfeó Català, 1.5.1.0134, s.f. (voz de *cantus* y tenor).	422
III.9	Letanía funeraria 'Redemptor Deus / Precibus' en los *Ordinarium* de la diócesis de Barcelona de 1569 y de 1620.	424

III.10	*Goigs de la Gloriosa Verge, Y Martyr Santa Madrona* (Barcelona: Antoni Lacavalleria: 1677). Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Goigs 1/28.	451
IV.1	Narcís Camós, *Iardin de Maria plantado en el Principado de Cataluña* (Barcelona: Jaume Plantada, 1657), portada. Barcelona, Biblioteca de Montserrat, XVII-8-87.	460
IV.2	*Relacion de la milagrosa inuencion de la misteriosa Imagen de nuestra Señora de la Caça. Dala el Padre Fray Tomas Oliuon, de la Orden de Predicadores* (Con licencia en Madrid: por los herederos de Pedro Madrigal, 1636), portada.	465
IV.3	"En alabanza de Nvestra Señora de la Caça sus siete Gozos", gozos incluidos en la *Relacion de la milagrosa inuencion de la misteriosa Imagen de nuestra Señora de la Caça. Dala el Padre Fray Tomas Oliuon, de la Orden de Predicadores* (Con licencia en Madrid: por los herederos de Pedro Madrigal, 1636).	466
IV.4	Ubicaciones de la Cofradía de la Concepción en el claustro de la Catedral de Barcelona: primitivo emplazamiento (no. 15) y ubicación a partir de 1566 (no. 20).	475
IV.5	Melodía de las coplas 'Todo el mundo en general' conservada en Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 9956 [ilustración tomada de Vicente, "Música, propaganda y reforma religiosa", p. 31].	488
IV.6	Textos en lengua vernácula e ilustraciones de los quince misterios del rosario en el libro de Jeroni Taix, *Llibre dels miracles de Nostra Senyora del Roser y del modo de dir lo rosari de aquella* ([Barcelona]: en la estampa de Mathevat, 1677 [1556]), fol. 45v.	503
IV.7	Texto y melodía de *Los set goigs de la Verge Maria del Roser* en un pergamino conservado en Barcelona (siglo XVI). Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Gràfics, C18/F6C5/009bis.	504
IV.8	Melodía de *Los set goigs de la Verge Maria del Roser* conservados en el pergamino del AHCB según la transcripción realizada por Francesch Pelay Briz en *Cansons de la terra* (1877).	505
IV.9	Madrigal sobre la Batalla de Lepanto "Oíd, oíd" de Joan Brudieu publicado en *De los madrigales del muy reverendo Ioan Brudieu* (Barcelona: Hubert Gotard, 1585), fols. 6v-7r, *cantus*.	510
IV.10	Planta del Convento de Santa Caterina y ubicación de la capilla del Rosario.	513
IV.11	Grabado de Francisco Doménech para la cofradía del rosario del convento de Santa Caterina (1488). Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/42364.	516
IV.12	Descripción de la escultura de la Virgen del Rosario adquirida por la cofradía del rosario de Santa Caterina en 1631 gracias a la mediación de Placidia Spinola, I Duquesa de Tursis. Folio inserto en Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, MS 1005, entre los fols. 350 y 351.	521
IV.13	Portada de las *Litaniae Deipare Virginis* (Venecia: Angelo Gardano, 1582) de Giovanni P. da Palestrina (*altus*). Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, 07 XVI-1923.	529

IV.14 Dibujos de salterio y cuentas de rosarios en los márgenes de un sermón manuscrito para la fiesta del rosario de la Virgen. Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1409, fol. 231r. 543

IV.15 Íncipit musical y texto de 'Beata es Maria' en el sermonario *Itinerarium spirituale* de Pere Joan Guasch. Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 637, fol. 279r-v. 553

IV.16 Melodía para la primera estrofa ('Gaude Virgo Mater Christi / qui per aurem concepisti / Gabriele nuctio') de los *Septem Gaudia Beatae Mariae Virginis* copiada en un libro de gozos del convento de Santa Caterina de Barcelona. Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1052. 561

Lista de ejemplos musicales

I.1	*Contrafacta* en E-Bbc 681, E-Bbc 708 y E-Boc 6.	59
I.2	Comparación del inicio del cantus del 'Credo' de la Missa 'Benedicta es caelorum Regina' de Cristóbal de Morales en *Missarum liber primus* (Roma: Valerio y Aloisio Dorico, 1544), en E-Boc 6 y en E-Bim 1.	107
I.3	Variantes en los motetes de Nicasio Zorita copiados en E-Bbc 608 y los transmitidos en *Liber primus Nicasii Çorita*... (Barcelona: Hubert Gotard, 1584).	125
II.1	Salmo 'Miserere mei' en fabordón en E-Boc 6 (No. 18) y E-Bbc 708 (Nos. 13 y 17) concordante con el salmo 'Dixit Dominus' en E-Bbc 681.	271
II.2	Comparación de las melodías romana e hispanas del himno *Ave maris stella*, incluyendo la transmitida en el *Ordinarium Barcinonense* (1569).	284
II.3	'Ave maris stella' de Tomás L. de Victoria, cantus, cc. 1-16. *Missae, Magnificat, Motecta Psalmi, & alia quam plurima* (Madrid: Ex Typographia Regia, 1600).	286
II.4	'Ave maris stella' anónimo a 4vv en E-Bbc 586 (No. 3).	287
II.5	'Ave maris stella' a 4vv de Felip Pujol en E-Bbc 586 (No. 13).	288
II.6	Empleo del *cantus passionis* aragonés en las pasiones de Joan Pau Pujol: 'Quid vultis mihi dare, et ego eum vobis tradam' en 'Passio secundum Matthaeum', altus, E-Bbc 721, fol. 3r, y Sánchez Azpeleta, *Opus harmonicum in historia passionis Christi a quatuor evangelistis* (Zaragoza: Juan de Lanaja & Quartanet, 1612), fol. 4r.	310
II.7	Correspondencias melódicas entre el ciclo de responsorios polifónicos de Semana Santa de Paolo Ferrarese (1565) y los ciclos anónimos transmitidos en E-Bbc 608 y E-Boc 59.	331
III.1	Cotejo de cantos en el *Ordinarium Barcinonense* (1569), *Ordinarium seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis* (1620) y en el *Rituale Romanum* (1616 [1614]).	394
III.2	Transcripción del primer verso polifónico del 'Te Deum laudamus' en E-Boc 59 (fols. [143v-147r]), cc. 1-8. Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Ms. 59.	440
III.3	'Te Deum laudamus' en E-Bbc 585. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 585, *cantus*.	441
III.4	'Te Deum' de Tomás Luis de Victoria en *Missae, magnificat, motecta, psalmi, et alia quam plurima* (Madrid: Ex Typographia Regia, 1600), cc. 1-6.	442
IV.1	Melodía del lauda monódico del siglo XIV 'Beata es Maria' en el Códice F.I.4, fol. 334r, de la Biblioteca Nazionale de Turín. [Laude transcrito por Piero Damilano, "Laude latine in un Antifonario bobbiese del Trecento", *Collectanae Historiae Musicae* III, p. 50].	555

Lista de tablas

1	Presencia en la bibliografía de los manuscritos de polifonía estudiados en esta Tesis Doctoral.	24
2	Principales documentos de archivo manuscritos e impresos consultados.	34
I.1	Secciones del Capítulo I con la datación aproximada y procedencia de los libros manuscritos de polifonía estudiados (*ca*. 1550-1626).	45
I.2	Distribución de compositores y copistas en E-Bbc 681.	52
I.3	Clasificación del repertorio de E-Boc 59 por copistas.	65
I.4	Obras concordantes en E-Bbc 708 y E-Boc 6.	114
I.5	Distribución del repertorio de E-Bbc 608 por copistas.	118
I.6	Estructura de los pliegos de papel de E-Bbc 608.	120
I.7	Ediciones de compositores italianos contemporáneos a Joan Pau Pujol que contienen obras polifónicas con el texto 'Exsultate justi'.	188
I.8	Estructura de los pliegos de papel de E-Boc 8.	211
I.9	Estructura del manuscrito E-Boc 11bis.	218
I.10	Rasgos característicos de la escritura del copista de E-Bbc 585.	224
I.11	Copista de E-Bbc 586: rasgos característicos de su escritura.	231
I.12	Manuscritos que transmiten obras concordantes con E-Bbc 585 y E-Bbc 586.	234
I.13	Compositores y número de obras en los libros de polifonía de Barcelona (*ca*. 1550-1626).	238
II.1	Repertorio de misas y movimientos aislados del ordinario de la misa copiado en los manuscritos de la segunda mitad del siglo XVI (E-Bbc 681, E-Boc 6, E-Bbc 859 y E-Bbc 682).	247
II.2	Introitos en los libros de polifonía manuscritos de Barcelona.	255
II.3	Adaptación de la misa de difuntos a 4vv de Giovanni Matteo Asola copiada en E-Bbc 587 y E-Bbc 585 respecto a su modelo impreso (A. Gardano, 1576; A2529).	262
II.4	Distribución del número de motetes en los manuscritos de Barcelona y compositores representados.	263
II.5	Salmos y cánticos de vísperas y completas en los libros manuscritos de polifonía de Barcelona de la segunda mitad del siglo XVI.	270
II.6	Concordancias de fabordones en distintos tonos en manuscritos barceloneses y otros manuscritos e impresos ibéricos.	273
II.7	Himnos transmitidos en los libros de polifonía manuscritos de Barcelona.	277
II.8	Versiones del himno *Ave maris stella* en los manuscritos de Barcelona.	285
II.9	Compositores de magníficats en manuscritos, impresos e inventarios de libros de Barcelona (*ca*. 1550 a 1626).	291
II.10	Versos en polifonía en los magníficats atribuidos en los libros manuscritos de polifonía de Barcelona.	293
II.11	Antífonas marianas en los manuscritos de Barcelona.	301
II.12	Comparación de la estructura de la *Salve* de Josquin des Prez, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Joan Martí.	304
II.13	Pasiones polifónicas en los manuscritos de Barcelona o atribuidas a compositores catalanes del periodo (*ca*. 1550-1626).	307
II.14	Estructura esquemática del oficio de maitines durante el *Triduum sacrum*.	313

II.15	Versos de las Lamentaciones de Jeremías en fuentes litúrgicas locales, en el *Breviarium Romanum* (1568) y en el *Officium Hebdomadae Sanctae* (1572).	315
II.16	Lamentaciones polifónicas en los manuscritos de Barcelona.	316
II.17	Ciclo de responsorios anónimos para el *Triduum* concordantes en ocho libros de polifonía de España y Portugal.	326
III.1	Maestros de capilla y organistas de las capillas de música de las principales instituciones eclesiásticas de Barcelona (*ca*. 1550-1650).	347
III.2	Toques de campanas según los tipos de festividades litúrgicas en la Catedral según ACB, Ordenaments i consuetes, Llibre dels officials, maiors i menors, de la Seu de Barcelona y del que quiscú d'ells, per rahó de son offici, deu saber, fols. 72r-76r.	357
III.3	Documentos de interés sobre la regulación del ceremonial litúrgico en el Arxiu Capitular de Barcelona.	359
III.4	Presencia de la polifonía y el órgano en el ceremonial de la Catedral de Barcelona según el *Manual del Cabiscol* (1682).	363
III.5	Iglesias o capillas en las que se cantaban responsos en polifonía durante los días de las letanías menores e intención de los responsos.	375
III.6	La polifonía en las festividades del calendario litúrgico temporal de la Catedral de Barcelona según ACB, *Manual del Cabiscol*, fols. 99r-126v.	376
III.7	Calendario anual de festividades litúrgicas de la Catedral de Barcelona según ACB, *Manual del Cabiscol*.	381
III.8	Comparación esquemática del contenido del ritual funerario en el *Ordinarium Barcinonense* (1569), en el *Ordinarium, seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis* (1620) y en el *Rituale Romanum* (1616 [1614]).	388
III.9	Características de las sepulturas de "Nostra Senyora" en la Catedral de Barcelona según el documento de instauración de dicho entierro (1622).	399
III.10	Datos sobre sepulturas "ab solemnitat de Nostra Senyora" celebradas en la Catedral de Barcelona en 1596-1597 y 1633-1634.	400
III.11	Exequias cívicas celebradas en Barcelona (1568-1612).	408
III.12	Comparación de la extensión de las relaciones de exequias de los obispos de Barcelona en el *Llibre de les solemnitats*.	409
III.13	Esquema del ritual en las honras fúnebres de obispos de Barcelona (finales del siglo XVI-principios del siglo XVII).	411
III.14	Repertorio polifónico funerario (salmos y responsorios) en fuentes de polifonía catalanas (*ca*. segunda mitad del siglo XVI-primer cuarto del siglo XVII).	429
III.15	Comparación de los responsorios en el servicio de maitines del oficio de difuntos en fuentes castellano-andaluzas y aragonesas respecto al rito romano según Wagstaff, *Music for the Dead*, pp. 42-43 y 48.	433
III.16	Funciones musicales durante la peste de 1651 en Barcelona.	448
IV.1	Capillas marianas e imágenes de la Virgen en Barcelona mencionadas por Narcís Camós en *Iardin de Maria plantado en Cataluña* (Barcelona: Jaume Plantada, 1657).	463
IV.2	Régimen general de funcionamiento de la Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona.	475

IV.3 Pagos a músicos y otros oficios por las fiestas de la Concepción de la Virgen de 1615 realizados por la Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona. 480
IV.4 Músicos participantes en las fiestas de la Concepción de la Virgen en 1613, 1614, 1616, 1618, 1619, 1620 y 1621 organizadas por la Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona. 481
IV.5 Cobla de instrumentistas Michael Andreu en 1616. 483
IV.6 Cobla de instrumentistas de Antoni Ramon en 1613. 483
IV.7 Cronología, espacios, participantes y música en las fiestas de la Inmaculada Concepción en Barcelona (1618) según la *Relacion* de 1619. 494
IV.8 Ediciones de las *Litaniae Deipare Virginis* a 4vv de G.P. da Palestrina. 531
IV.9 Manuscritos de sermones marianos y del rosario vinculados al convento de Santa Caterina de Barcelona (*ca*. 1584-mediados del siglo XVII). 541
IV.10 Título e íncipits de las canciones espirituales cantadas al tono de 'Beata es Maria' en el libro de sermones *Itinerarium* de Pere Joan Guasch. Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 637, fols. 279r-280v. 557

INTRODUCCIÓN

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El propósito de esta Tesis Doctoral es estudiar los libros manuscritos de polifonía sacra renacentista copiados entre *ca*. 1550 y 1626 que se conservan en bibliotecas de Barcelona, examinar su repertorio y explorar su relación con la vida musical en Barcelona durante ese periodo. Los objetivos son: 1) realizar un estudio codicológico de veinte libros manuscritos de polifonía sacra en latín copiados entre *ca*. 1550 y 1626 que se conservan en la Biblioteca de Catalunya y en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català; 2) indagar acerca de sus posibles orígenes a través del examen codicológico y de su contenido; 3) estudiar las características y circulación de la polifonía vocal sacra en Barcelona y Cataluña a través de estas fuentes, y, de forma complementaria, con el examen de las ricas colecciones de libros impresos de polifonía que también se conservan en la ciudad y de inventarios antiguos de libros; y 4) identificar y analizar contextos y prácticas musicales relevantes de la época en su contexto litúrgico y urbano. Este trabajo pone el énfasis en dos áreas hasta ahora insuficientemente consideradas en los estudios sobre la música en Barcelona durante la segunda mitad del siglo XVI y primer cuarto del siglo XVII: por un lado, los libros de polifonía sacra conservados, que carecen, en su mayoría, de estudios exhaustivos y actualizados; y, por otro, la exploración de la vida musical en la ciudad adoptando una perspectiva urbana y cultural distinta al enfoque institucional y biográfico que hasta el momento había prevalecido en trabajos previos.[1]

[1] Los objetivos de esta Tesis, que he realizado como Contratada Predoctoral, se enmarcan en dos proyectos I+D: "Libros de polifonía hispana, 1450-1650: catálogo sistemático y contexto histórico-cultural" (HAR2012-33604, Ministerio de Economía y Competitividad, 2013-2016, IP: Emilio Ros-Fábregas) y "Polifonía hispana y música de tradición oral en la era de las humanidades digitales" (HAR2016-75371-P, 2016-2020, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, IPs: Emilio Ros-Fábregas y María Gembero-Ustárroz), adscritos a la Institución Milà i Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Barcelona.

Los manuscritos de polifonía sacra que se estudian en esta investigación no se han preservado en las instituciones eclesiásticas en donde fueron copiados y utilizados para el canto litúrgico, una circunstancia que difiere de lo que ocurre con la mayoría de colecciones de libros de polifonía que existen en España, que sí se han conservado en los propios archivos musicales de catedrales y otras iglesias. Quizás en parte como consecuencia de los procesos de desamortización de bienes eclesiásticos durante el siglo XIX, estos manuscritos pasaron a formar parte de colecciones particulares de bibliófilos y anticuarios, y, posteriormente, a través de compras puntuales, se integraron en los fondos de las dos bibliotecas con colecciones musicales más destacadas de Cataluña: la Biblioteca de Catalunya y la del Orfeó Català. Los manuscritos de la Biblioteca de Catalunya que se estudiarán en esta Tesis proceden (todos excepto uno) de la amplia colección musical que Joan Carreras i Dagas (Girona, 1823—La Bisbal de l'Empordà, 1900), músico y bibliófilo, atesoró a lo largo de su vida.[2] La colección fue comprada en 1892 por la Diputación de Barcelona y catalogada por Felip Pedrell en 1908;[3] sin embargo, desconocemos de dónde procedían los variados fondos musicales reunidos por

[2] La colección de Carreras i Dagas estaba formada por más de 1200 volúmenes de filosofía e historia de la música, tratados, diccionarios y libros de teoría musical, y manuscritos e impresos de música desde la Edad Media hasta el siglo XIX. En 1870, Carreras i Dagas publicó un catálogo de la colección con el propósito de dar a conocer su contenido y venderla; la Biblioteca de Catalunya conserva tres copias de este catálogo con las signaturas 2006-8-C 41/11, M-8-C 1/1 y M 3815; véase *Catálogo de la Biblioteca Musical y Museo Instrumental, propiedad de Juan Carreras y Dagas* (Barcelona: Impr. de Manuel Miró y D. Marsá, 1870). La biblioteca de Carreras i Dagas forma parte de las bibliotecas musicales privadas descritas por James B. Coover, *Private Music Collections: catalogs and cognate literature* (Warren, Mich.: Harmonie Park Press, 2001), p. 68, lo que revela su magnitud e importancia. El único manuscrito de la Biblioteca de Catalunya analizado en esta Tesis que no procede de la colección Carreras i Dagas es E-Bbc 859, originario de la Catedral de La Seu d'Urgell; véase su estudio en el Capítulo I. Para una biografía de Joan Carreras i Dagas, véase Lluís Brugués i Agustí y Josep M. Garcia i Balda, *Joan Carreras i Dagas, 1823-1900* (Girona: Ajuntament de Girona, 2014); el capítulo 7 ("L'afició al col·leccionisme. La biblioteca musical. La relació amb Pedrell i Barbieri. Les altres col·leccions") aborda su afición al coleccionismo musical.

[3] Sobre la historia de la colección, su contenido y los detalles de la compra por parte de la Diputación, véase Felip Pedrell, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona,* 2 vols. (Barcelona: Palau de la Diputació, 1908-1909), vol. 1, pp. 9-28; y Francesc Bonastre, "Les primeres col·leccions de música de la Biblioteca de Catalunya: el fons Carreras i Dagas i el fons Pedrell", en *Conferències en el centenari de la Biblioteca de Catalunya (1907-2007),* Manuel Jorba *et al*. (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008), pp. 25-53, pp. 25-47. La colección de Carreras i Dagas constituyó el núcleo fundacional de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya; acerca de la historia de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya, con referencias a la colección de Carreras i Dagas (además de otros fondos musicales relevantes), véase Joana Crespi, "El Departamento de Música de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona)", *Anuario Musical*, 49 (1994), pp. 231-234, y, de la misma autora, "Bibliotecas. I. España. 2. Biblioteca de Catalunya", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 2, pp. 439-442; véase también Rosa Montalt, "*PM or not PM* en la Biblioteca de Catalunya", en *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro. Actas del Simposio (Madrid, 19, 20 y 21 noviembre de 2014)* (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2014), pp. 19-30.

Carreras. El siguiente comentario que Pedrell recogió en la introducción a su *Catàlech* revela que anticuarios y librerías de Barcelona fueron algunos de los lugares donde Carreras adquirió parte de su colección, aunque también menciona otros lugares "más o menos lejanos" sobre los que no se dan detalles:

> [...] En Carreras posava esment en no espantar la caça y cada dia anava fent bona forrolla de llibrots y solfes velles: avuy, al camp obert dels encants; demá, a la botiga que'l pare d'En Baldomer Gual (aquèst el *libro-vejero* més espavilat i més pràctich qu'encara recorden molts) tenía establerta al carrer de la Tapineria; un altre día, a les parades de venda de llibres al ayre lliure o en aquelles típiques *escaletes* del carrer de Sant Pau o del Hospital; en ocasions, emprenent viatges més o menys llunyans pera conquistar algún llibrot o algún *còdex* d'algún rector o vicari rebech […].[4]

Igualmente, tampoco conocemos el origen de la colección de música antigua conservada en el Orfeó Català, un fondo posiblemente formado en gran parte durante los años en que Francesc Pujol Pons (1878-1945) fue archivero y bibliotecario de esa institución.[5]

La descontextualización de las fuentes musicales estudiadas en esta investigación respecto a los lugares para los que fueron recopiladas hace necesario aplicar una metodología de estudio orientada a establecer hipótesis razonadas acerca de sus posibles orígenes y cronología. El estudio de manuscritos musicales del

[4] Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, p. 2 [Carreras se esmeraba en no espantar la caza y día a día iba haciendo acopio de libros y "solfas" viejos: hoy, en el campo abierto de los encantes; mañana, en la tienda que el padre de Baldomer Gual (éste el libro-vejero más espabilado y más práctico que todavía recuerdan muchos) tenía en la calle de la Tapineria; otro día en las paradas de venta de libros al aire libre o en aquellas típicas escaleras de la calle de Sant Pau o del Hospital; en ocasiones, emprendiendo viajes más o menos lejanos para conquistar algún libro o algún códice de algún rector o vicario rebelde].

[5] En una carta escrita en 1930 con motivo de un homenaje a Francesc Pujol, Higini Anglès indicaba: "Entre les moltes activitats pro musica per les quals els Orfeons de Catalunya homenatgen el Mestre [Francesc Pujol], em plau pregonar el seu nom com a creador de la Biblioteca de l'Orfeó Català. Pel fons de música antiga i per la bona tria de música i de llibres de cultura musical moderna allí aplegats, la Biblioteca esmentada mereix el respecte i l'admiració de tothom […]"; véase Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CAT CEDOC 3.2 4076. Fons Francesc Pujol. La información sobre la actividad de Francesc Pujol como bibliotecario y archivero del Orfeó Català que figura en la página web de la institución señala: "[…] Fins a la seva mort, Francesc Pujol es va encarregar de l'arxiu i de la biblioteca: durant aquells anys hi ingressaren molts fons d'arxiu de compositors i músics, alhora que Pujol tenia cura de comprar veritables joies musicals en antiquaris i llibreters de vell que actualment en configuren el singular patrimoni de manuscrits de música dels segles XIII a XIX, de procedència molt diversa; véase <http://www.cedoc.cat/ca/francesc-pujol-i-pons-del-rigor-al-sentiment_7388>. Para una reseña biográfica de Pujol, véase Marta Cureses, "Pujol Pons, Francisco", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, p. 1009. Para un panorama de la actividad musical en el Orfeó Català durante la época de Francesc Pujol, véase Xosé Aviñoa, *Del Modernisme a la Guerra Civil (1900-1939)*, vol. 4 de *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, 13 vols., dir. por Xosé Aviñoa (Barcelona: Edicions 62, 1999-2004), pp. 157-161.

Renacimiento cuenta ya con una larga tradición en la musicología, especialmente desde sus inicios como disciplina académica y científica a finales del siglo XIX.[6] La elaboración de ediciones críticas de las obras completas de compositores y la edición de colecciones de monumentos nacionales de la música (*Denkmäler* / *Erbe*, *Monumenta, Monumentos*) de diversos países han contribuido no sólo a estudiar los orígenes de las fuentes utilizadas, sino también a definir las líneas metodológicas que han guiado trabajos posteriores.[7] En los Monumentos de la Música Española, por ejemplo, cabe destacar el minucioso estudio codicológico y literario del "Cancionero Musical de Palacio" (Madrid, Real Biblioteca, II-1335) realizado por el filólogo Josep Romeu Figueras, que acompañó la edición musical a cargo de Higini Anglès.[8]

En un ensayo pionero publicado en 1962, Charles Hamm argumentaba que en el siglo XV la música circuló fundamentalmente por medio de fascículos individuales ("fascicle-manuscripts") a partir de los cuales se copiaron después los libros de coro de

[6] Vincent Duckles y Jann Pasler, "Musicology. 2. Origins: Musicology as a Science", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell (Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001), vol. 17, p. 489: "When musicologists speak of scientific method in their research, what they usually mean is the methods of the social sciences, philology or philosophy. Musicology shares with them a common respect for the use of critical standards in the treatment of evidence, the employment of objective criteria in the evaluation of sources, the creation of a coherent account involving explanation and the sharing of one's research findings with a community of informed specialists". [Cuando los musicólogos hablan de método científico, a lo que normalmente se refieren es a los métodos de las ciencias sociales, filología y filosofía. La musicología comparte con ellas un común respeto al uso de estándares críticos en el manejo de la evidencia, el empleo de criterios objetivos en la evaluación de fuentes, la creación de una narrativa que tenga una explicación coherente, y el compartir los resultados de la investigación con una comunidad de especialistas informados]. En esta Tesis Doctoral todas las traducciones son mías.

[7] Para una introducción general y bibliografía sobre el estudio de fuentes de polifonía renacentista, y en particular de las españolas, véase Charles Hamm, Jerry Call y David Fallows, "Sources, MS, IX, 1. Introduction; 10. Manuscripts of Spanich Secular Music; 22. Spanish and Portuguese Cathedral Manuscripts", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* vol. 23, pp. 892-930, esp. 892-898, 910 y 927-929. Véase también Vincenzo Borghetti, "Il manoscritto di musica tra Quatro e Cinquecento", en *Il libro di musica: per una storia materiale delle fonti musicali in Europa* (Palermo: L'epos, 2004), pp. 89-114. Para una amplia lista de ediciones críticas de obras completas de compositores y de colecciones, véase Sidney Robinson Charles *et al*, "Editions (historical)", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 28, pp. 169-196.

[8] Higini Anglès y Josep Romeu Figueras, *Cancionero Musical de Palacio*, 3 vols. en 4 tomos, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, Monumentos de la Música Española, V, X, XIV-1, XIV-2 (Madrid y Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941-1965); Romeu Figueras fue responsable de los tomos XIV-1: "Introducción y estudio de los textos", y XIV-2: "Edición crítica de los textos". En este caso se trataba de contextualizar un manuscrito de música profana de finales del siglo XV y principios del XVI que actualmente no se encuentra en su lugar de origen. Sorprendentemente, la otra edición de un manuscrito completo en Monumentos de la Música Española a cargo de Miguel Querol Gavaldá, *Cancionero Musical de la Colombina*, Monumentos de la Música Española, 33 (Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1971) no tiene ninguna descripción de la codicología de este otro cancionero de finales del siglo XV y no se comenta su posible origen.

instituciones eclesiásticas y capillas nobiliarias que se han preservado de aquella época. Hamm planteaba que un análisis detallado de esas fuentes (como el que él llevaba a cabo del Ms. 87 de Trento; I-TRbc 87) permitía aproximarse a su proceso de compilación, estableciendo relaciones y divergencias con otros manuscritos contemporáneos.[9] El trabajo de Charles Hamm sentó las bases metodológicas de estudios posteriores que trataban de establecer el origen, contexto y filiaciones de manuscritos de polifonía renacentista a partir de un detallado examen codicológico (pliegos del papel, marcas de agua, *mise en page,* copistas, inscripciones) y del estudio crítico de las variantes musicales del repertorio. La colección *Monuments of Renaissance Music* se creó precisamente con el propósito de publicar ediciones críticas de fuentes musicales completas del Renacimiento.[10] En el ámbito de la música italiana resultaron metodológicamente influyentes, entre otras, las ediciones de Allan W. Atlas y Howard Mayer Brown.[11]

En el ámbito ibérico, para mi investigación sobre los manuscritos de Barcelona también han constituido referentes metodológicos los estudios y ediciones de: Emilio Ros-Fábregas sobre el manuscrito M 454 de la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc 454) y sobre otros libros de polifonía de principios del siglo XVI;[12] Owen Rees sobre la

[9] Charles Hamm, "Manuscript Structure in the Dufay Era", *Acta Musicologica*, 34/4 (1962), pp. 166-184.

[10] Una de las primeras ediciones en esa colección fue el emblemático estudio de Edward E. Lowinsky, *The Medici Codex of 1518*, 3 vols., Monuments of Renaissance Music, 3-5 (Chicago: University of Chicago Press, 1968). En el ámbito alemán, la colección *Das Erbe deutscher Musik* (1935-) también ha incluido estudios modélicos de fuentes musicales alemanas del Renacimiento.

[11] Allan W. Atlas, *The Capella Giulia Chansonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G. XIII.27)*, 2 vols., Musicological Studies, 27 (Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, 1975-1976); y Howard Mayer Brown, *A Florentine Chansonnier from the time of Lorenzo the Magnificent. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229*, 2 vols., Monuments of Renaissance Music, 7 (Londres y Chicago: The University of Chicago Press, 1983). Éstos son solo dos estudios modélicos de otros muchos que podrían citarse; véanse también, por ejemplo: Mitchell Paul Brauner, "The Parvus Manuscripts: A Study of Vatican Polyphony, ca. 1535 to 1580", Tesis Doctoral (Ph.D.), Brandeis University, 1982; David Fallows's Introduction to the facsimile edition of *Oxford Bodleian Library MS. Canon. Misc. 213* (Chicago: Chicago University Press, 1996); Robert J. Snow, *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, Monuments of Renaissance Music, 9 (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996); y Margaret Bent, *Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript*, 2 vols. (Lucca: Libreria Musicale Italiana; Castello: Genesi Gruppo Editoriale, 2008). Cabe destacar también la larga trayectoria de estudio de manuscritos del entorno del copista Petrus Alamire a cargo de Herbert Kellman, desde su "The Origins of the Chigi Codex: the Date, Provenance, and Original Ownership of Rome, Biblioteca Vaticana, Chigiana, C.VIII.234", *Journal of the American Musicological Society*, 11 (1958), pp. 6-19, hasta *The Treasury of Petrus Alamire: Music and Art in Flemish Court Manuscripts*, 1500-1535 (Gante; Amsterdam: Ludion, 1999).

[12] Emilio Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions,* 2 vols., Tesis Doctoral (Ph.D.), The

colección de veinte libros de polifonía del monasterio de Santa Cruz de Coimbra (*ca*. 1530-1620);[13] Michael Noone sobre los de la Catedral de Toledo;[14] y João Pedro d'Alvarenga sobre las principales fuentes de polifonía sacra de finales del siglo XVI en Portugal.[15] Aunque la tradición de estudios sobre fuentes de polifonía renacentista surgió fuertemente vinculada al análisis de manuscritos del siglo XV y de comienzos del siglo XVI —una época en la que la imprenta musical estaba todavía en una etapa inicial—, estudios centrados en manuscritos de la segunda mitad del siglo XVI e incluso del primer tercio del siglo XVII revelan también el interés de examinar en profundidad fuentes más tardías.[16] La aparición en los últimos años de bibliotecas digitales y bases de datos dedicadas a la catalogación y estudio de fuentes musicales de la Edad Media y la Edad Moderna ha abierto nuevas posibilidades metodológicas en este ámbito. La ventaja que supone poder realizar búsquedas múltiples a través de estas bibliotecas digitales conduce al hallazgo de conexiones entre fuentes y repertorio que de otro modo, a través de los procedimientos tradicionales de búsquedas bibliográficas, resultan más difíciles de advertir. En este sentido, la biblioteca digital *Books of Hispanic Polyphony* ha constituido una herramienta metodológica destacada en mi investigación sobre el

Graduate Center, The City University of New York, 1992; "Orígenes e inventario de un manuscrito catalán del Renacimiento con repertorio polifónico internacional: Barcelona, Biblioteca del Orfeó Català, Ms. 5", en *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-1550): Actas del Coloquio Internacional (Lleida, 1-3 de abril, 1996),* ed. por Maricarmen Gómez y Màrius Bernadó (Lleida: Universitat de Lleida-Institut d'Estudis Ilerdencs, 2001), pp. 141-176; y "Manuscripts of Polyphony from the Time of Isabel and Ferdinand", en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. por Tess Knighton (Leiden; Boston: Brill, 2016), pp. 404-468.

[13] Owen Rees, *Polyphony in Portugal c. 1530-c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra* (Nueva York y Londres: Garland Publishing, 1995).

[14] Michael Noone, *Códice 25 de la Catedral de Toledo. Polifonía de Morales, Guerrero, Ambiela, Boluda, Josquin, Lobo, Tejeda, Urrede y Anónimos* (Madrid: Alpuerto, 2003).

[15] João Pedro d'Alvarenga, "Polifonia portuguesa sacra tardo-quinhentista: estudo de fontes e edição do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6", 2 vols., Tesis Doctoral (Ph.D.), Universidade de Évora, 2005.

[16] Además de los ya mencionados estudios de Rees y Alvarenga, otros trabajos que analizan en profundidad manuscritos de la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII son, por ejemplo, Bonnie J. Blackburn, *Music for Treviso Cathedral in the late sixteenth century: a reconstruction of the lost manuscripts 29 and 30* (Londres: Royal Music Association, 1987); Giancarlo Rostirolla, *Il codice 59 dell'Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano: autografo di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1996); Soterraña Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento: el* Libro de Música *dedicado a Sor Luisa en 1633. Estudio y edición crítica* (Valladolid: Las Edades del Hombre, 1998); Esperanza Rodríguez García, *Un libro de atril del colegio del patriarca de Valencia: el manuscrito de música nº 9* (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2006); o Romà Escalas, Francesc Crespí, Josep Mª Gregori, Emilio Ros-Fábregas, Bernat Cabré, Baltasar Coll y Joaquim Garrigosa, *El llibre de faristol de Pau Villalonga: estudi i transcripció* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2008).

repertorio transmitido en los libros de polifonía de Barcelona y su relación con otras fuentes hispanas.[17]

Casi todas las catedrales del mundo hispano (además de algunas parroquias, basílicas y monasterios) cuentan con colecciones de música que fueron formándose a lo largo de los siglos según las necesidades y posibilidades de cada institución. Desde que José López-Calo publicó en 1963 la primera monografía sobre una catedral (la de Granada),[18] el tema catedralicio ha constituido una línea de investigación muy relevante y fructífera en la musicología española. El estudio de la catedral como institución musical (la organización de la capilla de música, sus medios humanos y materiales, su funcionamiento y actividades) ofrece las claves, en muchos casos, para poder poner en contexto la música conservada en cada institución.[19] El hecho de que los libros de polifonía que se analizarán en esta investigación hayan sido extraídos del contexto institucional al que pertenecían originalmente dificulta su estudio y supone, por tanto, un reto considerable a la hora de contextualizar el repertorio que transmiten. Sin embargo, esta misma circunstancia se aprovechará en esta investigación como una oportunidad para adoptar metodologías enfocadas a estudiar la circulación y transmisión del repertorio polifónico en el medio urbano y a explorar la vida musical en la ciudad sin los límites impuestos por una única institución.

[17] "A Catalogue of Books of Spanish and New World Polyphony in Context", *Books of Hispanic Polyphony*, ed. E. Ros-Fábregas <https://hispanicpolyphony.eu/home>. En las etapas iniciales de mi investigación, catalogué e inventarié en esta base de datos los libros de polifonía de Barcelona que estudio en esta Tesis; la información disponible se irá actualizando progresivamente. Otros recursos digitales empleados se detallan en la sección "Fuentes" de esta Introducción y en la Bibliografía final.

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

[19] Entre los numerosos estudios sobre catedrales que dedican una parte sustancial a contextualizar y analizar la música conservada en cada institución cabría citar, por ejemplo, los de Emilio Casares Rodicio, *La música en la Catedral de Oviedo* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980); Pilar Ramos López, *La Música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, 2 vols. (Granada: Diputación Provincial de Granada – Junta de Andalucía, 1994); María Gembero-Ustárroz, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, 2 vols. (Navarra: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1995); Javier Suárez Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998); Juan Ruiz Jiménez, *La librería de canto de órgano: creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla* (Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007); o Javier Marín López, "Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII), 3 vols., Tesis Doctoral (Ph.D.), Universidad de Granada, 2007, entre muchos otros. Sobre la importancia historiográfica del estudio de las catedrales en el mundo hispánico, véase Ros-Fábregas, "Historiografía de la música en las catedrales españolas. Positivismo y nacionalismo en la investigación musicológica", *CODEXXI, Revista de la Comunicación Musical*, 1 (1998), pp. 41-105.

Bajo el título 'Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale', el XIV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Bolonia, 1987) dedicó dos sesiones a la circulación y difusión de la música en Europa entre los siglos XIV y XVII.[20] Aquel congreso consolidó una trayectoria de la musicología europea del siglo XX interesada en la circulación de la música a través del estudio de sus fuentes y fomentó nuevos estudios sobre el tema en la temprana Edad Moderna. Contamos con contribuciones relevantes en este ámbito, tanto desde el punto de vista global europeo,[21] como desde la perspectiva nacional o transnacional, destacando las aportaciones sobre el ámbito italiano,[22] francés,[23] inglés,[24] e hispano; en este último caso, los trabajos sobre la circulación de libros de música entre España y el Nuevo Mundo resultan fundamentales.[25] Aunque en el contexto de la Península Ibérica la circulación del

[20] Angelo Pompilio (ed.), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia 'Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale'*, 3 vols. (Turín: EDT, 1990); véase especialmente las sesiones tituladas 'Constituzione e conservazione dei repertorii polifonici nei secoli XIV e XV' (vol. 1, pp. 97-184) y 'Produzione e distribuzione di musica nella società europea del XVI e XVII secolo' (vol. 1, pp. 235-336).

[21] Hans Lenneberg, *On the publishing and dissemination of music, 1500-1850* (Hillsdale: Pendragon Press, 2003); Rudolf Rasch (ed.), *The circulation of music in Europe, 1600-1900: A collection of essays and case studies* (Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008); Mary S. Lewis, *Sources and the circulation of Renaissance music* (Farnham: Ashgate, 2012).

[22] La bibliografía para el ámbito italiano sobre este tema es muy amplia y no puede resumirse aquí. Tim Carter ha realizado contribuciones esenciales, como por ejemplo "The Music Trade in Late Sixteenth-Century Florence", en Tim Carter, *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence*, (Aldershot; Burlington: Ashgate, 2000), o "Music-selling in late sixteenth-century Florence: The bookshop of Piero di Giuliano Morosi", *Music & Letters*, 70/4 (1989), pp. 483-504.

[23] Xavier Bisaro, Gisèle Clément y Fañch Thoraval (eds.), *La circulation de la musique et des musiciens d'église: France, XVIe-XVIIIe siècle [actes du colloque tenu à Montpellier dans le cadre du projet MUSEFREM, 22-24 mai 2013]* (Paris: Classiques Garnier, 2017). Véanse también algunos de los trabajos de Laurent Guillo como "Notes sur la librairie musicale à Lyon et à Genève au XVIIe siècle", *Fontes Artis Musicae*, 36 (1989), pp. 116-135; y "La diffusion des éditions musicales: le cas de la maison Ballard au XVIIe siècle", *Revue de musicologie*, 84/2 (1998), pp. 280-282.

[24] Linda P. Austern, Candace Bailey y Amanda E. Winkler, *Beyond Boundaries: Rethinking Music Circulation in Early Modern England* (Bloomington: Indiana University Press, 2017).

[25] Véase, entre otros, Emilio Ros-Fábregas, "Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI", *Revista de Musicología*, 24/1-2 (2001), pp. 39-66; María Gembero-Ustárroz, "Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para un estudio", en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, ed. por Iain Fenlon y Tess Knighton (Kassel: Reichenberger, 2007), pp. 147-177; Alejandro Vera Aguilera, "The circulation of instrumental music between old and new worlds: new evidence from sources preserved in Mexico City and Lima", *Eighteenth-century music*, 12/2 (2015), pp. 183-196; y las aportaciones de Javier Marín López: "'Por ser como es tan excelente música'": la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México", en *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, ed. por Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004), pp. 209-226; "Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (siglos XVII-XIX)", *Príncipe de Viana,* 67/238 (2006), pp. 425-457; "Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)", en *La música en*

repertorio polifónico en los siglos XVI y XVII todavía no ha recibido todavía suficiente atención, varios trabajos de Emilio Ros-Fábregas[26] y de Tess Knighton[27], entre otros,[28] han marcado las líneas metodológicas a seguir, destacando la importancia de examinar en profundidad las fuentes musicales para trazar las vías de circulación y diseminación del repertorio y la relevancia que adquieren los inventarios de libros para aproximarse a la circulación de la música en el medio urbano. En un reciente trabajo dedicado a libros perdidos de polifonía del Renacimiento en España, Iain Fenlon también ha subrayado la importancia de los libros registrados en inventarios para reconstruir el repertorio en circulación en una determinada época y lugar.[29] En esta investigación utilizaré la

las catedrales andaluzas y su proyección en América, coord. por Antonio García-Abásolo (Córdoba: Universidad de Córdoba y CajaSur, 2010), pp. 95-132; y "Tomás Luis de Victoria en las Indias: de la circulación a la reinvención", en *Pro Victoria. Cultura musical y poder en la España de Felipe II*, ed. por Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Machado Libros, 2012), pp. 303-460.

[26] El ya mencionado estudio de Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454*, fue uno de los trabajos pioneros sobre la circulación de la polifonía sacra en la Península Ibérica a inicios del siglo XVI; véanse especialmente los capítulos IV, ("The Iberian Tradition (Part I): The Origins of Sources Concordant with Barcelona M.454"), V ("The Iberian Tradition (Part II): Relationships between Barcelona M.454 and Its Iberian Concordances") y VI ("The International Scope of Barcelona M.454") de ese estudio. Otros trabajos de Ros-Fábregas acerca de la circulación de la polifonía a partir del estudio de fuentes son: "Script and print: the transmission of non-Iberian polyphony in renaissance Barcelona", en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, ed. por Iain Fenlon y Tess Knighton. Kassel: Reichenberger, 2006, pp. 299-328; "Franco-Flemish Polyphony versus Palestrina in Spanish choirbooks with Renaissance repertory and the case of Barcelona M.682: Towards a revised *Census-Catalogue*", en *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections* (Iberian Early Music Studies, 2), ed. por Manuel Pedro Ferreira. Kassel: Reichenberger, 2016, pp. 240-264. Véanse también sus trabajos sobre bibliotecas musicales en el siglo XVI: Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI", *Pliegos de Bibliofilia*, 15 (2001), pp. 37-62; 16 (2001), pp. 33-46; y 17 (2002), pp. 17-54.

[27] Tess Knighton, "Transmisión, difusión y recepción de la polifonía franco-neerlandesa en el reino de Aragón a principios del siglo XVI", *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 19-38; "Petrucci's Books in Early Sixteenth-Century Spain", en *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale / Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Atti del Convegno Internazionale, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001*, ed. por Giulio Cattin y Patrizia dalla Vecchia (Venecia: Edizioni Fondazione Levi, 2005); "La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI", en *Música y cultura urbana en la edad moderna*, ed. por Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (Valencia: Universitat de València, 2005), pp. 337-347; y "Libros de canto: The Ownership of Music Books in Zaragoza in the Early Sixteenth Century", en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, ed. por Iain Fenlon y Tess Knighton (Kassel: Reichenberger, 2006), pp. 215-240.

[28] Juan Ruiz Jiménez, "Difusión del repertorio de los maestros de capilla de Granada en el siglo XVI", *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp. 171-184; y "The Mid-Sixteenth-Century Franco-Flemish Chanson in Spain. The Evidence of MS 975 of the Manuel de Falla Library", *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 51/1 (2001), pp. 25-41; y Cristina Diego Pacheco, "Circulación y producción del madrigal en España durante el siglo XVI: el caso de Francisco de Montanos", *Revista de Musicología*, 32/2 (2009), pp. 35-49.

[29] Iain Fenlon, "Lost Books of Polyphony from Renaissance Spain", en *Lost Books: Reconstructing the Print World of Pre-Industrial Europe*, ed. por Flavia Bruni y Andrew Pettegree (Leiden; Boston: Brill,

evidencia que proporcionan los inventarios de libros manuscritos e impresos de polifonía que existen en Barcelona para estudiar la circulación de la polifonía sacra entre *ca*. 1550-1626 como una forma de aproximación al "repertorio vivo" de la época, un concepto acuñado por Reinhard Strohm al que me referiré de nuevo más adelante.[30] Los más de cien libros impresos de polifonía que existen en bibliotecas de Barcelona (hasta ahora prácticamente ignorados en los estudios sobre la vida musical en la ciudad) se utilizarán también para rastrear el "repertorio vivo". Igual que los libros manuscritos, estas colecciones se nos presentan también descontextualizadas respecto a su procedencia original.[31] El examen de las inscripciones manuscritas e indicios de uso localizados en las cubiertas y folios de algunos ejemplares proporcionan en ocasiones pistas sobre sus antiguos poseedores y, como se mostrará, en algunos casos permiten plantear hipótesis sobre su procedencia y uso.[32]

Aunque a lo largo del siglo XVI se produjo un cambio progresivo desde una cultura musical fundamentalmente manuscrita hacia una cultura en la que la imprenta

2016), pp. 73-100: "The books of printed and manuscript polyphony that survive in the libraries of Spanish cathedrals, collegiate churches, and monasteries represent only a small fraction of what must have originally existed. That much is clear from inventories, which survive in some number and which, in some cases, offer sufficient detail to allow titles and editions of printed books to be accurately identified" [Los libros impresos y manuscritos de polifonía que se conservan en las bibliotecas de las catedrales españolas, iglesias colegiales y monasterios representan solo una pequeña fracción de lo que originalmente había. Esto se desprende de los inventarios que han sobrevivido, los cuales, en ocasiones, ofrecen suficientes detalles como para identificar de forma precisa los títulos y las ediciones de los libros impresos].

[30] Reinhard Strohm, "Constitution and Conservation of Polyphonic Repertories in the 14th and 15th Centuries", *Acta Musicologica*, 59/1 (1987), pp. 10-13.

[31] La colección más numerosa de libros impresos de polifonía que existe en Barcelona es la de la Biblioteca de Catalunya, con ochenta ejemplares fechados entre 1501 y 1628. Mi artículo "Libros impresos de polifonía en la Biblioteca de Catalunya (1503-1628)", *Revista Catalana de Musicología*, 9 (2016), pp. 75-98, clarifica la historia reciente de esta colección, además de rastrear sus posibles orígenes en la época a través del examen de inscripciones e indicios de uso hallados en los folios y cubiertas de algunos ejemplares. Respecto a su historia reciente, la mayoría proceden de los fondos de Carreras i Dagas, pero también hay ejemplares que pertenecieron a estudiosos y bibliófilos como Felip Pedrell, Eduard Toda y Frederic Marès, además de otros registrados entre 1918 y 1921 con diversas procedencias, y un grupo registrado entre 1936 y 1946 procedente de la Catedral de Barcelona. Junto a la de la Biblioteca de Catalunya, la colección de impresos de polifonía de la Catedral de Valladolid es otra de las colecciones de impresos musicales más importantes de España; sobre esta colección, véase Soterraña Aguirre Rincón, "The formation of an exceptional library: early printed music books at Valladolid Cathedral", *Early Music*, 37/3 (2009), pp. 379-399.

[32] Por ejemplo, en el Capítulo IV plantearé hipótesis acerca del origen y uso de una edición hasta ahora desconocida de letanías del compositor italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina que he localizado en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona en el transcurso de esta investigación. Sobre el uso de inscripciones en libros de música como medio para trazar los usos y/o orígenes de los libros, véase David Greer, *Manuscript inscriptions in early English printed music* (Farnharm: Ashgate, 2015).

cobró cada vez un mayor peso en la transmisión y circulación de la música,[33] no hay que perder de vista que en la Península Ibérica la imprenta musical no logró el desarrollo y vitalidad alcanzado en el ámbito italiano o francés, y que, por tanto, la copia manuscrita continuó siendo una de las vías fundamentales en la transmisión del repertorio polifónico.[34] Las más de 500 obras copiadas en los libros manuscritos de polifonía que se estudiarán en esta Tesis constituyen la base sobre la que aproximarse a las características del repertorio polifónico sacro de la época, sin olvidar, no obstante, que éste pudo haber sido más diverso de lo que los manuscritos conservados muestran, puesto que el libro impreso también habría desempeñado un papel importante en la transmisión y circulación del repertorio.

Aunque el repertorio musical se ha estudiado a menudo desde la perspectiva de una única institución o de una ciudad específica, la naturaleza de las fuentes conservadas en Barcelona (muchas procedentes de la propia ciudad, pero otras originarias o relacionadas con otras localidades de Cataluña) ubican mi aproximación en la línea de un estudio regional. Las posibilidades y riqueza que se derivan de adoptar

[33] Iain Fenlon, "Introduction", *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia 'Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale'*, 3 vols. (Turín: EDT, 1990), vol. 1, pp. 235-238: "In the early sixteenth century the reproduction of music began to move from the copyist's desk to the printer's workshop. The rate of motion was somewhat slower than is often assumed […] for much of the first half of the century, there was a gradual shift from a scribal culture to a print culture, at least in the major cities of Italy and France". [A principios del siglo XVI la reproducción de la música comenzó a desplazarse del escritorio del copista al taller del impresor. La velocidad de este desplazamiento fue algo más lento de lo que a menudo se supone [...] durante gran parte de la primera mitad del siglo, hubo un cambio gradual de una cultura de la escritura a una cultura de la impresión, al menos en las principales ciudades de Italia y Francia].

[34] Josep Maria Madurell i Marimon fue uno de los estudiosos pioneros sobre la imprenta musical en España; véase Josep Maria Madurell i Marimon, "La imprenta musical en España: documentos para su estudio", *Anuario Musical*, 8 (1953), pp. 230-236. Como bibliógrafo y musicólogo, Jaime Moll también publicó destacadas contribuciones sobre la situación y problemáticas de la imprenta en España en el siglo XVI, como por ejemplo "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, 59, cuaderno 216, enero-abril 1979), pp. 49-107, o "El libro español del siglo XVI", en *El libro antiguo español: actas del Segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, coord., por Pedro Manuel Cátedra García y María Luisa López-Vidriero (Salamanca, Madrid: Ediciones de la Universidad Biblioteca Nacional, 1992), pp. 325-338. Otro de los investigadores que han publicado profusamente sobre la imprenta en España en la Edad Moderna es Fermín de los Reyes Gómez; véase por ejemplo su obra *El libro en España y América: legislación y censura (siglos XV-XVIII)* (Madrid: Arco Libros, 2000). Más recientemente, el volumen colectivo *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, ed. por Iain Fenlon y Tess Knighton (Kassel: Reichenberger, 2006) se dedicó enteramente a profundizar en la historia de la imprenta, la edición y la circulación de libros impresos en España y contiene diez contribuciones sobre el tema de destacados investigadores nacionales e internacionales; véase la bibliografía final de ese volumen (pp. 341-376) y el Apéndice final ("Short-Title Catalogue of Polyphonic Music Printed in Spain and Portugal, 1535-1648") que incluye un catálogo de todos los libros de polifonía impresos en España entre 1535 y 1648. Véase también, Tess Knighton, "Preliminary Thoughts on the Dynamics of Music Printing in the Iberian Peninsula during the Sixteenth Century", *Bulletin of Spanish Studies*, 89/4 (2012), pp. 521-556.

una perspectiva regional en el estudio del repertorio, o de los músicos y la vida musical, se muestran, por ejemplo, en el estudio de John Bettley sobre el repertorio sacro a finales del siglo XVI en las regiones del norte de Italia;[35] en las publicaciones dirigidas por Camilla Cavicchi, Philippe Vendrix y Marie-Alexis Colin sobre la música del Renacimiento en las regiones franco-flamencas de Picardie y Hainaut;[36] o, en el contexto ibérico, en los recientes trabajos de María Gembero-Ustárroz sobre música y músicos en Navarra.[37]

El estudio de la vida musical en Barcelona que se presentará en esta Tesis no pone el foco de atención en analizar la vida interna de las instituciones musicales de la ciudad y de sus músicos (la capilla de la Catedral y de las parroquias más destacadas), sino en identificar y analizar contextos y prácticas musicales que hasta ahora no habían recibido atención. Este planteamiento supone adoptar un enfoque centrado fundamentalmente en el lugar que ocupaba la música en el entorno urbano, expandiendo y complementando así los estudios que desde una perspectiva fundamentalmente institucional y biográfica ya se han realizado sobre la música en Barcelona. Mi aproximación girará en torno a la reconstrucción del rol de la música en rituales religiosos.[38] Utilizaré tanto libros litúrgicos como documentos escritos de distinta naturaleza para afrontar las dificultades que la tarea plantea debido a la imprecisión (e

[35] John C. Bettley, "North Italian Liturgical Music in the Late 16th Century: A Study of the Polyphonic Vocal Repertory from c. 1570 to c. 1605", MM [Master of Music], University of Durham, 1988.

[36] Camilla Cavicchi, Marie-Alexis Colin y Philippe Vendrix, eds., *La musique en Picardie du XIV^e^ au XVI^e^ siècle* (Turnhout: Brepols, 2012); y Camilla Cavicchi y Marie-Alexis Colin, eds., *Le Hainaut et la musique de la Renaissance* (Turnhout: Brepols, [en prensa]).

[37] María Gembero-Ustárroz, "Re-mapping Urban Music in Spanish Regional Contexts: The Case of Navarre (Sixteenth to Eighteenth Centuries)", en *Hearing the City in Early Modern Europe*, ed. por Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita (Turnhout; Tours: Brepols, 2018), pp. 229-234; véase también de la misma autora su historia de la música en esa región desde la Edad Media a nuestros días en *Navarra. Música* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2016).

[38] Edward Muir, *Ritual in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 7, ha señalado que la invención del concepto e idea de "ritual" corresponde propiamente al siglo XVI: "The early modern period was also the most crucial moment in history for ritual theory. It was during the Reformation that the generalized concept of *ritual* as a distinct kind of activity came into being. The practice of what we would recognize as rites had, of course, always been an essential component of Western culture, and medieval Latin employed the term *ritus* for the liturgical practices of the church, but the invention of the idea of "ritual" belongs to the sixteenth century". [El inicio de la época moderna fue el momento más crucial de la historia para la teoría del ritual. Fue durante la Reforma cuando el concepto genérico de *ritual* apareció como un tipo de actividad. La práctica de lo que reconocemos como ritos ha sido siempre, por supuesto, un componente esencial de la cultura occidental, y el latín medieval utilizó el término *ritus* para las prácticas litúrgicas de la Iglesia, pero la invención de la idea de "ritual" pertenece al siglo XVI].

incluso a veces silencio) de las fuentes documentales respecto al papel que la música desempeñaba.[39] Esta aportación se inserta, por tanto, dentro de una larga tradición de estudios sobre la música en ciudades europeas en la Edad Moderna. Desde los trabajos de Lewis Lockwood sobre el Renacimiento en Ferrara, de Allan W. Atlas sobre Nápoles, o de Reinhard Strohm sobre Brujas publicados en los años ochenta,[40] otros estudios más recientes, como por ejemplo los de Robert Kendrick sobre Milán o los de Alexander J. Fisher en el ámbito alemán, entre otros, han continuado explorando el lugar que ocupaba la música en el entorno urbano.[41] También en el contexto hispano se han realizado contribuciones destacadas en los últimos años, especialmente en forma de volúmenes colectivos, como *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, editado por Miguel A. Marín, Andrea Bombi y Juan José Carreras en 2005, y *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, editado por Geoffrey Baker y Tess Knighton en 2011.[42]

[39] Tim Carter, "El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana", en *Música y cultura urbana en la edad moderna*, ed. por Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (Valencia: Universitat de València, 2005), pp. 53-66. Sobre la dificultad de reconstruir ceremoniales a partir de libros litúrgicos, véase John Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century: A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians* (Oxford: Clarendon Press; Nueva York: Oxford University Press, 1991), pp. 189-200. Un ejemplo de reconstrucción de oficios y prácticas musicales a partir de un libro litúrgico en el siglo XIII puede leerse en Agostino Magro, "Un aperçu sommaire sur le 'Rituel' de Péan Gatineau (XIII^{ème} siècle), chanoine de Saint-Martin de Tours", *Musica e Storia*, 7/2 (1999), pp. 257-291. Jonathan Glixon, "Performing Vows: Rituals of Transition in the Nunneries of Early Modern Venice", en *Musical Text as Ritual Object*, ed. por Hendrick Schulze (Turnhout: Brepols, 2015), pp.111-122, examina rituales en conventos femeninos venecianos a partir de fuentes litúrgicas a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII.

[40] Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984); Allan W. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985); Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges* (Oxford: Clarendon Press,1985).

[41] Robert Kendrick, *The Sounds of Milan, 1585-1650* (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2002); Alexander J. Fisher, *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580-1650* (Aldershot: Ashgate, 2004), y *Music, Piety, and Propaganda: The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria* (Nueva York: Oxford University Press, 2014. Entre las múltiples publicaciones en el ámbito de la musicología urbana que ya han ido apareciendo en los últimos años, véase también la contribución de Camilla Cavicchi, "Musica, consenso e ordine in Piazza: alcune considerazioni", en *Marquer la ville. Signes, empreintes et traces du pouvoir dans les espaces urbains*, ed. por Patrick Boucheron & Jean-Philippe Genet (París: Publications de la Sorbonne; École française de Rome, 2013), pp. 419-437, que pone el acento en las actividades musicales que tenían lugar en espacios abiertos como calles, plazas y pórticos y se centra en el ámbito italiano. Una de las más recientes aportaciones en el ámbito de la musicología urbana que reúne estudios sobre la música en ciudades del ámbito europeo, ibérico y de la América colonial es el volumen colectivo editado por Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita, eds., *Hearing the City in Early Modern Europe* (Turnhout; Tours: Brepols, 2018).

[42] Miguel Ángel Marín, Andrea Bombi y Juan José Carreras, eds., *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (Valencia: Universitat de València, 2005); Geoffrey Baker y Tess Knighton, eds., *Music and Urban Society in Colonial Latin America* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011). Sobre el

La utilidad de emplear metodologías interdisciplinares (o "postdisciplinares", como han propuesto algunos teóricos) se hará evidente en la exploración de los aspectos musicales de la devoción mariana en la época de la Contrarreforma que llevaré a cabo en esta Tesis.[43] Los trabajos de Christine Getz sobre la devoción mariana en el Milán post-tridentino[44] y de Michael A. Anderson sobre el culto a Santa Ana en la música del Renacimiento[45] son ejemplos de cómo el estudio de la devoción a la Virgen en la temprana Edad Moderna conduce casi inevitablemente a la necesidad de imbricar profundamente la música en el entramado histórico, cultural y espiritual de la época.[46] Mi aproximación a la proyección musical del culto a la Inmaculada Concepción y al Rosario de la Virgen en la Barcelona contrarreformista conllevará relacionar iconografías, espacios urbanos, doctrina, sermones y prácticas musicales para una mejor comprensión del alcance de la devoción mariana en la época.

Ubicar las historias locales en una perspectiva más amplia, con referencias a contextos y eventos similares en otros lugares o periodos, forma parte de las metodologías que los teóricos de la historia local insisten en subrayar:

> Lee para comprender el contexto de tu historia, de forma que la historia local pueda ubicarse en su contexto histórico. Lee para saber qué es lo único y qué no lo es. Lee para

mundo hispano, véase también el trabajo de David R. M. Irving, *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila* (Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 2010) sobre la música en la capital de Filipinas durante la Edad Moderna.

[43] Kevin Korsyn, *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research* (Oxford: Oxford University Press, 2003), p. 40: "Music studies will become postdisciplinary. I prefer this term to others such as interdisciplinary, transdisciplinary, crossdisciplinary, or multidisciplinary, all of which suggest that disciplines have definite boundaries that can be crossed or violated, that they are first constituted as distinct entities and only subsequently combined." [Los estudios musicales se convertirán en postdisciplinares. Prefiero este término a otros como interdisciplinario, transdisciplinario, "crosdisciplinario", o multidisciplinario, [porque] todos ellos sugieren que las disciplinas tienen límites definidos que pueden cruzarse o violarse, que primero están constituidas como entidades distintas y solo subsecuentemente combinadas"].

[44] Christine S. Getz*, Mary, Music, and Meditation: Sacred Conversations in Post-Tridentine Milan* (Bloomington: Indiana University Press, 2013).

[45] Michael A. Anderson, *St. Anne in Renaissance music: devotion and politics* (Nueva York: Cambridge University Press, 2014).

[46] Peter W. Loeven, "St. Anne in Renaissance music: devotion and politics" [Recensión de: Michael Alan Anderson, *St. Anne in Renaissance music: devotion and politics* (Nueva York: Cambridge University Press, 2014)], *Music & Letters*, 96/3 (2015), pp. 452-454, p. 452, destaca precisamente que es la aproximación interdisciplinar lo que hace único el estudio de Anderson: "What makes Anderson's hermeneutic unique, though, is his interdisciplinary approach [...]" [Lo que hace única la hermenéutica de Anderson es, sin embargo, su aproximación interdisciplinar].

> conocer contextos comparables y eventos próximos. Pon tu propio trabajo histórico en contexto.[47]

A lo largo de esta investigación se harán frecuentes referencias a estudios y temas paralelos realizados desde otros ámbitos geográficos, de modo que la historia local musical de la Barcelona de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII pueda situarse en el contexto histórico-musical de la época, tratando, así, de evitar visiones aislacionistas que en ocasiones han guiado los estudios sobre música y músicos del Renacimiento en España.[48]

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La primera y más extensa historia general de la música en Cataluña se publicó en la *Història de la Música Catalana, Valenciana y Balear*, una obra en doce volúmenes dirigida por Xosé Aviñoa en la que distintos especialistas ofrecieron una visión global sobre la música en esos territorios desde la Edad Media hasta el siglo XX.[49] El periodo cronológico (*ca*. 1550-1626) y temática (música sacra) abordados en esta Tesis Doctoral se tratan en los volúmenes I y II de esa *Història*, en dos capítulos redactados por Romà Escalas y Daniel Codina, respectivamente.[50] Como corresponde a una obra de esas características, se ofrece una visión amplia muy cuidada e informativa del periodo, mostrando una visión equilibrada de los distintos centros de actividad

[47] Carol Kammen, *On Doing Local History: Reflections on What Local Historians Do, Why, and What It Means* (Nashville: The American Association for State and Local History, 1988), p. 177: "Read to understand the context of your story so that a local history or local history project can be placed in its historical setting. Read to know what is unique and what is not. Read to learn of comparable situations and of neighboring events. Put your own historical work in context".

[48] Una crítica a las visiones aislacionistas de la música española del siglo XVI reconociendo la importante presencia de música y músicos extranjeros en la época, puede leerse en Emilio Ros-Fábregas, "Música y músicos extranjeros en la España del siglos XVI", en *La Capilla Real de los Austrias: música y ritual de Corte en la Europa moderna*, ed. por Juan José Carreras y Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001), pp. 101-126, esp. p. 101; véase también, del mismo autor, "Cristóbal de Morales: A Problem of Musical Mysticism and National Identity in the Historiography of the Renaissance", en *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, ed. por Owen Rees y Bernadette Nelson (Woodbridge: The Boydell Press, 2007), pp. 215-233.

[49] Xosé Aviñoa, coord., *Història de la Música Catalana, Valenciana y Balear*, 12 vols., dir. por Xosé Aviñoa (Barcelona: Edicions 62, 1999-2004).

[50] Romà Escalas, "III. El Renaixement", en *Dels inicis al Renaixement*, vol. 1 de *Història de la Música Catalana, Valenciana y Balear*, coord. por Aviñoa, pp. 152-252, esp. pp. 185-243; y Daniel Codina, "I. El barroc. La música vocal d'església en el barroc", en *Barroc i Classicisme*, vol. 2 de *Història de la Música Catalana, Valenciana y Balear*, coord. por Aviñoa, pp. 15-52.

musical que existían en la época y los principales compositores. Las fuentes musicales que se han conservado de esa época reciben, sin embargo, menor atención; por ejemplo, aunque el capítulo sobre el Renacimiento dedica un epígrafe completo a "Cançoners i reculls de música polifónica", tan solo aparecen mencionados en un breve párrafo seis de los veinte manuscritos que se estudiarán en esta Tesis Doctoral. Por otro lado, a pesar de la utilidad del capítulo para obtener una visión global del Renacimiento musical en Cataluña, en el texto se filtra implícitamente uno de los clichés historiográficos que tradicionalmente han dominado la historia de Cataluña de este periodo, aplicado en este caso a la historia de la música a partir del siglo XVI. El párrafo que abre la sección dedicada al siglo XVI (1516-1600) señala:

> Des del traspàs de Ferran el Catòlic, el 1516, pocs nobles i barons van mantener una activitat de mecenatge que permetés el desenvolupament de grans capelles […]. Aquest fet marcà una data d'inflexió en el desenvolupament de la nostra música, que es mantingué entre la supervivencia de corrents d'humanisme napolità, la influencia castellano-flamenca i una certa resistència a rebre i assimilar experiències externes; i encara hi cal afegir la indefectible emigració dels músics provocada per uns anys de guerres, malalties, dificultats econòmiques i arraconament cultural.[51]

Ya en 1967 Jaume Vicens Vives había planteado la idea de la decadencia de Cataluña durante este periodo como un producto de la historiografía decimonónica de la "Renaixença".[52] También Pierre Vilar mostró la necesidad de una revisión historiográfica en este sentido.[53] Las investigaciones de las últimas décadas sobre la historia de Cataluña de los siglos XVI y XVII han ido matizando el cliché de la decadencia a través de estudios realizados desde distintos ámbitos. Por ejemplo, los trabajos de Manuel Peña acerca de la cultura del libro en la Cataluña del Renacimiento

[51] Escalas, "III. El Renaixement", p. 185 [Desde la muerte de Fernando el Católico en 1516, pocos nobles y barones mantuvieron una actividad de mecenazgo que permitiese el desarrollo de grandes capillas […]. Este hecho marcó un punto de inflexión en el desarrollo de nuestra música, que se mantuvo entre la supervivencia de corrientes del humanismo napolitano, la influencia castellano-flamenca y una cierta resistencia a recibir y asimilar experiencias externas; y todavía hay que añadir la indefectible emigración de los músicos provocada por unos años de guerra, enfermedades, dificultades económicas y arrinconamiento cultural].

[52] Jaume Vicens Vives, *Historia económica de España* (Barcelona: Vicens Vives, 1967), p. 273: "Reiteradamente se ha dicho que la política de Fernando el Católico provocó el hundimiento económico de Cataluña. Esta afirmación, hecha por la historiografía romántica catalana, ha pasado a los libros castellanos y extranjeros. La realidad es absolutamente distinta: en la época de los Reyes Católicos hubo recuperación económica en Cataluña".

[53] Pierre Vilar *La Catalogne dans l'Espagne moderne: recherches sur les fondements économiques des structures nationales*, 3 vols (Paris: S.E.V.P.E.N, 1962).

cuestionan la idea de una Cataluña arrinconada culturalmente y muestran una visión dinámica y abierta de la Barcelona del siglo XVI en cuanto a intercambios culturales, y una ciudad "conectada con las principales corrientes intelectuales".[54] De igual forma, también el volumen dedicado a los siglos XVI y XVII de la más reciente historia general de Cataluña y de los "Països Catalans" abogaba ya desde sus primeras páginas por una visión más ponderada de la época: "la historia catalana de los siglos XVI y XVII arrastra hace tiempo una serie de connotaciones negativas que se han perpetuado y que han impedido a menudo una caracterización global más ponderada".[55]

La otra gran aportación general a la historia de la música catalana se publicó en un volumen titulado *Història Crítica de la Música Catalana* coordinado por Francesc Bonastre y Francesc Cortès.[56] El capítulo de Josep Maria Gregori sobre el "Renacimiento y Manierismo" (cuya cronología abarca desde inicios del siglo XV hasta *ca*. 1626) presenta una útil síntesis del periodo en la que destaca su aportación sobre la capilla de música de la catedral de Barcelona y otras parroquias de la ciudad, y el acopio de información sobre los otros centros catedralicios de Cataluña (Vic, Tarragona,

[54] Manuel Peña, *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del quinientos* (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997), pp. 304-305: "Hablar de Barcelona en el siglo XVI es decir, a un tiempo, ciudad mediterránea, ciudad catalana, ciudad española y ciudad europea. En suma una ciudad en movimiento, confluencia de culturas y de intereses comerciales, políticos y religiosos. [...] desde fines del siglo XV y durante buena parte del XVI Barcelona estuvo conectada con las principales corrientes intelectuales que, a través de las prensas lionesas, venecianas o parisinas, convertían sus textos en libros". Véase también el "Prólogo" de Ricardo García Cárcel al libro de Manuel Peña, *Cataluña en el Renacimiento: libros y lenguas (Barcelona, 1473-1600)* (Lleida: Milenio, 1996), pp. 17-37.

[55] Véase la "Introducció" de Xavier Torres i Sans y Eva Serra i Puig, en *Crisi institucional i canvi social. Segles XVI i XVII*, pp. 17-39, vol. 4 de *Història, política, societat i cultura del Països Catalans*, 12 vols. (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1997), esp. p. 17: "Però la història catalana dels segles XVI i XVII arrossega de fa temps un seguit de connotacions negatives, que són de mal esborrar i que han destorbat tot sovint una caracterització global més ponderada. Alguns dels historiadors actuals del Principat s'han decantat, a l'hora de judicar el període, per títols més aviat pessimistes, com ara *Dos segles de d'obscuritat* (Joaquim Nadal i Farreras) o *Els segles de la decadència* (Núria Sales). [...] En els darrers anys, tanmateix, els estudiosos d'aquest període no solament es mostren menys descoratjats, sinó que alguns, a més, han procurat dematisar o fins evitar decididament la noció mateixa de "decadència", si més no com a tret distintiu o eix vertebrador d'aquesta etapa de la història catalana". Curiosamente, en contraste con la nueva valoración del periodo que se plantea en esta *Història*, la autora de las dos páginas dedicadas a "Música sacra i profana" en ese mismo volumen (Sònia Vives, "Música sacra y profana", pp. 292-293) transmite de nuevo esa idea de la decadencia a partir de inicios del siglo XVI: "Arran del matrimoni dels Reis Catòlics, el centre de poder polític de la Península Ibèrica s'afermà fortament a Castella. Aquesta preponderància política va repercutir clarament en la vida social i cultural de l'època, i per tant, també el món de la música es va veure afectat per aquest fenomen. [...] Tot i l'activitat cultural dels Països Catalans, només sobresortí, a València, la cort del duc de Calàbria".

[56] Francesc Bonastre y Francesc Cortès, coords., *Història Crítica de la Música Catalana* ([Bellaterra]: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009).

Girona, Lleida, Tortosa y La Seu d'Urgell).[57] Como ha enfatizado Gregori en otros escritos, un mejor conocimiento de la vida musical en Barcelona como principal centro urbano y musical también pasaría por disponer de mayor información sobre esas otras localidades (especialmente en cuanto a la circulación de músicos y repertorio), aunque las investigaciones musicales continúan siendo escasas.[58] La importancia de las redes

[57] Josep María Gregori i Cifré, "Renaixement i Manierisme", en *Història crítica de la música catalana*, coord. por Francesc Bonastre y Francesc Cortès ([Bellaterra]: Universidad Autònoma de Barcelona, 2009), pp. 53-130.

[58] Josep Maria Gregori, "Una agenda musicológica d'apunts i reflexions sobre l'estudi del Renaixement musical català", *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia, 4 (1997), Actes del II Simposi de Musicologia Catalana: La Musicologia a Catalunya, propostes de futur. Santuri d'El Miracle (Solsonès)*, 8-10 d'octubre de 1997, pp. 45-71, pp. 56-58. Las siguientes referencias bibliográficas recopilan la relativamente escasa bibliografía musical sobre los siglos XVI-XVII existente sobre otros núcleos urbanos destacados en Cataluña. Sobre Vic, véase Josep Gudiol i Cunill, "De organistes y organers de la catedral de Vich", *Butlletí del Centre de Excursionista de Vich*, 5 (1928), pp. 139-143; y los trabajos de Josep Maria Gregori i Cifré, "La nissaga dels organistes *Vila* i les famílies Vila, Alberch, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle XVI", *Recerca musicológica*, 6-7 (1986-1987), pp. 49-76; y "Notes per a l'estudi de la música del Renaixement a Catalunya: Pere Alberch i Ferrament, àlias Vila (1517-1582) i la nissaga vigatana dels organistes *Vila*", *Ausa*, 13/120 (1988), pp. 61-74. Para Tarragona, véase Andrés Tomàs Àvila, *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700)* (Tarragona: Instituto de Estudios Tarraconenses 'Ramón Berenguer IV', 1963); Salvador Ramon i Vinyes, *Los órganos de la catedral de Tarragona* (Tarragona: Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, [1974]); y Francesc Bonastre, "L'estada del compositor Rafael Coloma a la catedral de Tarragona (1589-91, 1595-1600), *Recerca musicológica*, 3 (1983), pp. 59-79. Acerca de Girona, véanse Julián de Chia, *La música en Gerona: apuntes históricos sobre lo que estuvo en uso en esta ciudad y su comarca desde el año 1380, hasta á mediados del siglo XVIII* (Gerona: Impr. y Libr. de Paciano Torres, 1886), y del mismo autor *La Festividad del Corpus en Gerona: noticias históricas: desde los primeros tiempos de su institución hasta á fines del siglo XV* (Gerona: Hospicio Provincial, 1883); los trabajos de Francesc Civil i Castellví, "El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI", *Anuario Musical*, 9 (1954), pp. 217-250; "La música en la catedral de Gerona durante el siglo XVII", *Anuario Musical*, 15 (1960), pp. 219-246; "Compositores y organistas gerundenses en el siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 19 (1972), pp. 117-169; *Transcripció i realització de la Missa a Ministrils (1671) a 8 veus de Joan Verdalet (1632-1691)* (Girona: Diputació Provincial de Girona, 1976); Antoni M. Aragó y Francesc Bonastre, "Capítols per a la construcción d'un orgue a la seu gironina", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 25/1 (1979), pp. 447-459; Francesc Civil i Castellví, "Perspectiva musical de Gerona, de los años 1000-1500", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 25-27 (1981), pp. 543-572; Pep Vila y Montserrat Bruget, *Festes públiques i teatre a Girona: segles XIV-XVIII (notícies i documents)* ([Girona]: Ajuntament de Girona. Servei Municipal de Publicacions, 1983); Josep Maria Gregori i Cifré, "Pere Alberch artífex de la relació musical entre les seus de Girona i Barcelona en el Renaixement tardà", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 28 (1985-1986), pp. 281-298; del mismo autor, "La docència de l'orgue a la primeria del s. XVII a Girona: notes per a l'estudi de l'acompanyament continu a Catalunya", *Recerca musicológica*, 8 (1988), pp. 135-138; Jordi Rifé, "Notes sobre el fons musical de l'arxiu de la catedral de Girona", en *I Congrés de Música a Catalunya: Universitat de Barcelona, 10, 11 i 12 de febrer 1994: llibre d'actes del congrés. Organitzat pel Consell Català de la Música* (Barcelona: Consell Català de la Música, Dinsic, 1994); y Josep Maria Marquès, "Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona", *Anuario Musical*, 54 (1999), pp. 89-130. Sobre La Seu d'Urgell, véase Felip Pedrell e Higini Anglès, *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921); Francesc Bonastre, *Pere Riquet: Missa Susanne un jour. Transcripció i estudi* (Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses 'Ramon Berenguer IV', 1982); Maria Ester-Sala y Josep M.ª Vilar, "La Seu d'Urgell. Arxiu Musical de la Catedral. Arxiu Musical del Seminari i Arxiu Musical d'Agramunt", *Revista Muiscal Catalana*, 48 (1988), p. 42. Acerca de la ciudad de Mataró, véase Francesc Cortès, "Els fons documentals de la Capella de Música de Mataró", *Mataró Escrit*, 57 (1991), pp. 58-62; y del mismo autor, "La música a Mataró en l'època de Joan Pau Pujol", en *Joan Pau Pujol: la música d'una época*, coord. por Francesc Bonastre, Francesc Cortès, Josep Maria Gregori y Josep Pavia (Barcelona: Patronat

urbanas en la Cataluña de los siglos XVI y XVII también ha sido un aspecto subrayado desde el ámbito de la historia general.[59] Por su parte, el capítulo de Francesc Bonastre dedicado al Barroco musical (1600-1730) en la *Història Crítica de la Música Catalana* se centra sobre todo en trazar los orígenes de la historiografía de este periodo histórico en Cataluña, y pone el foco de atención en el repertorio religioso en romance y en la música profana, pero dedica escasas páginas al repertorio sacro en latín.[60] Aunque con menor atención a las fuentes musicales que a los músicos y las instituciones, estas dos historias generales mencionadas sobre la música en Cataluña realizaron un destacado esfuerzo por presentar una visión de conjunto del estado de las investigaciones sobre la música del siglo XVI y principios del XVII en Cataluña, tratando de integrar las investigaciones previas que a continuación comentaré con más detalle.[61]

Municipal de Cultura de Mataró i Editorial Alta Fulla, 1994), pp. 35-76; Francesc Costa, "La Capella de Música de Santa Maria de Mataró", *Mataró Escrit*, 57 (1991), pp. 37-47; Joan Giménez i Blasco, "Els mestres de capella de Santa Maria de Mataró al s. XVII", *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 50 (1994), pp. 27-40. En la parroquia de Santa Maria de la localidad de Verdú (Lleida) existe un importante fondo musical, una parte del cual se conserva en la Biblioteca de Catalunya; véase Miquel Àngel Farré Targa, *L'Arxiu de la Parròquia de Santa Maria de Verdú* (Tàrrega: Arxiu Històric Comarcal, 2002); Antonio Ezquerro Esteban, *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*, Monumentos de la música española, 65 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002); Josep M. Salisi i Clos, La Música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú: (segles XVII i XVIII) ([Lleida]: Institut d'Estudis Ilerdencs; Diputació de Lleida, 2010); y del mismo autor, "El Repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antífones marianes majors de l'M 1168 del "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya)", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

[59] Jaume Dantí, coord., *Les xarxes urbanes a la Catalunya dels segles XVI i XVII* (Barcelona: Rafael Dalmau, 2011); y del mismo autor, *Ciutats, viles i pobles a la xarxa urbana de la Catalunya moderna* (Barcelona: Rafael Dalmau, 2005). Albert Garcia i Espuche*, Un siglo decisivo: Barcelona y Cataluña, 1550-1640* (Madrid: Alianza, 1998).

[60] Francesc Bonastre, "El Barroc", en *Història crítica de la música catalana*, coord. por Francesc Bonastre y Francesc Cortès ([Bellaterra]: Universidad Autònoma de Barcelona, 2009), pp. 131-199.

[61] La reciente *Historia de la música en España e Hispanoamérica* no permite obtener una visión global sobre la música en Cataluña en el periodo estudiado en esta Tesis Doctoral (más allá de datos puntuales y dispersos), puesto que el criterio adoptado no ha sido el de presentar una historia de la música por regiones sino una aproximación más global. Sin embargo, tampoco aparecen citadas en la bibliografía las dos historias generales sobre la música en Cataluña que he mencionado. Véase la *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, 8 vols., dirección y coordinación Juan Ángel Vela del Campo (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009-2018); el período estudiado en esta Tesis Doctoral está comprendido en el vol. 2: *De los Reyes Católicos a Felipe II*, ed. por Maricarmen Gómez, y en el vol. 3: *La música en el siglo XVII*, ed. por Álvaro Torrente. Anteriores historias de la música en España han enfatizado el aspecto prosopográfico, comentando las biografías de los compositores más importantes activos en Cataluña, pero sin ofrecer un panorama de conjunto del repertorio sacro en el contexto de las instituciones catalanas; véanse los volúmenes dedicados a los siglos XVI y XVII de la *Historia de la música española*, 7 vols., dir. por Pablo López de Osaba (Madrid: Alianza Editorial, 1988-1989): el vol. 2 de Samuel Rubio, *Desde el "ars nova" hasta 1600*, y el vol. 3 de José López-Calo, *Siglo XVII*. Las primeras historias de la música en España de Rafael Mitjana y José Subirá enfatizaban el concepto de "escuelas" regionales, distinguiendo la escuela andaluza y castellana de las escuelas aragonesa, catalana y valenciana; véase Rafael Mitjana, *Historia de la música en España* (Madrid: INAEM. Centro de Documentación Musical, 1993 [1920], esp. pp. 71-96; y José Subirá, *Historia de la música española e*

Las investigaciones modernas sobre la música y las fuentes musicales en Barcelona, y de forma más general en Cataluña, se iniciaron con la publicación del *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (actualmente, Biblioteca de Catalunya) publicado por Pedrell entre 1908 y 1909. Como ya se ha mencionado, esta "Biblioteca Musical" había sido adquirida en 1892 por la Diputación de Barcelona al coleccionista y bibliófilo musical Joan Carreras i Dagas y reunía en más de 1200 ítems una parte muy sustancial de las fuentes musicales de Cataluña desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Pedrell catalogó la colección clasificando los documentos en seis tipologías según su encaje en diferentes subdisciplinas de la musicología, tal como las percibía este musicólogo en la época (esencia del arte —es decir, filosofía y estética—; historia; teoría; práctica; poligrafía; y literatura musical), y ubicó en la sección dedicada a la "práctica" buena parte de los libros de polifonía que son objeto de estudio en esta investigación. El *Catalèch* de Pedrell tiene un valor incalculable porque, todavía actualmente, constituye la primera obra de consulta a la que es necesario acudir para conocer los fondos musicales de la Biblioteca de Catalunya.[62] Por otro lado, la obra de Pedrell fue en gran medida pionera en el contexto de los inicios de la musicología en España porque incluyó datos biográficos de los autores representados en la colección, así como comentarios críticos, facsímiles y transcripciones musicales.[63] Sin embargo, pese a su importancia, las descripciones e

hispanoamericana (Barcelona: Salvat Editores, 1953), esp. pp. 258-271. Para un estudio historiográfico en el que se pone de manifiesto el conflicto existente entre "escuelas" castellana, andaluza y catalana de polifonía y su influencia en la percepción de la música sacra por la musicología en España, véase Emilio Ros-Fábregas, "Historiografía de la música en las catedrales españolas. Positivismo y nacionalismo en la investigación musicológica", pp. 41-105, pp. 72-77.

[62] La signatura otorgada por Pedrell a cada documento no se corresponde con la signatura actual. Según Higini Anglès, fue el propio Pedrell quien otorgó una signatura diferente a los fondos de Carreras i Dagas durante su catalogación, diferente a la que se había asignado originalmente a cada documento cuando la Diputación compró la colección. Cuando Anglès elaboró el primer censo de las obras de Joan Pau Pujol, al reseñar los manuscritos de la Biblioteca de Catalunya, señaló: "Tenga presente el lector que la signatura de los manuscritos musicales de la Biblioteca de Cataluña que a continuación damos, es la misma que les dio la Diputación de Barcelona al hacer el inventario de los libros de música comprados por ella a don Juan Carreras y Dagas en el año 1892. La signatura entre paréntesis que sigue a aquella hace referencia al *Catàlech* susodicho, en donde el maestro Pedrell escribió una signatura diferente de aquella primitiva"; véase Higini Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1 (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1926), p. xii. Esta circunstancia produjo un paralelismo de signaturas que ha continuado creando confusión incluso en épocas recientes en la identificación de los fondos de la Biblioteca, en general, y de los manuscritos de polifonía en particular. La ficha catalográfica que precede al estudio de cada manuscrito en el Capítulo I indica la signatura actual y la antigua (*olim*) con el objetivo de clarificar la cuestión.

[63] Sobre la obra musicológica de Felip Pedrell, véase José María Llorens, "Extensión y profundidad de la obra musicológica de Felipe Pedrell", *Anuario Musical*, 27 (1972), pp. 77-94. Véase también, Francesc

inventarios de los manuscritos que Pedrell proporcionó no son sistemáticos ni completos, debido sobre todo a los diferentes criterios de catalogación y de estudio de las fuentes musicales en la época, y al estado de la investigación musicológica sobre los compositores y las fuentes musicales del Renacimiento en España en aquel momento. Paralelamente a la redacción del *Catàlech*, Pedrell publicó en la *Revista Musical Catalana* bajo el título "Musichs vells de la terra" una serie de artículos sobre músicos del Renacimiento y el Barroco en Cataluña representados en la colección que había catalogado; esos artículos contienen información sobre varios de los compositores catalanes que se mencionarán en esta Tesis, como Nicasio Zorita, Joan Martí, Pere Alberch i Ferrament, àlias Vila, Joan Brudieu o Joan Pau Pujol.[64]

Higini Anglès, conservador de la sección de música de la Biblioteca de Catalunya entre 1917 y 1958 y discípulo de Pedrell, amplió la colección de la Biblioteca con la adquisición de manuscritos e impresos musicales y con el depósito del fondo musical de la Catedral de Barcelona durante los años de la Guerra Civil.[65] Los intereses musicológicos de Anglès en los años inmediatamente posteriores a sus inicios en la Biblioteca de Catalunya se dirigieron fundamentalmente al estudio de la música medieval en Cataluña[66] y hacia la obra de Joan Pau Pujol (1570-1626). Anglès comenzó a editar la polifonía sacra de Pujol a partir de los emblemáticos manuscritos de presentación que este compositor confeccionó a principios del siglo XVII para uso de la

Bonastre, "1. Pedrell, Sabaté, Felipe", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, pp. 548-559, pp. 553-559.

[64] Felip Pedrell, "Musichs vells de la terra", *Revista Musical Catalana*, vols. de 1904 a 1910.

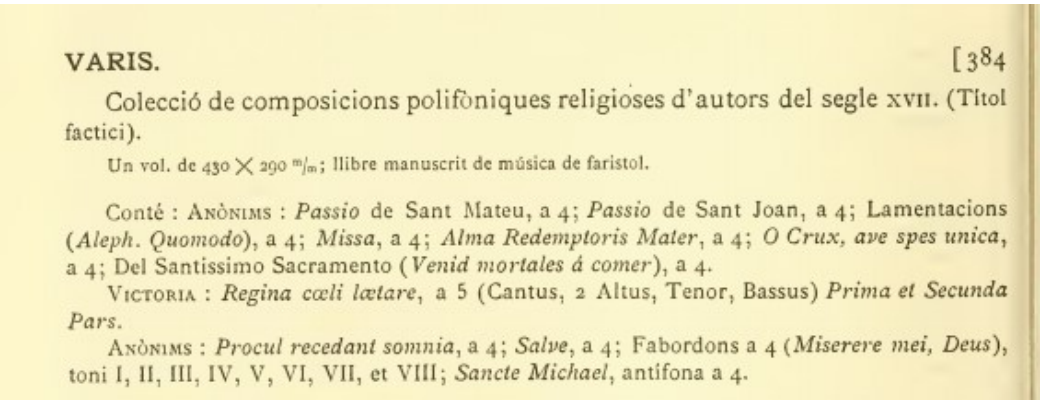
[65] El manuscrito E-Bbc 859, procedente de La Seu d'Urgell, pasó a integrar los fondos de la Biblioteca de Catalunya durante la etapa de Anglès al frente de la institución.

[66] Resultado del interés de Anglès por la música medieval es su estudio emblemático *La música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1935). Las ediciones del códice de Las Huelgas y de las Cantigas son otras de sus grandes aportaciones al estudio del Medievo musical en España; véase Higini Anglès, *El còdex musical de las Huelgas: música a veus dels segles XIII-XIV* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Biblioteca de Catalunya, 1931) y *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, 4 vols. (Barcelona: Diputación Provincial, Biblioteca Central, 1943-1964). Para un panorama sobre su trayectoria y obra musicológica, véase José M.ª Llorens Cisteró, "Anglés Pamies, Higinio", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, pp. 467-470. Véase también Emilio Ros-Fábregas, "Higini Anglès's Defense of Medieval and Renaissance Sacred Music in Mid-20th-Century Rome", en *New Perspectives on Early Music in Spain*, ed. por Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (Kassel: Reichenberger, 2015), pp. 11-38; y María Gembero-Ustárroz, "La música medieval de Navarra y las canciones del rey Teobaldo I a través de la colaboración entre Higinio Anglés y Fernando Remacha (1968-1969)", en *La cultura en la Europa del siglo XIII: emisión, intermediación, audiencia, Actas de la XL Semana de Estudios Medievales de Estella, Navarra, 16 al 19 de julio de 2013* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2014), pp. 201-245.

capilla de *Sant Jordi* del Palau de la Generalitat.[67] Sin embargo, el resto de libros de polifonía sacra de finales del siglo XVI e inicios del XVII de la Biblioteca de Catalunya no fueron objeto de estudios más profundos por parte de Anglès, sino de descripciones e inventarios abreviados publicados en *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días* (1941), en donde describió siete de los veinte manuscritos estudiados en esta Tesis: seis de la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc 587, E-Bbc 682, E-Bbc 786, E-Bbc 788, E-Bbc 789 y E-Bbc 859) y uno del Orfeó Català (E-Boc 6);[68] también publicó en *La música en la época de los Reyes Católicos* un inventario abreviado de E-Bbc 681, junto con otros de la primera mitad del siglo XVI.[69] La siguiente ilustración muestra el tipo de descripciones e inventarios realizados por Pedrell y Anglès en el *Catàlech* y *La música española*, respectivamente.

Ilustración 1. Ejemplos de las descripciones e inventarios proporcionados por Pedrell (1908-1909) y Anglès (1941) de dos de los manuscritos estudiados en esta Tesis Doctoral.

1.1. Pedrell, *Catàlech*, p. 244: E-Bbc 708 (Biblioteca de Catalunya, M 708 [*olim* 384])



VARIS. [384

Colecció de composicions polifòniques religioses d'autors del segle XVII. (Títol factici).

Un vol. de 430 × 290 m/m; llibre manuscrit de música de faristol.

Conté : ANÒNIMS : *Passio* de Sant Mateu, a 4; *Passio* de Sant Joan, a 4; Lamentacions (*Aleph. Quomodo*), a 4; *Missa*, a 4; *Alma Redemptoris Mater*, a 4; *O Crux, ave spes unica*, a 4; Del Santissimo Sacramento (*Venid mortales á comer*), a 4.

VICTORIA : *Regina cœli lætare*, a 5 (Cantus, 2 Altus, Tenor, Bassus) *Prima et Secunda Pars*.

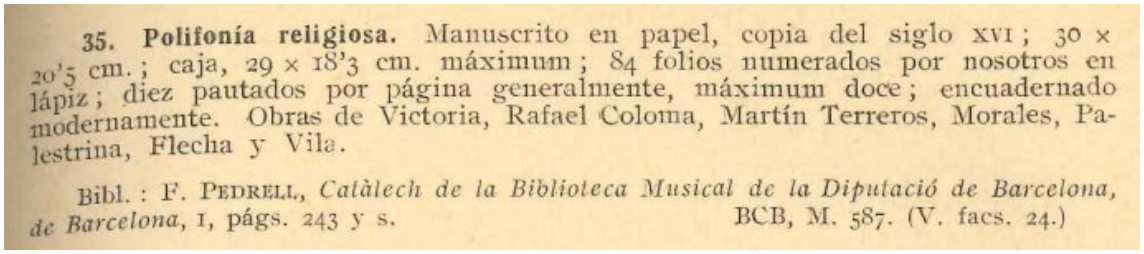
ANÒNIMS : *Procul recedant somnia*, a 4; *Salve*, a 4; Fabordons a 4 (*Miserere mei, Deus*), toni I, II, III, IV, V, VI, VII, et VIII; *Sancte Michael*, antífona a 4.

[67] Entre 1926 y 1932 se publicaron los dos primeros volúmenes de las obras completas de Pujol que consisten en la edición de los manuscritos E-Bbc 789 y E-Bbc 786; véase Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vols. 1 (1926) y 2 (1932).

[68] Anglès, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días: catálogo de la exposición histórica celebrada en conmemoración del primer centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell (18 mayo-25 junio 1941)* (Barcelona: Diputación Provincial. Biblioteca Central, 1941).

[69] Anglès, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, 4 vols., Monumentos de la Música Española, I, V, X, XIV (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941), I, pp. 134-135.

1.2. Anglès, *La música española*, p. 33: E-Bbc 587 (Biblioteca de Catalunya, M 587 [*olim* 383])



35. Polifonía religiosa. Manuscrito en papel, copia del siglo XVI; 30 × 20'5 cm.; caja, 29 × 18'3 cm. máximum; 84 folios numerados por nosotros en lápiz; diez pautados por página generalmente, máximum doce; encuadernado modernamente. Obras de Victoria, Rafael Coloma, Martín Terreros, Morales, Palestrina, Flecha y Vila.

Bibl.: F. PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona, de Barcelona*, I, págs. 243 y s. BCB, M. 587. (V. facs. 24.)

La falta de atención que la literatura musicológica ha dedicado a estos manuscritos tras las primeras descripciones e inventarios proporcionados por Pedrell y Anglès se refleja en los volúmenes de la Serie B/IV del *Répertoire Internationale des Sources Musicales* (RISM) dedicados a la descripción y catalogación de manuscritos de polifonía en Europa entre los siglos XIV y XVI. En la sección dedicada a las fuentes de polifonía conservadas en España del volumen publicado en 1972, dentro del apartado dedicado a Barcelona, se describieron únicamente dos manuscritos de polifonía de finales del siglo XV y principios del siglo XVI de la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc 251 y E-Bbc 454), sin mención, por tanto, del resto de fuentes manuscritas del siglo XVI conservadas en la ciudad.[70] Publicaciones posteriores han ido incorporando más descripciones e inventarios de otros manuscritos. El modélico proyecto de catalogación de fuentes manuscritas de polifonía renacentista dirigido por Charles Hamm y Herbert Kellman describió en el *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550,* seis de los veinte manuscritos que son objeto de estudio en esta Tesis Doctoral.[71] En 1986, Francesc Bonastre publicó inventarios abreviados de casi todos los manuscritos de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII en la Biblioteca de Catalunya (excepto E-Bbc 683 y E-Bbc 859).[72] Por último, Cristina Urchueguía examinó los manuscritos de Barcelona con repertorio de misas en su catálogo dedicado a las fuentes de la misa polifónica en la Península Ibérica y Latinoamérica entre 1490 y

[70] Kurt von Fischer y Max Lütolf, *RISM: Répertoire Internationale des Sources Musicales*. *Handschriften mit Mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, Serie B/IV, 3 (Munich: Henle, 1972), pp. 425-426.

[71] Charles Hamm y Herbert Kellman, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550. Compiled by the University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies*, 5 vols. (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1979), vol. I, pp. 17-21.

[72] Francesc Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. 10, 1982-1984 (1986), pp. 7-26.

1630.[73] Sin embargo, hasta ahora no existía ninguna obra de referencia nacional o internacional dedicada al estudio de fuentes musicales de la época que contenga un censo completo de los libros de polifonía manuscritos e impresos de Barcelona.[74] La siguiente Tabla 1 resume la desigual presencia de estos manuscritos en la bibliografía mencionada.

Tabla 1: Presencia en la bibliografía de los manuscritos de polifonía estudiados en esta Tesis Doctoral.

	Pedrell (1908-09)	Anglès (1941)	*RISM* (1972)	*Census* (1979)	Bonastre (1986)	Urchueguía (2005)
E-Bbc 585	x				x	x
E-Bbc 586	x				x	
E-Bbc 587	x	x		x	x	x
E-Bbc 589	x				x	
E-Bbc 608	x				x	
E-Bbc 681	x			x	x	x
E-Bbc 682	x	x			x	
E-Bbc 683	x					
E-Bbc 708	x				x	
E-Bbc 786	x	x			x	x
E-Bbc 787	x				x	x
E-Bbc 788	x	x			x	
E-Bbc 789	x	x			x	x
E-Bbc 859		x		x		x
E-Boc 6		x		x		x
E-Boc 7				x		x
E-Boc 8						
E-Boc 11bis				x		
E-Boc 12						x
E-Boc 59						

Las fuentes manuscritas de polifonía sacra existentes en Barcelona datadas entre finales del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI han sido objeto de estudios específicos,[75] pero el conjunto de libros de polifonía copiados a partir de *ca*. 1550 que

[73] Cristina Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika, ca. 1490-1630: Drucke, Handschriften und verlorene Quellen*, RISM Serie B, XV (Munich: Henle, 2005), pp. 109-118.

[74] El primer censo completo de los libros de polifonía manuscritos e impresos en bibliotecas de Barcelona ha sido elaborado recientemente por Ros-Fábregas y Puentes-Blanco para la biblioteca digital *Books of Hispanic Polyphony* https://www.hispanicpolyphony.eu/, como parte del trabajo de investigación de esta Tesis Doctoral y de los objetivos de los proyectos I+D mencionados al principio.

[75] Los libros de polifonía datados en la primera mitad del siglo XVI conservados en bibliotecas de Barcelona son E-Bbc 251, E-Bbc 454, E-Bbc 1167, E-Boc 5 y E-Boc 28. El estudio de Ros-Fábregas sobre E-Bbc 454 (*The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454*) constituye una de las

se han detallado en la anterior Tabla 1 y que serán objeto de análisis en esta Tesis ha pasado mucho más desapercibido. Algunos de estos libros se han estudiado de forma selectiva y con fines concretos:[76] por ejemplo, Sergi Zauner se interesó por el repertorio de lamentaciones que transmiten E-Bbc 681, E-Bbc 708, E-Boc 6, E-Boc 7;[77] Emilio Ros-Fábregas estudió la procedencia de E-Bbc 681 y E-Bbc 682, así como su abundante repertorio de compositores extranjeros;[78] y, como ya se ha mencionado, los manuscritos que contienen obras de Joan Pau Pujol —el compositor catalán más importante de la época— se examinaron para elaborar el catálogo de este compositor e iniciar la edición

aportaciones más relevantes al estudio de la polifonía ibérica a inicios del siglo XVI; un exhaustivo análisis del manuscrito le permitió presentar nuevas hipótesis sobre su proceso de compilación, datación y posible relación con el mecenazgo de la familia Cardona en Barcelona. Acerca de E-Boc 5 (último cuarto del siglo XV-primer cuarto del siglo XVI, véase Ros-Fábregas, "Orígenes e inventario de un manuscrito catalán del Renacimiento". Sobre E-Boc 28 (segundo cuarto del siglo XVI), véase Sergi Casademunt i Fiol, "Un manuscrit català inedit del segle XV", *Recerca Musicològica*, 3 (1983), pp. 39-58. E-Bbc 251 (segunda mitad del siglo XV), de 146 folios de canto llano, contiene un añadido de tres piezas polifónicas entre los folios 137v-139r y 140v-143r; véase Fischer y Lütolf, *Handschriften mit Mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, p. 425; Hamm y Kellman, *Census-Catalogue*, p. 17; y Màrius Bernadó, "El Repertori himnòdic del Cantorale Sancti Ieronimi (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 251), Trabajo de investigación, Universitat Autònoma de Barcelona, 1993. El manuscrito E-Bbc 1167 (segundo y tercer cuarto del siglo XVI) está formado por dos bifolios y se conserva actualmente en la Biblioteca de Catalunya, pero originalmente formaba parte del manuscrito de la Catedral de Tarazona E-TZ 2/3. Aunque datado en la segunda mitad del siglo XVI, otro manuscrito conservado actualmente en la Biblioteca de Catalunya pero procedente de fuera de Cataluña es el conocido como "Cancionero de Gandía" (E-Bbc 1166/1967), un manuscrito asociado a la corte del Duque de Calabria Fernando de Aragón en Valencia; sobre ese manuscrito, véase Josep María Llorens Cisteró, "El Cançoner de Gandía", *Recerca Musicològica*, I (1981), pp. 71-94; Josep Climent Barber, *El Cançoner de Gandía. Estudi, versió i transcripció* (València: Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educació i Ciencia, 1995); y dos articulos de Bernadette Nelson: "A Choirbook for the Chapel of Fernando de Aragón, Duke of Calabria: The Sacred Repertories in Barcelona 1166/1967", en *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-1550)*, *Actas del Coloquio Internacional (Lleida, 1-3 de abril, 1996),* ed. por Maricarmen Gómez y Màrius Bernadó (Lleida: Universitat de Lleida-Institut d'Estudis Ilerdencs, 2001), pp. 219-252, y "The Court of Don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c. 1526-c.1550: Music, Letters and the Meeting of Cultures", *Early Music*, 32/2 (2004), pp. 194-222.

[76] En el Capítulo I se detallará de forma sistemática la bibliografía existente para cada manuscrito.

[77] Sergi Zauner, "Lamentaciones de Jeremías en Barcelona: tradición cantollanista pretridentina y apuntes sobre el contexto de interpretación del género polifónico a finales del siglo XVI", *Nassarre*, 26 (2010), pp. 79-108; y "Revising Polyphonic Lamentations: Composition, Transmission and Performance Practice Context", en *New Perspectives on Early Music in Spain*, ed. por Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (Kassel: Reichenberger, 2015), pp. 433-446.

[78] Emilio Ros-Fábregas, "Script and Print: The transmission of Non-Iberian Polyphony in Renaissance Barcelona", en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, ed. por Iain Fenlon y Tess Knighton (Kassel: Reichenberger, 2006), pp. 299-318; y Emilio Ros-Fábregas, "Franco-Flemish Polyphony versus Palestrina in Spanish choirbooks with Renaissance repertory and the case of Barcelona M.682: Towards a revised Census-Catalogue", y Ros-Fábregas, "Dos manuscrits de polifonia del Renaixement amb connexions gironines: E-Boc 5 y E-Bbc 682", en *La música culta a les comarques gironines. Dels trobadors a l'electroacústica*, ed. por Mari Carmen Pardo Salgado y Miquel Cuenca i Vallmajó (Banyoles: Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles, 2015), pp. 21-36, pp. 25-33.

de sus obras completas.[79] Otros manuscritos han recibido escasa o nula atención y, sobre todo, no existe un estudio de conjunto sobre estas fuentes de polifonía sacra.

Desde que Pedrell y Anglès sentaron las bases de la investigación musicológica en Cataluña, otros investigadores realizaron importantes contribuciones sobre la música en Barcelona. Entre las décadas de 1940 y 1970 destacan las aportaciones de Francesc Baldelló y de Josep Maria Madurell i Marimon. *La música en Barcelona (noticias históricas)* de Baldelló publicada en 1943 constituye la primera monografía dedicada a la historia musical de la ciudad.[80] Baldelló trató temas relevantes para la historia musical de Barcelona que luego él mismo y otros investigadores ampliaron, si bien no citó sistemáticamente la procedencia de las fuentes empleadas en el trabajo. Tres capítulos de este libro ("La Cofradía de los Músicos", "La música en la Parroquia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona" y "La Música Municipal") abordan el período cronológico que va desde finales de la Edad Media hasta el siglo XVIII, mientras que en el resto se tratan temas de la vida musical de la ciudad en el siglo XIX.[81] Posteriores aportaciones de este investigador a la historia de la música de Barcelona en la Edad Moderna se centraron en documentar la historia de los órganos y la organería,[82] las cofradías de músicos,[83] y los músicos y vida musical en las parroquias.[84] Las

[79] La edición de las obras completas de Joan Pau Pujol iniciada por Anglès en 1926 permanece todavía incompleta; solamente se han publicado los cuatro primeros volúmenes que contienen la edición de los manuscritos E-Bbc 786, E-Bbc 787, E-Bbc 788 y E-Bbc 789; véase Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, eds. *Johannis Pujol. Opera omnia*, 4 vols. Barcelona: Biblioteca de Cataluña, 1926-2010. Casademunt i Fiol es co-autor en los vols. 3 y 4. Mariano Lambea, por su parte, estudió y editó los villancicos de Pujol en "Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII", 2 vols., Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

[80] Francesc Baldelló, *La música en Barcelona (noticias históricas)* (Barcelona: Libreria Dalmau, 1943).

[81] Los capítulos del libro de Baldelló centrados en el siglo XIX son "La 'Sociedad Filarmónica de Barcelona'" (pp. 29-45); "La música en las Escuelas Municipales" (pp. 71-84); "Fundación de la Escuela Municipal" (pp. 85-92); "Bibliografía de la Prensa musical barcelonesa" (pp. 153-172); e "Impresores y editores de música barceloneses" (pp. 173-183).

[82] Francesc Baldelló, "Órganos y organeros en Barcelona (siglos XII-XIX)", *Anuario Musical*, 1 (1946), pp. 195-237; "Los órganos de la basílica parroquial de N.S. de los Reyes (Pino) de Barcelona", *Anuario Musical*, 4 (1949), pp. 155-179; "Los órganos de la catedral de Barcelona", *Scrinium* (1952), pp. iv-vi; "Un tratado de organería del siglo XVIII", *Anuario Musical*, 14 (1959), pp.179-194; "Els orgues menors de la catedral basílica de Barcelona", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 37 (1965), pp. 375-379; y "Órganos y organeros en Barcelona (siglos XV-XVI)", *Anuario Musical*, 21 (1966), pp. 131-140.

[83] Francesc Baldelló, "La Confraria de Músics de Barcelona", *La Paraula Cristiana*, 8 (1928), pp. 134-147; "Constructores de instrumentos musicales en Barcelona", *Anuario Musical*, 24 (1969), pp. 199-203.

investigaciones de Baldelló sobre las parroquias de Barcelona fueron en gran medida pioneras porque abrieron una línea de investigación sobre la música en centros parroquiales que en muchos aspectos todavía no ha recibido suficiente atención en la literatura musicológica.[85]

Por su parte, Josep Maria Madurell i Marimon publicó en *Anuario Musical* varios artículos de especial interés para la historia musical de la ciudad entre 1947 y 1968. Las pesquisas documentales de Madurell en el Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (pero también en el Archivo de la Corona de Aragón, el Archivo de la Catedral y en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, entre otros) permitieron dar a conocer por primera vez nombres de músicos, organistas, organeros, maestros de capilla, de danza o infantes de coro entre los siglos XIV y XVIII, y documentos sobre contratos de enseñanza musical entre particulares o sobre la construcción de órganos en iglesias de la ciudad.[86] Si Baldelló fue pionero en la investigación sobre parroquias, Madurell lo fue en trazar las bases para el estudio de la imprenta y la librería musical en Barcelona,[87] aunque su trabajo excede los límites locales porque fue uno de los primeros

[84] Francesc Baldelló, "La música en la basílica parroquial de Santa María del Mar de Barcelona. Notas históricas", *Anuario Musical*, 17 (1962), pp. 209-241; y el ya citado "Los órganos de la basílica parroquial de N.S. de los Reyes (Pino) de Barcelona", *Anuario Musical*, 4 (1949), pp. 155-179.

[85] Aunque a lo largo de esta Tesis se ofrecerá información inédita sobre parroquias, un estudio sistemático de las capillas y vida musical de las parroquias de Barcelona excedería los límites de esta investigación y no está entre los objetivos de la misma; es un tema para futuras investigaciones. La historia y funcionamiento de las parroquias de Barcelona es uno de los temas para los que James S. Amelang ha advertido la escasez de estudios en un reciente artículo dedicado al estado de la cuestión y perspectivas de investigación sobre la historia cultural de Barcelona; véase James S. Amelang, "La historia cultural de Barcelona en la época moderna: nuevas perspectivas de estudio", en *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, ed. por Tess Knighton (Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, Institució Milà i Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats y Marie Sklodowska-Curie Actions, 2016), pp. 25-36, p. 36. Para un estado de la cuestión sobre la música en parroquias en España y bibliografía, véase Victoriano J. Pérez Mancilla, "Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión", *Anuario Musical*, 68 (2013), pp. 47-80. Un trabajo modélico sobre la organización musical de una parroquia en la ciudad de Pamplona en el siglo XVIII es el de María Gembero-Ustárroz, "El patronazgo ciudadano en la gestión de la música eclesiástica: la Parroquia de San Nicolás de Pamplona (1700-1800), *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 14/1 (1998), pp. 269-362.

[86] Josep Maria Madurell i Marimon, "Documentos para la historia del órgano en España", *Anuario Musical*, 2 (1947), pp. 203-216; "Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)", *Anuario Musical*, 3 (1948), pp. 213-234; "Documentos para la Historia de Maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVII)", *Anuario Musical*, 4 (1949), pp. 193-220; "Documentos para la Historia de músicos, maestros de danza, instrumentos y libros de música (siglos XIV-XVIII)", *Anuario Musical*, 5 (1950), pp. 199-212; "Documentos para la historia de los maestros de capilla, cantores, organistas, órganos y organeros: siglos XIV-XVIII", *Anuario Musical*, 6 (1951), pp. 205-225.

[87] Josep Maria Madurell i Marimon, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553): recogidos y transcritos por José Ma. Madurell Marimon; anotados por Jorge Rubió y*

estudiosos de la imprenta musical en España.[88] Casi todos los inventarios de libros que se utilizarán en esta investigación para el estudio de la circulación de la polifonía en la época fueron publicados por primera vez por Madurell.[89]

En la década de 1980, Josep Maria Gregori y Josep Pavia realizaron contribuciones esenciales para la historia de la música en Barcelona entre mediados del siglo XV y finales del siglo XVII. Sus trabajos se centraron sobre todo en trazar la actividad de la capilla musical de la Catedral de Barcelona y del personal a su servicio (maestros de capilla, cantores, infantes de coro, instrumentistas). Gregori documentó la composición de la capilla de la Catedral entre 1450 y 1580; editó las obras que se conservan de los maestros de capilla de la Catedral de Barcelona en esa época, y se centró especialmente en la trayectoria de Pere Alberch i Ferrament, alias 'Vila' (1517-1582) como maestro de canto y organista de la Catedral entre 1536 y 1582, como miembro de una de las familias de músicos más relevantes del Renacimiento en Cataluña y como artífice de las relaciones musicales entre la Catedral de Barcelona y otros centros catedralicios de Cataluña.[90] En otros trabajos, Gregori estudió los madrigales de Pere Alberch Vila y de Joan Brudieu (1520-1591) bajo el criterio de la estética manierista aplicada a la música.[91] La visión de Gregori sobre el manierismo

Balaguer (Barcelona: Gremios de Editores y Libreros y de Maestros Impresores, 1955); "Documentos de archivo: libros de canto (Siglos XIV-XVI)", *Anuario Musical*, 11 (1956), pp. 219-232; "Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (siglos XV-XVI)", *Anuario Musical*, 23 (1968), pp. 199-221. Véase también Jordi Rubió i Balaguer, *Impremta i llibreria a Barcelona: 1474-1553* ([Barcelona]: Diputació de Barcelona, 1986).

[88] Madurell i Marimon, "La imprenta musical en España: documentos para su estudio", *Anuario Musical*, 8 (1953), 230-236.

[89] Véase el Apéndice 3.

[90] Josep Mª Gregori i Cifré, *La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona, 1450-1580*, 2 vols., Tesis Doctoral (Universitat Autònoma de Barcelona, 1987); y, derivados de su Tesis Doctoral: "Els Mestres de cant de la Seu de Barcelona en el Renaixement", *Recerca Musicològica*, 4 (1984), pp. 19-79; "Els cantors de la capella musical de la Seu de Barcelona al segle XVI", *Recerca Musicològica*, 6-7 (1986), pp. 41-48; "Pere Alberch artífex de la relació musical entre les seus de Girona i Barcelona en el Renaixement tardà"; "La nissaga dels organistes *Vila* i les famílies Vila"; "Els escolans cantors de la Seu de Barcelona, 1459-1589", *Recerca Musicològica*, 8 (1988), pp. 47-63; y "La controvertida preeminència musical de la Seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle XVI", *Anuario Musical*, 46 (1991), pp. 103-126.

[91] Los madrigales de Vila y Brudieu fueron publicados por Cortey (1561) y Gotard (1585), respectivamente. Gregori ha publicado varios trabajos sobre el Manierismo musical en Cataluña partiendo del estudio de Maria Rika Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630* (Manchester: Manchester University Press, 1979). Véanse, "La personalitat musical de Catalunya en el Renaixement i Manierisme", *Revista Musical Catalana*, 2 (1984); "El Manierisme a Catalunya a través dels Madrigals de Pere Alberch (1560-61) i de Joan Brudieu (1585)", *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 3/1

musical a partir de los madrigales de Vila y Brudieu ha marcado la visión general sobre el Renacimiento musical en Cataluña y su periodización.[92] Josep Pavia se ocupó de estudiar los miembros de la capilla de música de la Catedral de Barcelona durante el siglo XVII. En su estudio, dividido en dos partes, Pavia dio a conocer una abundante documentación sobre los sochantres, cantores, infantes de coro y maestros de capilla (Parte I) y sobre instrumentistas y el uso de instrumentos en la Catedral (Parte II), además de editar música de una decena de sus maestros de capilla.[93]

La música en ceremonias y fiestas urbanas en la Barcelona renacentista también ha sido objeto de estudio. Kenneth Kreitner investigó el papel de la música en el ceremonial cívico de la ciudad entre 1450 y 1500.[94] Las principales aportaciones fueron su estudio de los instrumentistas que estaban al servicio de la ciudad y el análisis de las solemnes fiestas y procesiones del Corpus Christi, empleando fundamentalmente los dietarios municipales y libros ceremoniales de la ciudad (*Llibre de les solemnitats*, *Manual de novells ardits*, y *Dietaris de la Generalitat*), además de otros documentos del

(1987), pp. 99-112; y "La estilística manierista en el 'Liber Primus' (1561) de los madrigales de Pere Alberch", *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 4/1-2 (1988), pp. 105-118.

[92] Los límites cronológicos del Renacimiento musical ha sido un tema controvertido en la historiografía; en general, se suele asignar al Renacimiento el período entre 1430 a 1600, pero algunos autores prefieren reducirlo al período 1430-1530 y describir como Manierismo la época entre 1530 y 1630. Acerca del debate sobre el Renacimiento musical véanse Allan W. Atlas, "El Renacimiento y su negación", *La música del Renacimiento* (Madrid: Akal, 2002 [1998]), p. 782; Jessie Ann Owens, "Music Historiography and the Definition of 'Renaissance'", *Notes*, 47/2 (1990), pp. 305-330; Lewis Lockwood, "Renaissance", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 21, pp. 184-185 ("6. Current views of the Renaissance as a Period."); y Philippe Vendrix, "L'impossible Renaissance. La musicologie face au concept de Renaissance, 1868-2000", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 66/1 (2004), pp. 7-22; véase tambien Manuel Carlos de Brito, "Renascença, maneirismo, barroco: o problema de periodização histórica na música portuguesa dos séculos XVI e XVII", en *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J., en su 65º cumpleaños*, ed. por Emilio Casares Rodicio y Carlos Villanueva (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990), vol. 1, pp. 539-554. En el ámbito de Cataluña, la *Història crítica de la música catalana* estudia como "Renacimiento" el periodo comprendido entre 1450 y 1530 y describe como "Manierismo" la época entre 1530 y 1600; véase Gregori i Cifré, "Renaixement i Manierisme", pp. 53-130.

[93] Josep Pavia i Simó, *La música a la catedral de Barcelona, durante el segle XVII*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana y Dalmau, 1986; del mismo autor, véase también "La música a la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona durant el segle XVII", *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 103-142, y "Calendari músico-litúrgic de la Catedral de Barcelona, finals del s. XVII-inicis del s. XVIII", *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 99-153.

[94] Kenneth Kreitner, "Music and civic ceremony in late fifteenth-century Barcelona", Tesis Doctoral (Ph.D.), Duke University, 1990. Véase también, del mismo autor, "Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth-Century Barcelona", *Early Music History*, 14 (1995), pp. 153-204; y "Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600", *Early Music*, 20/4 (1992), pp. 532-546.

Arxiu Històric de la Ciutat;[95] Kreitner descubrió un rico panorama sobre el uso de la música en el espacio urbano. Las visitas a Barcelona de Felipe el Hermoso (1501) y Carlos V (1519) —durante esta última se celebró el capítulo de la Orden del Toisón de Oro— y las ceremonias relacionadas con Santa Eulàlia, patrona de la ciudad, propiciaron una intensa actividad musical que ha sido estudiada por Ros-Fábregas.[96] Jordi Raventós Freixa ha investigado detalladamente la presencia y significado de la música en las entradas reales en Barcelona entre finales del siglo XV y el siglo XVIII.[97]

Más recientemente, Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita han continuado explorando la vida musical en Barcelona en los siglos XVI y XVII desde la perspectiva de la musicología urbana.[98] En varios artículos publicados hasta la fecha, Tess Knighton ha utilizado la rica documentación notarial existente en la ciudad para analizar la presencia y uso de instrumentos musicales en el ámbito doméstico y los patrones de posesión de instrumentos, el uso de la música en fundaciones post-mortem a través de los testamentos de ciudadanos de un amplio espectro social, y prácticas musicales ligadas a la oralidad.[99] Por su parte, Mazuela-Anguita ha publicado trabajos sobre la vida musical en los conventos femeninos, mostrando cómo las instituciones

[95] Agustí Duran i Sanpere y Josep Sanabre, eds., *Llibre de les solemnitats de Barcelona: edició completa del manuscrit de l'Arxiu Històric de la Ciutat*, 2 vols (Barcelona: Institució Patxot, 1930-1947); Frederic Schwartz i Luna y Francesc Carreras i Candi *et al*., eds, *Manual de novells ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*, 28 vols. (Barcelona: Imprempta de'n Henrich y Companyia, 1892-1975); y Sans i Travé, dir. *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, 10 vols. ([Barcelona]: Generalitat de Catalunya: 1994-2007).

[96] Emilio Ros-Fábregas, "Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona", *Early Music*, 23/3 (1995), pp. 375-391, y, del mismo autor, "A Sixteenth-Century Ostinato Motet for Barcelona's Patroness St Eulalia", en *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, ed. por Tess Knighton y Bernadette Nelson. Kassel: Reichenberger, 2011, pp. 344-353.

[97] Jordi Raventós Freixa, "Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials (segles XV-XVIII)", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat de Girona, 2005; y del mismo autor, "Barcelona: paisatge sonor, cerimonial i festiu", en *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, pp. 67-89. Sobre las entradas reales, véase también el reciente trabajo de Alfredo Chamorro Esteban, *Barcelona y el Rey: las visitas reales de Fernando el Católico a Felipe V* (Barcelona: Ediciones La Tempestad, 2017).

[98] Las investigaciones de Knighton y Mazuela se han realizado en el contexto del Proyecto "Urban Musics and Musical Practices in Sixteenth-Century Europe" (CIG-2012 URBANMUSICS, no. 321876) de la Fundación Marie Curie.

[99] Tess Knighton, "Musical instruments in the domestic sphere in early modern Barcelona", en *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, pp. 131-151; "Music for the Soul: Death and Piety in Sixteenth-Century Barcelona", en *Listening to Early Modern Catholicism: Perspectives from Musicology*, ed. por Daniele Filippi y Michael J. Noone. Leiden: Brill, 2017; "Orality and Aurality: Contexts for the Unwritten Musics of Sixteenth-Century Barcelona", en *Hearing the City in Early Modern Europe*, pp. 295-308; véase también su trabajo "Relating History: Music and Meaning in the *Relaciones* of the Canonization of St Raymond Penyafort, Barcelona 1601", en *Música e história: estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, coord. por Manuel Pedro Ferreira y Teresa Cascudo. Lisboa: Colibri, 2017, pp. 27-51.

monásticas contribuyeron a la vida musical de la ciudad como lugares de encuentro e integración social, y documentando las actividades musicales de monjas y damas nobles de la Barcelona de la época.[100]

3. FUENTES

Las fuentes primarias más importantes utilizadas en esta investigación son los libros manuscritos e impresos de polifonía de los siglos XVI y XVII que se conservan actualmente en bibliotecas de Barcelona. He definido el corpus de los veinte libros manuscritos de polifonía que serán objeto de análisis detallado en el Capítulo I de esta Tesis en base a dos criterios: la cronología y el formato de los volúmenes. Respecto a la cronología, he acotado ésta al período *ca*. 1550-1626, haciendo coincidir así la fecha final con la muerte y fin del magisterio de capilla de Joan Pau Pujol en la Catedral de Barcelona, un compositor cuya producción se ha considerado a menudo como paradigmática de la transición del Renacimiento al Barroco. Respecto al segundo criterio, el estudio se ha circunscrito a las fuentes manuscritas en formato libro o libretes de partes.[101] Puesto que el estudio de los manuscritos de polifonía que se llevará a cabo en esta investigación tiene como punto de partida un análisis codicológico detallado de los mismos, cuatro libros de polifonía de la Basílica de Santa María del Mar (datados en la primera mitad del siglo XVII) no serán examinados aquí, ya que se perdieron durante la Guerra Civil y se conocen únicamente a través de fotografías y microfilmes incompletos;[102] no obstante, estos manuscritos sí se han consultado para cotejar posibles

[100] Ascensión Mazuela-Anguita, "'Una Celestial armonía'": los conventos femeninos en la vida musical de Barcelona en el siglo XVI", *Quadrivium. Revista digital de musicología*, 6 (2015), pp. 1-12. [Disponible en: <http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/12_Mazuela_Ascensi%C3%B3n.pdf>; "La vida musical en el monasterio de Santa Maria de Jonqueres en los siglos XVI y XVII: Agraïda y Eugènia Grimau", *Revista Catalana de Musicologia*, 8 (2015), pp. 37-79; "El monasterio de Sant Pere de les Puel·les en el paisaje sonoro de la Barcelona del siglo XVI", en *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, pp. 91-112; "The Contribution of the Requesens Noblewomen to the Soundscape of Sixteenth-Century Barcelona Through the Palau de la Comtessa", en *Hearing the City in Early Modern Europe*, ed. por Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita (Turnhout: Brepols, 2018), pp. 197-217.

[101] El fondo musical de la Catedral de Barcelona está depositado en la Biblioteca de Catalunya desde los años de la Guerra Civil, pero está constituido fundamentalmente por música de los siglos XVII a XIX copiada en cuadernillos o *particellas* y papeles sueltos y por tanto no será objeto de estudio en esta investigación.

[102] Los cuatro manuscritos perdidos de la iglesia de Santa María del Mar en Barcelona y las siglas correspondientes de sus reproducciones parciales en la Biblioteca de Catalunya son: E-Bsm 1 [=E-Bbc M.F. 25]; E-Bsm 2 [=E-Bbc M.F. 26]; E-Bsm 3 [=E-Bbc M.F. 27]; y E-Bsm 5 [=E-Bbc M.F. 28]; véase también la información en Emilio Ros-Fábregas, "Basílica de Santa María del Mar, Barcelona", *Books of*

concordancias de repertorio. Por otro lado, existen también algunos manuscritos o libretes de partes procedentes fundamentalmente del fondo de la Catedral de Barcelona (actualmente en la Biblioteca de Catalunya) que tampoco se han integrado en el corpus de fuentes principales estudiadas por diferentes razones: por conservarse incompletos (únicamente uno o dos libretes del total de partes vocales),[103] por transmitir una única obra,[104] o por transmitir obras de Joan Pau Pujol pero en manuscritos compilados probablemente con posterioridad a su fallecimiento.[105] Aún así, el repertorio de todos estos libros se ha tenido en cuenta para elaborar el Apéndice 1 de la Tesis, que contiene inventarios detallados de todos los manuscritos objeto de estudio y sus concordancias, y se han empleado además en determinadas secciones del Capítulo II.

En cuanto a los libros impresos de polifonía que también se han empleado como fuentes primarias en esta investigación, su estudio ha requerido un intenso trabajo de consulta y estudio *in situ* en cada archivo o biblioteca donde se encuentran, puesto que en muchos casos las ediciones no habían sido identificadas previamente. En total, se han examinado 119 libros impresos en la Biblioteca de Catalunya, en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català, en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, en la Biblioteca de la Institució Milà i Fontanals-CSIC y en el Archivo de la Catedral de Barcelona.[106] De particular interés ha sido el estudio de los impresos de polifonía de la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona. Esta colección no aparece representada en la bibliografía de referencia manejada y, además, a través de su estudio he podido localizar tres ediciones de compositores del siglo XVI completamente desconocidas hasta ahora o consideradas perdidas.[107]

Una de las tareas fundamentales en el estudio de fuentes de polifonía renacentista consiste en la identificación de concordancias con otros libros manuscritos o impresos para poder analizar la transmisión y difusión del repertorio y establecer relaciones estemáticas entre fuentes. Además de la consulta de imágenes o facsímiles de

Hispanic Polyphony, ed. por E. Ros-Fábregas, <https://hispanicpolyphony.eu/taxonomy/term/4549> (consultado el 7 de julio de 2018).

[103] Estos manuscritos son: E-Bbc 1574/2; E-Bbc 1574/3; E-Bbc 1574/1.

[104] E-Bbc 1624, E-Bbc 1627.

[105] E-Bbc 1623, E-Bbc 721.

[106] Los 119 libros impresos se detallan en el Apéndice 2.

[107] Véase el Capítulo IV.

manuscritos o impresos y de ediciones modernas de fuentes musicales o de obras completas de compositores, las bibliotecas digitales y bases de datos *online* sobre catalogación de fuentes musicales que han ido apareciendo en los últimos años como resultado de distintos proyectos de investigación han sido muy útiles para este propósito. Entre otros recursos que se detallan en la Bibliografía final de esta Tesis, he utilizado el catálogo *Books of Hispanic Polyphony* (proyecto en el que he participado catalogando manuscritos e impresos de polifonía hispanos), la base de datos *Portuguese Early Music Database* (sobre fuentes musicales portuguesas), y las bases de datos sobre libros impresos de polifonía *Printed Sacred Music Database* de RISM Suiza y *A Catalogue of Mass, Office, and Holy Week Music Printed in Italy, 1516-1770*.

Los inventarios antiguos de libros de instituciones eclesiásticas, libreros o personas particulares también son una fuente fundamental empleada en esta investigación. He utilizado en total quince inventarios de libros redactados entre 1553 y 1626 que constituyen los únicos inventarios conocidos hasta ahora en Cataluña de ese periodo cronológico que contengan libros de polifonía. Entre estos quince inventarios hay libros de polifonía que pertenecieron a instituciones eclesiásticas de Barcelona (Santa María del Mar y Catedral de Barcelona), libreros o mercaderes de libros de la ciudad (Joan Guardiola, Francesc Cabrit, Damià Bages, Llorenç Linyans, Noel Baresson, Onofre Gori, Joan Lauriet) o personas particulares, sobre todo pertenecientes al estamento eclesiástico (Bernat Comelles, presbítero de la Catedral de Barcelona; Jaume Algasi, presbítero beneficiado de la Catedral de Barcelona) y a la nobleza (Joana Folch de Cardona, duquesa de Cardona y de Segorbe). La utilidad de los inventarios para esta investigación radica en que en muchos casos los libros registrados (libros impresos, la mayoría, o manuscritos actualmente perdidos) pueden identificarse, en general, con bastante precisión y, por tanto, son una valiosa fuente de información para obtener una visión del repertorio polifónico sacro en circulación en la época que complementa la proporcionada por las fuentes musicales que han sobrevivido. En el Apéndice 3 se ofrece una relación de los inventarios utilizados.

Además de las fuentes musicales y los inventarios de libros, en esta investigación se utilizarán distintas tipologías de documentos de archivo manuscritos e impresos, como libros litúrgicos, crónicas o relaciones, libros devocionales, gozos o canciones sacras en latín o en romance impresos en hojas volantes, libros manuscritos e impresos de sermones, documentos de visitas pastorales, libros de cuentas de parroquias

o cofradías, actas capitulares y documentos explicativos de ceremoniales. En la siguiente Tabla 2 se detallan los principales documentos de archivo empleados. La investigación documental se ha llevado a cabo sobre todo en el Archivo de la Catedral de Barcelona, en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona y en la Biblioteca de Catalunya, aunque también se ha investigado en el Arxiu Diocesà de Barcelona y en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Por último, dietarios y crónicas relacionados con sucesos de la ciudad de Barcelona que disponen ya de edición moderna, como los *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*,[108] el *Manual de Novells Ardits*,[109] el *Dietari de Jeroni Pujades*[110] y el *Libre de algunes coses asanyalades succeydes en Barcelona y en altres pars* de Pere Joan Comes,[111] también han sido muy útiles para extraer datos de interés musical.

Tabla 2. Principales documentos de archivo manuscritos e impresos consultados.[112]

	Documentos y localización	
Libros litúrgicos	*Ordinarium Barcinonense: Guglielmi Cassadori episcopi iussu aeditum.* Barcinone: Apud Claudium Bornat, 1569.	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 10-III-1.
	Ordinarium seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis. Ludovici Sans Episcopi. Barchinonae: Ex Typographia Sebastiani a Cormellas, 1620.	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2-III-5.
	Breviarium Barcinonense. Barcinone: Ioa. Trinxer: excvdebat Iacobvs Cortey, 1560.	Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, 07 B-58/9/28.

[108] Josep Maria Sans i Travé (dir.), *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, 10 vols. ([Barcelona]: Generalitat de Catalunya, 1994-2007).

[109] Frederic Schwartz i Luna y Francesc Carreras i Candi (eds.), *Manual de novells ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*, 28 vols. (Barcelona: Imprempta de'n Henrich y Companyia, 1892-1975).

[110] Josep Maria Casas Homs (ed.), *Dietari de Jeroni Pujades*, 4 vols. (Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1975-1976).

[111] *Libre de algunes coses asanyalades succehides en Barcelona y en altres parts format per Pere Joan Comes en 1583 y recóndit en lo Arxiu del Excelentíssim Ajuntament; ara per primera volta publicat ab deguda llicència baix la revisió de D. Josep Puiggarí* (Barcelona: La Renaixensa, 1878).

[112] En el caso de los libros impresos se han abreviado los títulos demasiado extensos. El título completo se incluye en la Bibliografía final de esta Tesis. Otras fuentes primarias empleadas se detallan en la Bibliografía final.

	Documentos y localización	
Crónicas o relaciones	"Lumen domus o Annals del convent de Santa Caterina de Barcelona"	Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1005 (vol. 1).
	Crónicas de la Catedral de Barcelona (serie documental denominada "Exemplars")	Barcelona, Arxiu Capitular de Barcelona, Cròniques, Exemplars, I.
	Josep Massot, *Compendio historial de los hermitaños de nuestro padre San Agustin, del Principado de Cataluña.* Barcelona: en la imprenta de Juan Jolis, 1699.	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, A 27-8-422.
	Fray Tomas Oliuon, *Relacion de la milagrosa inuencion de la misteriosa Imagen de nuestra Señora de la Caça.* Con licencia en Madrid: por los herederos de Pedro Madrigal, 1636.	Impreso inserto en Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1005 (vol. 1).
	Relacion svmaria de como la Vniversidad de Barcelona renovo el decreto del ivramento antigamente en ella establecido acerca de la immaculada Concepcion de la Virgen Madre de Dios, y S.N. y de las fiestas. Barcelona: Sebastià Matevat, 1619.	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, F.Bon. 21447.
Libros devocionales	Jeroni Taix, *Llibre dels miracles de Nostra Senyora del Roser y del modo de dir lo rosari de aquella*. Barcelona: en la estampa de Mathevat: administrada per Marti Gelabert, 1677 [1556].	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 6-II-40.
	Narcís Camós, *Iardin de Maria plantado en el Principado de Cataluña*. Barcelona: Jaume Plantada, 1657.	Barcelona, Biblioteca de Montserrat, XVII-8-87.
Libros de sermones	*Itinerarium spirituale*	Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 637.
	[Sermones de la Virgen, sobre todo, bajo la advocación del Rosario]	Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1072.
	[Pláticas del Santíssimo Rosario]	Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1102.
	Mariale Contionum	Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1334.
	Marial manuscriptum	Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de

	Documentos y localización	
		Barcelona, Ms. 1402
	[Sermones de Santos]	Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1409.
	Exemplos para sermones	Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1540
	Antoni Soler, *Rio del Parayso, diuidido en quatro braços, aplicado a la Orden de Predicadores.* Barcelona: por Pedro Lacavalleria, 1629.	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 6-II-95.
Gozos o canciones sacras	"[Vostres] goigs ab gran plaher"	Barcelona, AHCB, Gràfics, C18/F6C5/009bis
	Los Set goigs de la Verge Maria del Roser molt deuots ([¿Barcelona: Pere Regnier, 1567?])	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 3-VI-8/18.
	Los Quinze misteris de nostra senyora del Roser en copla a la tonada de la guilindo (Barcelona: en casa de Sebastia de Cormellas, 1592).	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 3-VI-8/15
	"Llibre de Goig, en catalán"	Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1052.
Documentos manuscritos del ACB y ADB sobre ceremonial o libros de cuentas de la Catedral, cofradías y parroquias	"Preheminències de la Iglesia Cathedral de Barcelona y obligations y càrrechs de tots los officials així majors com menors de dita iglesia" (1580-1581)"	Barcelona, ACB, Ordenaments i consuetes
	"Llibre dels officials, maiors i menors, de la Seu de Barcelona" (1581)	Barcelona, ACB, Ordenaments i consuetes
	"Del offici de Cabiscol" (1605)	Barcelona, ACB, Ordenaments i consuetes
	"Manual per lo Cabiscol de la Iglesia Cathedral de Barcelona" (1682-1729)	Barcelona, ACB, Ordenaments i consuetes
	"Llibre de les entrades i eixides de la obra de Sant Miquel començat de janer 1540"	Barcelona, ADB, Parròquia de la Mare de Déu de la Mercè i Sant Miquel Arcàngel, Caixa 6, doc. 4.
	"Albarans de les sepultures" (1595-1597)	Barcelona, ACB, Llibres Sacramentals, Albarans de les sepultures
	"Albarans de les sepultures" (1633-1635)	Barcelona, ACB, Llibres Sacramentals, Albarans de les sepultures

	Documentos y localización	
	[Visita Pastoral de Santa Maria del Mar (1605)]	Barcelona, ADB, Visites Pastorals, vol. 61, fols. 218v-224v.
	[Institución de las sepulturas de "Nostra Senyora"]	Barcelona, ACB, Llibres de la Sivella, I, fols. 335-336.
	"Comissio super commutatione Capella Confraria Conceptionis Beatae Mariae Virginis"	Barcelona, ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, [Papers diversos de la Secretaria de la Reial Confraria], Lligall 7, plec 8, doc. 3 [s.f.]
	[Documentos de gobierno, indulgencias y libros de cuentas de la **Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona**]:	
	ACB, Cofradía de la Purísima Concepció, Govern, lligall 7, plec 1 (1465-1513).	
	ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Indulgències i privilegis, lligall 73, plec 1, doc. 2.	
	ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Indulgències i privilegis, lligall 73, plec 3, doc. 12.	
	ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Fundacions de la Confraria [Llibre de fundacions de misses, censos, censals i rendes, 1515-1599], lligall 9.	
	ACB, "Llibre de las fundacions perpetuas que són en la capella de la Immaculada Concepcio de Ntra. Sra. de los claustros de la Seu de Barcelona", 1662-, lligall 10.	
	ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Govern, lligall 7, plec 2, [Deliberacions i ordinacions de la Confraria]	
	ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Govern, lligall 7, plec 2 [Deliberacions i ordinacions de la Confraria, 1613-1621]	
	ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Govern, "Manual de la Confraria de Ntra. Sra. de la Concepció de Barcelona", lligall 7, plec 3, [Deliberacions i ordinacions, etc., 1646-1695]	
	ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Govern, "Manual de la Confraria de Ntra. Sra. de la Concepció de Barcelona", fol. 15r, [1647])	

4. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Esta Tesis Doctoral consta de dos volúmenes (Volumen I: Estudio; y Volumen II: Apéndices). El Volumen I se estructura en dos partes constituidas, cada una, por dos capítulos. Al final de cada uno de los cuatro capítulos se incluye un resumen de sus principales aportaciones. En la Parte I se realiza un estudio de los libros manuscritos de

polifonía sacra (*ca*. 1550-1626) conservados en bibliotecas de Barcelona y de su repertorio. El Capítulo I investiga en detalle veinte manuscritos de polifonía sacra (*ca*. 1550-1626) que se conservan en la Biblioteca de Catalunya y en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Este extenso capítulo se ha organizado en torno a cinco apartados en los que los veinte manuscritos se examinan siguiendo un criterio cronológico y en función de la identificación de determinadas características comunes que se han derivado de su estudio. Los cinco apartados incluyen al inicio una introducción. Cada manuscrito se analiza a partir de su evidencia externa (descripción física) e interna (su contenido, el cual aparece sintetizado en un inventario abreviado), lo que conduce a poder presentar hipótesis razonadas sobre su origen y cronología, y a destacar aspectos relevantes sobre su proceso de compilación, su repertorio o sus conexiones con otros manuscritos. El objetivo del Capítulo II es estudiar las características y circulación de la polifonía sacra en Cataluña entre *ca*. 1550-1626. Su contenido se ha organizado por géneros musicales de las más de 500 obras copiadas en los libros manuscritos, para así facilitar un análisis más sistemático de: misas, motetes, salmos, himnos, magníficats, antífonas, pasiones, lamentaciones y responsorios. Este estudio se basa en el contenido de los manuscritos analizados en el Capítulo I, pero se completa también con la evidencia que proporcionan tanto inventarios de libros redactados en la época como los 119 libros impresos de polifonía conservados actualmente en bibliotecas de la ciudad.

El análisis de los libros de polifonía conservados en Barcelona y de su repertorio se complementa en la Parte II de esta Tesis Doctoral con la exploración de la vida musical religiosa en la ciudad. Mientras que el Capítulo III se dedica fundamentalmente al análisis del papel que desempeñaba la música en rituales y ceremoniales que en gran medida se proyectaban al espacio urbano de la ciudad, el Capítulo IV se concentra en explorar prácticas musicales vinculadas a la piedad mariana. El Capítulo III consta de tres secciones. En la primera sección, a través de documentación ceremonial de la Catedral, se muestra cómo el estatus privilegiado de la Catedral respecto al resto de instituciones eclesiásticas de la ciudad se concretó en prerrogativas específicas en materia musical, litúrgica y ceremonial. A continuación, y mediante el análisis de los calendarios litúrgicos diocesanos, se realiza una aproximación a cómo los cambios litúrgicos propugnados por el Concilio de Trento incidieron a nivel local; y, por último, se explora la presencia de la música en el ceremonial de la Catedral, enfatizando la

proyección que éste tenía en el espacio urbano. Las secciones segunda y tercera del Capítulo III estudian, por una parte, el rol de la música en distintas tipologías de ceremonial funerario y, por otra, rituales festivos, de acción de gracias y de rogativas en los que el canto del himno *Te Deum laudamus* constituía la principal actividad musical.

El Capítulo IV, dedicado a las prácticas musicales vinculadas a la devoción mariana, supone adentrarse en el mundo de las cofradías de la Barcelona de la época. Al inicio del Capítulo llevo a cabo una aproximación a la topografía de la devoción mariana en la ciudad, identificando los lugares de culto a la Virgen que existían en el espacio urbano y prácticas musicales que tenían lugar en algunos de estos espacios. A continuación, empleando fuentes documentales muy diversas, se exploran las actividades musicales de las que posiblemente fueron las dos cofradías marianas más destacadas en la ciudad: la cofradía de la Concepción en la Catedral y la cofradía del Rosario en el convento de Santa Caterina.

El Volumen II de esta Tesis Doctoral contiene diecisiete Apéndices que presentan: inventarios detallados de los veinte libros manuscritos de polifonía sacra estudiados; el censo completo de los 119 libros impresos de polifonía que se conservan en Barcelona; información sobre los inventarios de libros de polifonía redactados en la época estudiada con una clasificación de su contenido por géneros musicales; un cotejo de la estructura de las misas de réquiem en los manuscritos estudiados; la comparación del calendario litúrgico de la ciudad y de la estructura de los nocturnos de maitines del oficio de difuntos de acuerdo con los libros litúrgicos impresos de la diócesis de Barcelona (1560-1620); un cotejo del material melódico compartido entre los ciclos de responsorios de Semana Santa de dos manuscritos estudiados y el ciclo del compositor italiano Paolo Ferrarese (1565); documentos sobre la preeminencia de la Catedral (1581), sus toques de campanas y las sepulturas de "Nostra Senyora", de especial interés musical; la transcripción de un documento de la Basílica de Santa María del Mar que explica las tipologías de sepulturas que se realizaban en esa iglesia a principios del siglo XVII; los textos de las tres letanías funerarias incluidos en los *Ordinarium* (1569 y 1620) de la diócesis de Barcelona; una relación de las ocasiones festivas en las que se cantó el himno *Te Deum laudamus* en Barcelona entre 1550 y 1652; y, por último, una recopilación de veintitrés documentos sobre fundaciones de misas y aniversarios con música en la capilla de la Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona.

PARTE I

ESTUDIO DE LIBROS DE POLIFONÍA

CAPÍTULO I
LIBROS MANUSCRITOS DE POLIFONÍA SACRA EN BIBLIOTECAS DE BARCELONA (*ca*. 1550-1626): DESCRIPCIÓN Y ORÍGENES

> In the inmortal words of Gertrude Stein, a rose is a rose is a rose. But it does not follow that a manuscript is a manuscript is a manuscript. To the contrary, manuscripts of polyphonic music were copied under a variety of circumstances in the 15th and 16th centuries, and then put to many different uses once they were copied.[1]

Este Capítulo estudia veinte libros manuscritos de polifonía sacra en latín copiados entre *ca*. 1550 y 1626 que forman parte actualmente de los dos fondos musicales más importantes que se conservan en Barcelona: la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc) y el Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC (E-Boc).[2] Casi todos estos libros carecen de estudios exhaustivos, a pesar de que muchos de ellos son citados en la literatura musicológica por la importancia del repertorio renacentista que transmiten. No existen descripciones codicológicas detalladas de los mismos y no se han realizado tampoco búsquedas sistemáticas de concordancias para el repertorio que contienen, dos aspectos claves para el estudio de fuentes musicales de este periodo.[3] El

[1] El musicólogo Charles Hamm utilizó el famoso aforismo de la escritoria americana Gertrude Stein para llamar la atención sobre las diversas tipologías de manuscritos de polifonía y sobre la necesidad de examinar detalladamente todas sus características para comprender sus orígenes y función. Charles Hamm, "Interrelationships between Manuscript and Printed Sources of Polyphonic Music in the Early Sixteenth Century – An Overview", en *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit* (Wiesbaden: In Kommission bei Otto Harrassowitz, 1983), pp. 1-13, p. 1. [En las inmortales palabras de Gertrude Stein, una rosa es una rosa es una rosa. Pero de ello no se desprende que un manuscrito sea un manuscrito sea un manuscrito. Al contrario, durante los siglos XV y XVI, los manuscritos de música polifónica se copiaron en circunstancias muy variadas y, una vez copiados, se utilizaron de formas muy diversas].

[2] Anteriormente el CEDOC era conocido como Biblioteca del Orfeó Català. Las siglas utilizadas, E-Bbc y E-Boc, son las del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM).

[3] El Apéndice 1 contiene inventarios detallados del contenido de cada manuscrito con una lista de concordancias para cada obra.

propósito de este Capítulo es investigar el posible contexto del que emergen estos libros de polifonía en la segunda mitad del siglo XVI y primer cuarto del siglo XVII a partir del examen de sus características codicológicas y de su contenido, para así conocer de forma global el panorama de la polifonía sacra en Cataluña durante este período.

La descripción y estudio de estos veinte manuscritos de polifonía se presenta en las cinco secciones que constituyen este Capítulo, agrupándolos por cronología aproximada, teniendo en cuenta también sus características y contenido. Frente al estudio selectivo y en la mayoría de los casos muy somero del que han sido objeto estos libros, el análisis conjunto y a la vez pormenorizado de cada manuscrito que se presenta en este Capítulo ha hecho emerger afinidades entre determinados libros, ya sea en cuanto a su procedencia, su cronología o su repertorio. Cada una de las cinco secciones va precedida por una introducción en donde se destacan las afinidades y características comunes de los manuscritos que se analizan en cada caso. A modo de síntesis, la Tabla I.1 detalla los manuscritos que se estudian en cada sección del Capítulo I, su datación aproximada y su posible procedencia, derivadas del estudio detallado de cada libro que se presentará a lo largo de este Capítulo.

Tabla I.1: Secciones del Capítulo I con la datación aproximada y procedencia de los libros manuscritos de polifonía estudiados (*ca*. 1550-1626).

Manuscritos	Datación aproximada	Procedencia
	1. Entre Vic i Barcelona, *ca.* 1553 – *ca.* 1643	
E-Bbc 681	*ca*. 1553—1570, con adiciones posteriores	Vic; probablemente utilizado en Barcelona
E-Boc 59	*ca*. 1561—*ca*. 1643	Vic y Barcelona
	2. Cataluña, ca. 1550-1600	
E-Boc 7	*ca*. 1553—*ca*. 1564, con adiciones posteriores	Barcelona
E-Boc 6	*ca*. 1570—1580	Barcelona
E-Bbc 708	*ca*. 1570—1580	Barcelona
E-Bbc 608	Antes de *ca*. 1584	Cataluña
E-Bbc 587	1590—*ca*. 1600	Cataluña
	3. Girona y La Seu d'Urgell, 1572-1646	
E-Bbc 682	*ca*. 1572—1597	Diócesis de Girona
E-Bbc 859	*ca*. 1586—1600 (fols. 1-159r); *ca*. 1600—1646 (fols. 160v-182r)	La Seu d'Urgell (Lleida)
	4. Barcelona: libros de polifonía de Joan Pau Pujol para la Capilla de Sant Jordi de la Diputación del General de Cataluña (1614-1626)	
E-Bbc 789	1614	Barcelona
E-Bbc 786	1614	Barcelona
E-Bbc 787	Entre 1623 y 1626	Barcelona
E-Bbc 788	Entre 1623 y 1626	Barcelona
	5. Polifonía local e internacional: *ca*. 1600-1626	
E-Bbc 683	*ca*. 1614, con adiciones posteriores	Barcelona
E-Boc 12	*ca*. 1612—1626	Barcelona
E-Bbc 589	*ca*. 1612—1626	Barcelona
E-Boc 8	*ca*. 1600—1626	¿Barcelona?
E-Boc 11bis	*ca*. 1612—1626	Probablemente Barcelona
E-Bbc 585	*ca*. 1616—1624	¿Mataró?
E-Bbc 586	*ca*. 1616—1624	¿Mataró?

El análisis de cada manuscrito va precedido de una ficha catalográfica abreviada encabezada por su sigla en el *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) y su signatura actual en la biblioteca donde se encuentra. Esta ficha abreviada sigue, en términos generales, el formato utilizado en el *Census-Catalogue*:[4] descripción codicológica (formato del libro, medidas, número de folios que lo componen);[5] lista de

[4] Sobre la metodología empleada en el *Census-Catalogue* para la descripción de libros de polifonía manuscritos, véase Charles Hamm y Herbert Kellman, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 vols. (Stuttgart-Neihausen: Hänssler, 1979-1990), vol. 1, p. xiv-xxix.

[5] Las hojas de guarda originales se indican mediante números romanos en minúscula y las modernas con números romanos en mayúscula. Por ejemplo, [I-ii] 98 fols. [ii-I], significa que el libro consta de 98 folios más dos hojas de guarda originales y una moderna, tanto al inicio como al final.

compositores representados ordenada alfabéticamente y con el número de obras de cada uno en el manuscrito;[6] géneros musicales representados, indicando el número de obras de cada uno; piezas para las que no hay concordancias conocidas en otras fuentes, es decir, las obras *unica* que transmite cada manuscrito; lugar probable de compilación; datación aproximada; y bibliografía sobre el manuscrito ordenada cronológicamente.[7] También se incluye al final de la ficha el enlace correspondiente a cada manuscrito en la biblioteca digital *Books of Hispanic Polyphony* (https://hispanicpolyphony.eu).[8]

Después de la ficha abreviada de cada manuscrito, el análisis más detallado de cada uno se estructura en tres apartados: A) descripción codicológica; B) comentario sobre sus posibles orígenes y/o sobre aspectos del posible contexto en el que fue copiado o utilizado basado en las evidencias estudiadas; y C) inventario abreviado con el título de las obras que contiene. Aunque el propósito es ofrecer descripciones codicológicas lo más sistemáticas posibles para cada libro, la heterogeneidad de formatos y características físicas que presentan los libros de polifonía de este periodo conservados en Barcelona (reflejo sin duda de sus diversos orígenes y funciones), induce a que la descripción codicológica se adapte a las características de cada libro. Los aspectos descriptivos se estructuran en tres apartados: primero se detallan aspectos relativos a la encuadernación y foliación; después se identifican los copistas que intervinieron en la compilación del manuscrito y se comentan (cuando las hay) las inscripciones que figuran en los folios y/o cubiertas; y, por último, se ofrecen descripciones e imágenes de las filigranas del papel de cada manuscrito.[9] El objetivo de

[6] Cuando la atribución de una obra a un compositor no aparece en el manuscrito, pero ha sido identificada a través de concordancias, el nombre del compositor aparece entre corchetes.

[7] Estas referencias bibliográficas se indicarán de forma abreviada en todos los manuscritos, independientemente de que se hayan citado o no con anterioridad. La referencia completa puede consultarse en la bibliografía final de la Tesis.

[8] Como Contratada predoctoral (2014-2018) adscrita a los Proyecto I+D "Libros de polifonía hispana, 1450-1650: catálogo sistemático y contexto histórico-cultural" (HAR2012-33604; IP: E. Ros-Fábregas, 2013-2016) y "Polifonía hispana y música de tradición oral en la era de las humanidades digitales" (HAR75371-P; IP: E. Ros-Fábregas y María Gembero-Ustárroz; 2016-2020), he sido responsable de la incorporación de información en la biblioteca digital *Books of Hispanic Polyphony* (https://hispanicpolyphony.eu; *BHP*) sobre los manuscritos e impresos de polifonía en las bibliotecas de Barcelona. La información disponible actualmente (septiembre de 2018) en *BHP* sobre los manuscritos de polifonía de Barcelona se incorporó en una fase inicial de mi investigación y se irá actualizando en base a los resultados presentados en esta Tesis Doctoral y a futuras investigaciones.

[9] Las marcas de agua del papel o filigranas que presento las he numerado consecutivamente según el orden de aparición en el manuscrito y, para referirme a ellas, utilizaré las abreviaturas F1, F2, etc.; he indicado el folio de donde está tomada la fotografía y las medidas en centímetros (largo por ancho) del motivo representado. Utilizaré los términos marca de agua y filigrana indistintamente, teniendo en cuenta

las descripciones codicológicas es destacar aquellos aspectos que serán después relevantes para rastrear su origen y/o cronología, y/o para documentar su uso. Una vez examinadas sus características físicas, siguiendo la metodología del estudio de fuentes musicales del Renacimiento, el comentario de cada manuscrito está orientado a indagar acerca del posible contexto del que emerge cada libro. A partir de su evidencia externa (codicología) e interna (repertorio), se ofrecen hipótesis razonadas sobre sus orígenes. Por último, el estudio de cada manuscrito se completa con un inventario abreviado de su contenido que se presenta en forma de tabla. En este inventario se indica: 1) número de orden consecutivo para cada pieza dentro del manuscrito; 2) los folios que ocupa cada obra;[10] 3) íncipit de texto en su forma normalizada y en cursiva,[11] indicando entre corchetes el título general de la obra cuando éste no queda suficientemente especificado en el íncipit de texto;[12] 4) compositor de la obra, tal y como aparece en la fuente, o entre corchetes cuando la atribución se ha establecido a partir de concordancias; cuando la atribución no consta y tampoco se ha podido averiguar a través de concordancias se indica [Anónimo]; 5) número de voces para el que está escrita la pieza; y 6) la información sobre los copistas.[13] Si los hay, se indican también los folios que están en blanco y los folios que contienen pentagramas vacíos.

---

que filigrana suele referirse al alambre con la figura que deja la marca en el papel durante el proceso de su fabricación. Las obras de referencia que he manejado para el estudio de las marcas de agua son: Charles-Moïse Briquet, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier de leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600* (Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1923), 4 vols.; Gerhard Piccard, *Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg. Sonderreihe die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Findbuch* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1961-1997), 17 vols; Oriol Valls i Subirà, *La historia del papel en España* (Madrid: Empresa Nacional de Celulosas, 1978-1982), 3 vols.; y Oriol Valls i Subirà, *Paper and Watermarks in Catalonia*, 2 vols. (Amsterdam: The Paper Publications Society, 1970). También ha sido útil la base de datos online *The Memory of Paper* <http://www.memoryofpaper.eu> que aglutina información sobre marcas de agua en numerosos catálogos en red y permite realizar búsquedas conjuntas.

[10] En el caso de manuscritos formados por diferentes cuadernos de partes o voces, se indica la foliación del librete de *cantus*.

[11] La normalización de los íncipits de texto en latín se ha realizado siguiendo el *Liber Usualis* o la Vulgata. Las variantes ortográficas de cada íncipit se reflejan en los inventarios detallados de los manuscritos que presento en el Apéndice 1.

[12] Por ejemplo, en el caso de las misas se indica el íncipit de texto con el que suele comenzar el ordinario de la misa ('Kyrie eleyson'), seguido del título específico de la misa (cuando se conoce) entre corchetes. Este título se escribe en cursiva cuando esa información aparece en el manuscrito. El mismo procedimiento se aplica en el caso de los versos de los salmos y magníficats cuando la pieza no comienza con las palabras iniciales del primer verso. Por ejemplo, se indica: *Anima mea* [Magnificat].

[13] Si el manuscrito fue escrito por un único copista, se señala únicamente C. Si por el contrario se han identificado varios copistas, se añaden números en función del orden de aparición (C1, C2, C3, etc).

1. ENTRE VIC Y BARCELONA, *ca*. 1553-1643

Los dos manuscritos que serán objeto de análisis en esta sección, el Ms. M 681 de la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc 681) y el Ms. 59 (E-Boc 59) del Orfeó Català presentan a la vez características comunes y divergentes. El nexo común más claro, y la principal razón por la que se agrupan bajo un mismo epígrafe, es su vínculo con la Catedral de Vic. E-Bbc 681 fue compilado en gran parte por un músico-amanuense que anotó su nombre en uno de los folios de guarda del manuscrito y expresamente situó su trabajo de copia del volumen "en Vich". Como se verá, este copista puede seguramente identificarse con un maestro de capilla activo a principios del siglo XVII en la Basílica de Santa María del Mar de Barcelona y por tanto plantea la posibilidad de que el manuscrito fuese también utilizado en esta ciudad, una cuestión que enfatizaré a partir de datos ya presentados previamente en la bibliografía y de nueva evidencia que conecta algunas piezas del manuscrito con repertorio transmitido en otros dos libros de polifonía copiados en Barcelona en la segunda mitad del siglo XVI. Por su parte, E-Boc 59 presenta claramente vínculos con instituciones de ambas ciudades: en Vic, de nuevo con la Catedral, y en Barcelona con la desaparecida iglesia de Sant Miquel. Ambos manuscritos son testimonio de las activas relaciones musicales existentes entre las dos ciudades en los siglos XVI y XVII, que ya fueron comentadas por Josep Maria Gregori al trazar la historia y relaciones de una de las familias de músicos más importantes de la Cataluña de la época originarios de Vic y activos principalmente en Barcelona.[14] Otro aspecto común de ambos manuscritos es su aparente extenso proceso de compilación. Como a continuación se puntualizará, varios aspectos de E-Bbc 681 sugieren resituar su copia a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI (y no en la primera mitad del siglo como se había insistido en la bibliografía), y en lo que respecta a E-Boc 59 su proceso de compilación y uso abarca un periodo cronológico todavía más amplio que comprendería casi un siglo (entre 1561 y 1643).

Los puntos divergentes entre los dos manuscritos los encontramos en el repertorio que contienen y en la atención que han recibido en la literatura musicológica.

[14] Josep M. Gregori, "La nissaga dels organistes *Vila* i les famílies Vila, Alberch, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle XVI", *Recerca Musicològica*, 6-7 (1986-1987), pp. 49-76.

E-Bbc 681 destaca por la riqueza de su repertorio internacional,[15] mientras que E-Boc 59, entre otras piezas anónimas, contiene varias obras atribuídas a compositores locales cuya música no parece haber circulado más allá del ámbito local o regional y, por tanto, constituye un valioso testimonio de las redes musicales urbanas e interurbanas existentes en la época. De igual forma, mientras que E-Bbc 681 ya ha recibido bastante atención en la bibliografía musicológica, E-Boc 59, un manuscrito recientemente descubierto y examinado por primera vez, todavía precisa de más estudio.[16] Mi análisis de E-Boc 59 en esta sección revisa sus características codicológicas y aporta nuevas hipótesis sobre algunos aspectos de su proceso de compilación; en el Capítulo II se arrojará más luz sobre parte del repertorio que contiene.

[15] Sobre el repertorio polifónico de compositores extranjeros que transmite E-Bbc 681, véase Ros-Fábregas, "Script and Print: The Transmission of Non-Iberian Polyphony in Renaissance Barcelona", pp. 311-316.

[16] E-Boc 59 fue localizado hace pocos años en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC) entre otros documentos procedentes de la parroquia de Sant Miquel de Barcelona, y fue examinado recientemente por Bernat Cabré i Cercós, "El manuscrit 59 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Nous repertoris, noves perspectives", *Revista Catalana de Musicologia*, 9 (2016), pp. 99-146.

E-Bbc 681

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 681
(*olim* 386)

Manuscrito / Papel

Libro de coro (38 x 27 cm.), [III, i] 101 fols. [i, III]

Anónimo-31, Juan de Anchieta-1, (Noel Bauldeweyn)-1, (Francisco Guerrero)-1, (Lupus Hellinck)-1, (Pierre de La Rue)-1, (Jean Lhéritier)-1, (Jacquet de Mantua)-1, (Cristóbal de Morales)-3, (Pierre Moulu)-1, (Pedro de Pastrana)-1, (Francisco de Peñalosa)-1, Josquin (des Prez)-3, (Jean Richafort)-1, (Adrian Willaert)-1

14 motetes, 11 salmos, 5 antífonas marianas, 5 himnos, 4 misas, 3 lamentaciones, 3 magnificats, 2 secciones de misas, 1 alleluia, 1 pieza sin texto = 50

21 *unica* (Nos. 1, 5, 9, 11, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 27, 32, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 46, 49, 50)

Lugar de compilación: Vic (Barcelona); ¿utilizado en Barcelona?

Datación: *ca*. 1553—1570, con adiciones posteriores.

Literatura anterior:

Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, p. 246.
Anglès, *La música en la Corte de los Reyes Católicos. I. Polifonía religiosa*, pp. 134-135.
Hamm y Kellman, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, vol. 1, pp. 19-20.
Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", pp. 13-15.
Ros-Fábregas, "The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454", vol. 1, pp. 185-190.
Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, pp. 112-113.
Ros-Fábregas, "Script and Print: The Transmission of Non-Iberian Polyphony in Renaissance Barcelona", pp. 311-316.
Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (*ca*. 1480-1626), pp. 202-211.

Books of Hispanic Polyphony: https://hispanicpolyphony.eu/source/13193

1.1A. Descripción física de E-Bbc 681

Encuadernación y foliación

El manuscrito M 681 de la Biblioteca de Catalunya, en formato de libro de coro, presenta encuadernación moderna en media piel sobre cartón y dos hojas de guarda al inicio y al final.[17] Sus 101 folios fueron numerados modernamente a lápiz en la esquina superior derecha y no hay restos de foliación antigua.[18] Excepto los trece folios finales, que contienen once y diez pentagramas (fols. 89-92 y fols. 93-101, respectivamente), el resto de folios de E-Bbc 681 tiene doce pentagramas en cada página.

Inscripciones y copistas

Entre todos los libros de polifonía analizados en esta Tesis Doctoral, este manuscrito es el único que contiene una inscripción en donde el copista deja constancia de su nombre y se identifica como el amanuense responsable de su copia. La inscripción, en catalán, se ubica en el verso del último folio (fol. 101v): "Fet de ma mia. Anticus Andreas en uich".[19] Aunque esta inscripción menciona la localidad de Vic, las únicas referencias halladas a una persona de igual nombre se han localizado en documentación de la Basílica de Santa María del Mar de Barcelona a principios del siglo XVII. Es posible que "Anticus Andreas" pueda identificarse con un Andrés Antich que era maestro de capilla en Santa María del Mar cuando falleció en 1607.[20] Otro documento que he hallado en el Archivo Diocesano de Barcelona entre la documentación procedente de Santa María del Mar menciona a un "Andreu Antich" en

[17] La encuadernación moderna de este manuscrito es idéntica a la de E-Bbc 682. En el lomo del libro se lee "MISAS DEL SIGLO XVI" y un tejuelo redondo en su parte inferior indica la signatura actual del manuscrito (681).

[18] Sergi Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626). Fórmulas y fabordón elaborado en el marco del oficio divino", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 205-206, indicó que para rellenar la encuadernación del manuscrito se utilizó papel, visible a la altura del fol. 97 de E-Bbc 681, que pertenecía a una edición impresa del siglo XVI del jurista italiano Bartolo de Sassoferrato (1314-1357), *Consilia, quaestiones, et tractatus D. Bartoli: cum Annotationibus D. Bernardi Landriani, in quibus nihil pretermissum quod Thomas Diplovatatius observavit, et nunc diligentiori cura quam antea illustravit* (Lyon: [Fradin], 1552), fol. 143v); esta edición es la publicada en Lyon en 1552, por lo que esa sección del manuscrito alrededor del fol. 97 no pudo haberse encuadernado antes de esa fecha.

[19] "Hecho por mi mano. Anticus Andreas en Vic".

[20] Ros-Fábregas, "The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454", vol. 1, pp. 185-186, y, del mismo autor, "Script and Print: The transmission of Non-Iberian Polyphony in Renaissance Barcelona", p. 312. Sobre Andrés Antich, véase Baldelló, "La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona (Notas históricas)", pp. 209-241, p. 222.

1606 entre una lista de "Personas que han obtingut titols collatius en Sta. Mª del Mar de Bar[celo]na".[21]

En los folios de E-Bbc 681 se aprecia, al menos, la intervención de diez copistas diferentes. No obstante, el grueso del manuscrito (38 obras de las 50 que contiene) fue copiado por una única mano (C2); véase la distribución de los copistas en el manuscrito en la Tabla I.2. Este copista fue el responsable de la copia de todas las obras identificadas de compositores hispanos —excepto el motete de Guerrero al final del manuscrito (no. 48)— y la mayor parte del repertorio internacional que transmite E-Bbc 681 (siete de las once piezas de compositores no hispanos). Los copistas C3, C4 y C7 también copiaron repertorio internacional (Josquin, Lhéritier, Richafort y Willaert), mientras que el resto de amanuenses —excepto el C8, autor de la copia del motete de Guerrero— copiaron, cada uno, una única obra sin atribución cuya autoría no ha sido identificada. La siguienta tabla sintetiza el repertorio copiado por cada copista.

Tabla I.2: Distribución de compositores y copistas en E-Bbc 681.

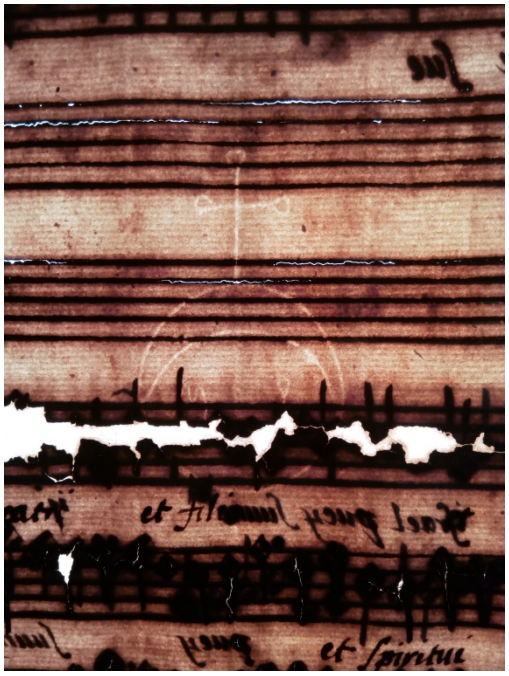
Copista	Compositores hispanos	Compositores no hispanos	Anónimos	Total
Copista 1	o	o	1	1
Copista 2	Morales (2), Anchieta, Pastrana, Peñalosa, Ceballos	La Rue, Moulu, Bauldeweyn, Hellinck, Jacquet de Mantua, Josquin Desprez (2)	25	38
Copista 3	o	Josquin, Lhéritier	o	2
Copista 4	o	Richafort	2	3
Copista 5	o	o	1	1
Copista 6	o	o	1	1
Copista 7	o	Willaert	o	1
Copista 8	Guerrero	o	o	1
Copista 9	o	o	1	1
Copista 10	o	o	1	1

[21] Barcelona, Arxiu Diocesà de Barcelona, Fondo del Arxiu de Santa María del Mar, caja 43, doc. sin numeración, fol. 35r.

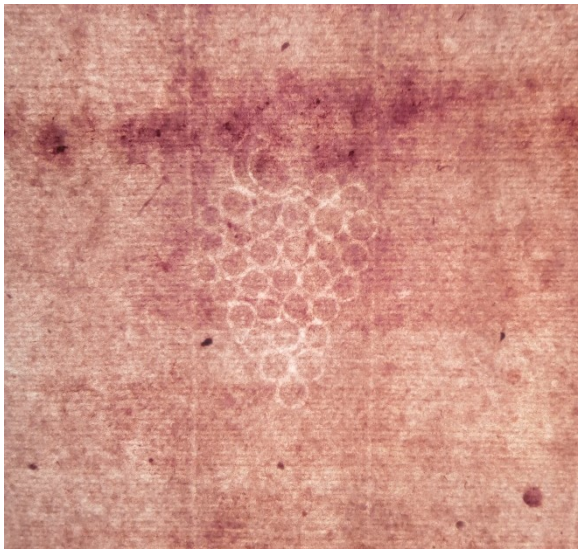
Filigranas del papel

Los cuatro tipos de marcas de agua presentes en los folios de E-Bbc 681 representan: un racimo de uvas de pequeñas dimensiones, que aparece hasta el folio 46 (F1); una media luna creciente en un círculo con las iniciales "M" e "I" coronada por una cruz latina (fols. 46 al 87) (F2); otro tipo de racimo de uvas de mayores dimensiones que el primero, visible únicamente en el folio 88 (F3); y una figura antropomorfa que representa una sirena de dos colas (fols. 89 al 92) (F4); véanse las Ilustraciones I.1-4.[22]

Ilustraciones I.1-4: Filigranas de E-Bbc 681 (F1 a F4).

Filigrana 1 (fol. 8r; 4,4 x 2,5 cm.)	**Filigrana 2** (fol. 49v; 6,7 x 4 cm.)
	

[22] Estas mismas marcas de agua, trazadas a mano, fueron presentadas por Ros-Fábregas, "The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454", vol. 1, pp. 185-190; la presente reproducción digital contribuye a una identificación más precisa.

Filigrana 3 (fol. 88r; 5,2 x 3,5 cm)	**Filigrana 4** (fol. 91r; 4,6 x 3,7 cm.)
	

Dos de las cuatro filigranas de E-Bbc 681, el primer racimo de uvas (F1) y la media luna (F2), son semejantes a dos marcas de agua catalogadas por Briquet: un racimo de uvas similar aparece en papel francés entre 1515 y 1546 (no. 13070),[23] y una media luna semejante se documenta en papel italiano procedente de Génova fechado en 1536 (no. 5263);[24] Ilustraciones I.5-6. En su estudio sobre la colección de libros de polifonía del monasterio de Santa Cruz de Coimbra, Owen Rees documentó dos filigranas muy semejantes a la F2 de E-Bbc 681 en dos manuscritos que Rees dató a mediados del siglo XVI: P-Cug MM 12 (*ca*. 1540-*ca*. 1550) y P-Cug MM 7 (*ca*. 1545-*ca*. 1550).[25] Para las otras dos filigranas de E-Bbc 681 —el segundo tipo de racimo de uvas (F3) y la sirena de dos colas (F4)— no he localizado motivos similares datados.[26]

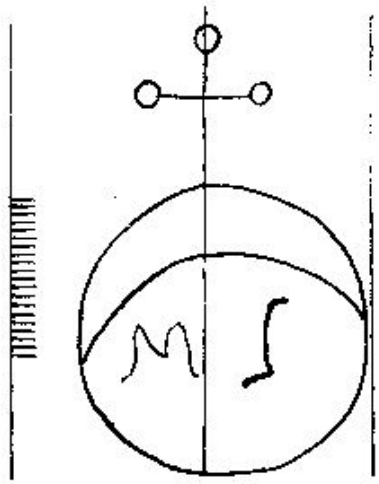
[23] Briquet, *Les Filigranes*, vol. 4, p. 651, No. 13070: Lyon, 1518-1531; Châteauneuf-en-Valromey, 1515, Bourg, 1530; Angers, 1546.

[24] Briquet, *Les Filigranes*, vol. 2, p. 310.

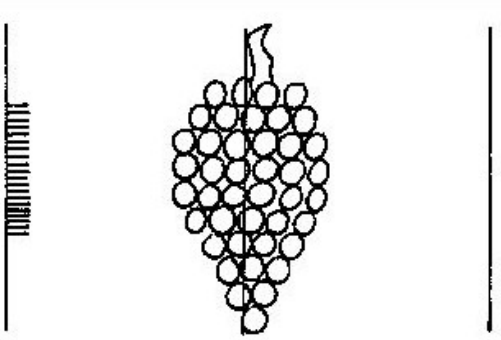
[25] Sobre ambos manuscritos, véase, respectivamente, Owen Rees, *Polyphony in Portugal*, pp. 161-166, p. 370 y p. 387, y pp. 185-194, p. 371 y p. 391. Las dos filigranas similares a la F2 de E-Bbc 681 documentadas por Rees son la no. 5264 del catálogo de Briquet (P-Cug MM 7) y la no. 9597 (P-Cug MM 12).

[26] Las sirenas catalogadas por Oriol Valls i Subirà, *La historia del papel en España*, vol. 2, pp. 239-240 son diferentes a la de este manuscrito. Valls i Subirà, *La historia del papel en España*, vol. 2, p. 168 señala que tres de ellas (nos. 244, 245 y 246) proceden de los fondos del Banco de San Giorgio del Archivio di Stato de Génova que era la institución que controlaba la salida y entrada de mercancias entre Tarragona, Barcelona, Valencia y Aigüesmortes.

Ilustraciones I.5-6: Filigranas similares a la F2 y F1 de E-Bbc 681 en Briquet, *Les Filigranes*



5263



13070

1.1B. Comentarios sobre E-Bbc 681

La inscripción en el último folio de E-Bbc 681, en donde el copista "Anticus Andreas" situó explícitamente su trabajo "en Vich", parece dejar claro que este manuscrito, o al menos la mayor parte de las obras que contiene, fue copiado en esta localidad catalana situada a unos sesenta y cuatro kilómetros de Barcelona. La posible identificación de "Anticus Andreas" con el músico de nombre Andreu Antich († 1607), documentado como maestro de capilla en la Basílica de Santa María del Mar de Barcelona, sugiere también una posible vinculación del manuscrito con la ciudad.[27] ¿Pudo Andreu Antich haber llevado consigo sus libros de música cuando se trasladó de Vic a Barcelona? Como veremos en el caso del siguiente manuscrito estudiado en este Capítulo (E-Boc 59), las relaciones musicales entre las ciudades de Vic y Barcelona se manifestaron también a través del intercambio de libros de polifonía. No se conocen otros datos sobre la actividad musical de Antich ni en Vic ni en Santa María del Mar, por lo que no es posible saber más acerca del contexto en el que se utilizó el manuscrito a partir de la actividad de este músico. Sin embargo, dos de las obras anónimas

[27] Se desconoce la fecha de inicio del magisterio de capilla de Andreu Antich en la parroquia de Santa María del Mar (Barcelona). Su precedesor en el cargo fue Joan Narcís Leysa, documentado como maestro de capilla hasta 1582; véase Francisco Baldelló, "La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar", p. 222.

transmitidas en E-Bbc 681 permiten indagar acerca de su posible conexión con instituciones eclesiásticas de la ciudad de Barcelona y muestran relación con otros dos manuscritos vinculados a la ciudad.

La primera pieza de E-Bbc 681 que ilustra la posible conexión entre el manuscrito y Barcelona es el motete anónimo 'Hostia solemnis' (no. 21, fols. 62v-64r), copiado por el copista C2;[28] su texto está dedicado a Santa Eulalia, santa mártir patrona de Barcelona.[29] Como ha mostrado Emilio Ros-Fábregas, el motete 'Hostia solemnis' dedicado a Santa Eulalia pudo haberse cantado en la Catedral de Barcelona no sólo en ocasión de la festividad de la santa (el 12 de febrero), sino también durante otros eventos conmemorativos en donde parte del ceremonial transcurría en la cripta de Santa Eulalia.[30] Por ejemplo, en las celebraciones por la toma de Granada en 1492 y la posterior entrada en Barcelona de los Reyes Católicos y del príncipe Juan se cantó la antífona 'Hostia solemnis' mientras una procesión descendía a la cripta de Santa Eulalia.[31] La crónica de la visita de Felipe II a la Catedral de Barcelona en 1564, en donde también se alude a los versos 'Hostia solemnis' y 'Ora pro nobis Beata Eulalia', muestra la pervivencia de este texto litúrgico vinculado a ceremonias de tributo a la

[28] Según Ros-Fábregas, "Script and Print: The Transmission of Non-Iberian Polyphony in Renaissance Barcelona", p. 312, nota 34, el C2 pudo haber sido quien anotó la inscripción "Fet de ma mia…" del folio 101v.

[29] El texto de las voces de soprano, alto, tenor y bajo dice: "Hostia solemnis / Eulalia virgo perennis, / Quae calicem Christi / Thalamum subitura bibisti. // Lapsis redde status, / Da prospera / Tolle reatus: / Nos ad aeterna / Miserando patrona guberna". Una quinta voz canta repetidamente, en forma de ostinato: "Sancta Eulalia ora pro nobis".

[30] Santa Eulalia fue martirizada en el siglo IV a. C debido a su lucha contra la persecución de los cristianos en la ciudad. Sus restos mortales fueron encontrados en el lugar donde después se construiría la Basílica de Santa María del Mar y trasladados a la Catedral en el año 877. Sobre la historia de esta santa mártir, véase Àngel Fàbrega i Grau, *Santa Eulalia de Barcelona: revisión de un problema histórico* (Roma: Iglesia Nacional Española, 1958). La veneración a la santa fue especialmente impulsada a principios del siglo XIV cuando sus reliquias se trasladaron a la recién construída cripta dedicada a Santa Eulalia situada bajo el altar principal de la Catedral. La ceremonia de traslación, celebrada los días 9 y 10 de julio de 1339, incluyó el canto de oficios en honor a la Virgen María y a Santa Eulalia y en ella participaron los reyes de Aragón y Mallorca y numerosos miembros del clero y la nobleza. El ceremonial del segundo día de la traslación consistió en una procesión desde la Catedral a la Basílica de Santa María del Mar (donde sus restos habían sido encontrados) en la que se cantaron himnos, responsorios, antífonas y cánticos. Josep Mas, *Relato histórico de la traslación de las reliquias de Santa Eulalia Virgen y Mártir al sepulcro y cripta de la Catedral de Barcelona en 1339, según traducción del acta notarial latina que se guarda en el Archivo de la misma* (Barcelona: Francisco J. Altés y Alabart, 1906), tradujo la relación completa de esta ceremonia escrita en latín por el notario real Marcos Mayol.

[31] Ros-Fábregas, "A Sixteenth-Century Ostinato Motet for Barcelona's Patroness St Eulalia", pp. 344-353. Ros-Fábregas sugirió la posibilidad de que este motete fuese obra de Pere Alberch i Ferramen, alias Vila (1517-1582), organista y maestro de capilla en la Catedral de Barcelona entre 1536 y 1582 y uno de los compositores de más renombre en la época.

patrona de la Catedral a lo largo de todo el siglo XVI con ocasión de la visita de personajes ilustres:

> "E los Cabiscols Come*n*saren en la porta d*e* la Esglesia cantar. Te Deu*m* laudamus. E tirant per lo cor puiaren en lo altar maior hon hauia vn setial apparellat per lo senor Rey. E lo Archebisbe de Tarragona digue vna oratio Domine Deus cuis & c. **E acabada aquella los Cabiscols comensaren la An[tifon]a hostia solemnis e deuallare*n* a S.ta Eularia** hon hague altre setial apparellat e lo s*e*ny*o*r Rey y dos fadrins digueren Ora pro nobis Beata Eulalia. E lo dit senor Bisbe dix dues oratio*n*s vna d*e* nostra dona, altra de S.ta Eularia. E donada benedictio, lo sen*y*or Rey sen anà a sa posada ab gra*n* triumpho y mirà dita Esglesia la qual estaua tant luminosa d*e* llanternes ab tants artificis que ere cosa de marauellar". [Mi negrita].[32]

El texto que transmite el motete 'Hostia solemnis' en E-Bbc 681 aparece en el *Breviarium Barcinonense* publicado en 1560 por Jaume Cortey, lo que evidencia la importancia de este texto en la liturgia de la diócesis.[33] Este motete ilustra, por tanto, la música que pudo haber acompañado el ceremonial de la festividad anual de esta santa mártir local y de otros eventos destacados vinculados a la cripta de Santa Eulalia de la Catedral de Barcelona y a otros altares en la Catedral de Vic[34] y Santa María del Mar en Barcelona, estas dos últimas instituciones asociadas directamente con el copista "Anticus Andreas". El lugar donde hoy se alza la Basílica de Santa María del Mar fue el espacio donde se encontraron los restos de Santa Eulalia y, dada esa conexión y la vinculación de "Anticus Andreas" con Santa María del Mar, esta institución también pudo haber sido escenario de ceremonias de conmemoración de la santa. He podido

[32] Barcelona, Arxiu Capitular de Barcelona, Cròniques, Exemplars I, fol. 76r: [Y los capíscoles comenzaron en la puerta de la Iglesia a cantar Te Deum laudamus. Y atravesando el coro llegaron al altar mayor donde había un sitial preparado para el señor Rey. Y el Arzobispo de Tarragona dijo una oración Domine Deus cuis & c. Y acabada aquella los capíscoles comenzaron la antífona hostia solemnis y descendieron a Santa Eulalia donde había otro sitial preparado y el señor Rey y dos *fadrins* dijeron Ora pro nobis Beata Eulalia. Y el señor Obispo dijo dos oraciones una de nuestra señora, otra de Santa Eulalia. Y hecha la bendición, el señor Rey se fue a su posada con gran triunfo mirando a la Iglesia, que estaba tan luminosa y con tantos artificios que era cosa de maravillarse].

[33] Ros-Fábregas, "A Sixteenth-Century Ostinato Motet for Barcelona's Patroness St Eulalia", p. 1. Véase, *Breviarium Barcinonense* (Barcelona: Jaume Cortey, 1560), fol. 340r (ejemplar en Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, 07 B-58/9/28).

[34] El altar dedicado a Santa Eulalia en la Catedral de Vic estaba adornado con escenas de su martirio pintadas por Bernat Martorell (1390-1452) y actualmente se encuentran en el Museo Episcopal de Vic. Véase una reproducción de esas pinturas en Ros-Fábregas, "A Sixteenth-Century Ostinato Motet for Barcelona's Patroness St Eulalia", p. 353.

documentar la existencia de una capilla dedicada a Santa Eulalia en Santa María del Mar en Barcelona a través de la visita pastoral de 1574 a esta parroquia.[35]

Hay una segunda pieza en E-Bbc 681 que muestra conexiones con dos manuscritos de polifonía copiados en Barcelona en la segunda mitad del siglo XVI: se trata del himno anónimo 'Martyr dei' (no. 6, fols. 25v-26r), en la mano del copista C2 y concordante con otras dos obras con el mismo texto copiadas hacia el final del volumen (nos. 37 y 45). Aunque en E-Bbc 681 solamente se anotó, además de la música a cuatro voces, el íncipit del texto de esta pieza, en el *Ordinarium Barcinonense* (Barcelona: Claudi Bornat, 1569) encontramos la melodía de este himno para el común de las festividades de mártires y el texto completo que data al menos del siglo XI:[36]

> Martyr Dei, qui unicum
> Patris sequendo Filium
> victis triumphans hostibus,
> victor fruens coelestibus.[37]

La melodía de este himno aparece en el libro seis del *Ordinarium*, en el capítulo titulado "De modo intonandi hymnos".[38] En una nota que precede a las melodías en canto llano de los treinta y tres himnos que contiene este capítulo se puntualizó: "Y nótese que aunque aquí no se incluyan todos los himnos, la mayor parte se pueden cantar sobre la cantoria y solfa de éstos".[39] Es interesante que esta nota aclaratoria aluda

[35] La visita pastoral realizada en 1574 a la basílica de Santa María del Mar (Barcelona, Arxiu Diocesà de Barcelona, Visites Pastorales, vol. 38, fols. 46r y ss.) documenta la existencia de una capilla dedicada a Santa Eulalia que probablemente ya existía con anterioridad a esa fecha.

[36] John Julian, *A Dictionary of Hymnology: Setting forth the Origin and History of Christian Hymns of all Ages and Nations*, 2 vols. (Nueva York: Dover Publications, Inc., 1957 [1907]), p. 716.

[37] *Ordinarium Barcinonense* (Barcelona: Claudio Bornat, 1569), fol. 263r.

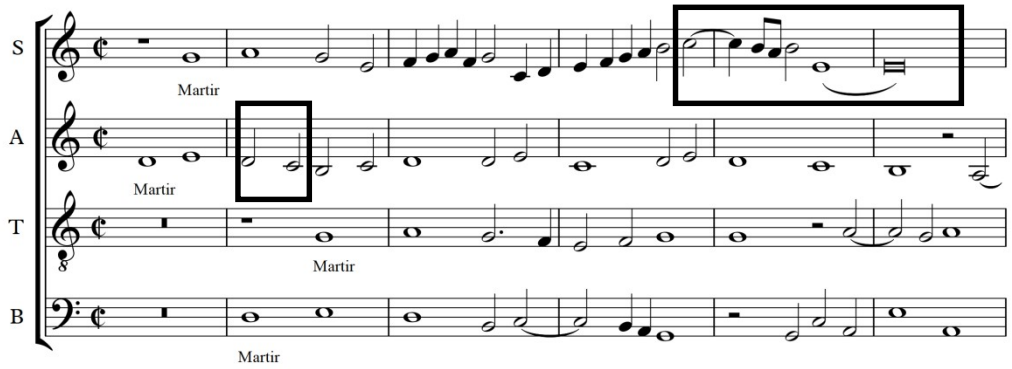
[38] Además de 'Martyr Dei', el capítulo contiene también el canto llano para los himnos: 'Conditor alme siderum' (fol. 257v), 'Verbum supernum' (fol. 258r), 'Veni redemptor' (fol. 258r), 'Christe redemptor' (fol. 258r), 'Audi benigne' (fol. 258v), 'Summi largitor praemii' (fol. 258v), 'Iam, Christe, sol iustitiae' (fol. 258v), 'Christe qui lux es' (fol. 258v), 'Vexilla regis' (fol. 259r), 'Lustra sex qui iam' (fol. 259r), 'Pange lingua gloriosi' (fols. 259r-259v), 'Lustra sex qui iam' (fol. 259v), 'Ad coenam agni' (fol. 259v), 'Rex aeterne domine' (fol. 260r), 'Eterne rex altissime' (fol. 260r), 'Iesu nostra redemptio' (fol. 260r), 'Beata nobis gaudia' (fol. 260r-260v), 'Veni creator Spiritus' (fol. 260v), 'Pange lingua gloriosi' (fol. 260v), 'Sacris solemniis' (fol. 261r), 'Ave maris stella' (fol. 261r-261v), 'Quem terra' (fol. 261v), 'O Gloriosa domina' (fol. 261v), 'Quod chorus vatum' (fol. 261v-262r), 'O quam clarifica luce' (fol. 262r), 'Almae laudes Eulaliae' (fol. 262r), 'Splendoris lux eximia' (fol. 262v), 'Illuxit celebris' (fol. 262v), 'Exultet coelum' (fol. 262v), 'Deus tuorum militum' (fol. 263r), 'Iste confessor' (fol. 263r-263v) y 'Virginis proles' (fol. 263v).

[39] *Ordinarium Barcinonense* (Barcelona: Claudio Bornat, 1569), fol. 257v: "Y nota que encara q*ue* nos posen assi tots los hymnes, pero la major part se poden ca*n*tar sobre la ca*n*toria y solfa de aq*ue*stos."

a la técnica del *contrafactum* (es decir, la reutilización de melodías preexistentes adaptadas a diferentes textos literarios)[40] porque, precisamente, la misma melodía polifónica del himno 'Martyr Dei' en E-Bbc 681 aparece en dos obras concordantes transmitidas en otros dos manuscritos de polifonía compilados en Barcelona, pero con texto diferente al anotado en E-Bbc 681: el himno 'Procul recedant' copiado en E-Boc 6 (No. 5) y E-Bbc 708 (No. 11). El Ejemplo musical I.1 presenta la transcripción del íncipit de la pieza 'Martir dei' en E-Bbc 681 y del himno 'Procul recedant' (segunda estrofa de 'Te lucis ante terminum') transmitido en E-Boc 6 y E-Bbc 708.

Ejemplo musical I.1: *Contrafacta* en E-Bbc 681, E-Bbc 708 y E-Boc 6.

I.1.1: Íncipit del motete 'Martyr dei' en E-Bbc 681 (fols. 25v-26r)



I.1.2: Íncipit del himno 'Procul recedant' [Te lucis ante terminum] en E-Boc 6 (no. 5, fols. 33v-34r) y E-Bbc 708 (no. 11, fols. 42v-43r)



Aunque E-Bbc 681 se había datado tradicionalmente en la primera mitad del siglo XVI,[41] más recientemente Emilio Ros-Fábregas ha argumentado que el manuscrito

[40] Picker, "Contrafactum. 2. After 1450", en *The New Grove Dictionary*, vol. 6, pp. 368-370.

[41] Cronológicamente, las distintas dataciones que ha recibido E-Bbc 681 son las siguientes**:** Tanto Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, p. 246, como Higini Anglès, *La música en la Corte de los Reyes Católicos. I. Polifonía*

debió de haberse compilado durante un periodo de tiempo relativamente amplio que abarcó principalmente la segunda mitad del siglo XVI. Según Ros-Fábregas, la clave para establecer esta nueva cronología para el manuscrito radica en el motete de Cristóbal de Morales 'Per tuam crucem' de los folios 43v-44r (no. 14).[42] Esta obra de Morales se transmite en un manuscrito de la Catedral de Toledo datado en 1553-1554 (E-Tc 13)[43] que nunca llegó a publicarse, por lo que según Ros-Fábregas parece bastante improbable que la obra circulase en versión manuscrita en un lugar tan periférico como Vic antes que en Toledo. Esa fecha (en torno a 1553-1554) sería por tanto el *terminus post quem* aproximado para la copia de E-Bbc 681. La presencia del motete de Francisco Guerrero 'O Domine Jesu Christe' añadido por otro copista hacia el final del manuscrito (no. 48, fols. 95v-96r) —una pieza publicada por primera vez en 1570—, constituye otro indicio de que el proceso de compilación de E-Bbc 681 se prolongó hasta las últimas décadas del siglo XVI.[44] La concordancia del himno 'Martyr dei' que he localizado como *contrafactum* de otro himno en E-Boc 6 y E-Bbc 708 aporta más elementos para resituar la copia de E-Bbc 681 en la segunda mitad del siglo XVI y establecer nuevas conexiones del manuscrito con otros libros compilados en Barcelona en torno a la misma época.

religiosa, pp. 134-135, fecharon el libro de forma génerica en el "siglo XVI"; Hamm y Kellman, *Census-Catalogue*, vol. 1, pp. 19-20, lo situaron en la primera mitad del siglo XVI; Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", pp. 13-15, lo dató a finales del siglo XVI, aunque sin argumentar su propuesta; por último, Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, pp. 112-113, lo dató en *ca*. 1525-1550.

[42] Ros-Fábregas, "Script and Print: The Transmission of Non-Iberian Polyphony in Renaissance Barcelona", p. 311.

[43] Hamm y Kellman, *Census-Catalogue*, vol. 3, p. 205. Michael Noone y Graeme Skinner, "Toledo Cathedral's Manuscript Polyphonic Choirbooks ToleBC 18, ToleBC 25, ToleBC 34 and their Origins", *'New Music' 1400-1600. Papers from an International Colloquium on the Theory, Authorship and Transmission of Music in the Age of the Renaissance* (Lisbon-Évora, 27-29 de mayo de 2003), (Lisboa: CESEM, 2009), pp. 129-170.

[44] La aportación de Zauner mencionada anteriormente, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (*ca*. 1480-1626)", pp. 205-206, sobre el uso de papel de una edición del jurista italiano Bartolo de Sassoferrato (1314-1357), *Consilia, quaestiones, et tractatus D. Bartoli* (Lyon: [Fradin], 1552), fol. 143v, para reforzar la encuadernación de E-Bbc 681, visible a la altura del fol. 97, confirma que esa sección del manuscrito alrededor del fol. 97 no pudo haberse encuadernado antes de 1552.

1.1C. Inventario abreviado de E-Bbc 681

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	1r	*Benedicamus Domino*	[Anónimo]	4	C1
2	1v-5r	*Patrem omnipotentem* [Credo]	[Pierre de la Rue]	6	C2
3	5v-13r	*Kyrie eleison* [Missa Missus est]	[Pierre Moulu]	4	
4	13v-20r	*Kyrie eleison* [Missa En douleur en tristesse]	[Noel Bauldeweyn]	5	
	20v-21r	[pentagramas en blanco]			
5	21v-25r	*Et exsultavit* [Magnificat]	[Anónimo]	4/3	
6	25v-26r	*Martyr dei*	[Anónimo]	4	
7	26v-33r	*Kyrie eleison* [Missa Caça]	[Cristóbal de Morales]	4/3	
	33v-34r	[pentagramas en blanco]			
8	34v-35r	*Domine memento mei*	[Pedro de Pastrana]	4	
9	35v-36r	*Resurgens Christus*	[Anónimo]	4	
10	36v-37r	*Deus canticum novum cantabo tibi*	[Lupus Hellinck]	4	
11	37v-38r	*Exultemus et letemur hodie*	[Anónimo]	4	
	38v-39r	[pentagramas en blanco]			
12	39v-42r	*Inviolata, integra et casta est*	Josquin [des Prez]	5	C3
13	42v-43r	*Visita quaesumus Domine*	[Jacquet of Mantua]	4	C2
14	43v-44r	*Per tuam crucem*	[Cristóbal de Morales]	4	
15	44v-45r	*Inter vestibulum et altare*	[Francisco de Peñalosa]	4	
	45v-46r	[pentagramas en blanco]			
16	46v-50r	*Anima mea* [Magnificat Sexti Toni]	[Cristóbal de Morales]	4/3	
	50v-51r	[pentagramas en blanco]			
17	51v-57r	*Et exsultavit* [Magnificat Quarti toni]	[Jean Lhéritier]	4/3	C3
18	57v-58r	*Incipit Lamentatio Jeremiae*	[Anónimo]	4	C2
19	58v-60r	*Aleph. Quomodo obtexit*	[Anónimo]	4	C4
20	60v-62r	*Aleph. Quomodo obscuratum*	[Anónimo]	4	
21	62v-64r	*Hostia Solemnis* / *Sancta Eulalia*	[Anónimo]	5	C2
	64v-65r	[pentagramas en blanco]			
22	65v-67r	*Salve Regina*	Josquin [des Prez]	5	
23	67v-68r	[Sin texto]	[Anónimo]	4	
	68v-69r	[pentagramas en blanco]			
24	69v-70r	*Agnus Dei* [Missa Hercules Dux Ferrariae]	[Josquin des Prez]	6	

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
25	70v-71r	*Dixit dominus* [*primi toni*]	[Anónimo]	4	[C2]
26	70v-71r	*Magna opera Domini* [*Confitebor secundi toni*]	[Anónimo]	4	
27	71v-72r	*Dixit Dominus* [*tertii toni*]	[Anónimo]	4	
28	71v-72r	*Dixit Dominus* [*quarti toni*]	[Anónimo]	4	
29	72v-73r	*Laudate pueri Dominum* [*quinti toni*]	[Anónimo]	4	
30	73v-74r	*Dixit Dominus* [*octavi toni*]	[Anónimo]	4	
31	74v-75r	*Dixit Dominus*	[Anónimo]	4	
32	74v-75r	*Dixit Dominus* [*quarti toni*]	[Anónimo]	4	
33	75v-77r	*Christus resurgens*	[Jean Richafort]	4	C4
34	77v-79r	*Vita dulcedo* [Salve, Regina]	Anxeta [Juan de Anchieta]	4	C2
35	79v-80r	*Regina caeli*	[Anónimo]	4	
36	80v-83r	*Vita dulcedo* [Salve, Regina]	[Anónimo]	4	
37	83v	*Martir dei*	[Anónimo]	1	
	84r	[pentagramas en blanco]			
38	84v-85r	*Ave maris stella*	[Anónimo]	4	
39	85v	*Martir dei*	[Anónimo]	4	
	86r	[pentagramas en blanco]			
40	86v-87r	*Alleluia*	[Anónimo]	4	
41	87v	*Venite et accendite*	[Anónimo]	2	
	88	[en blanco]			
42	89r	*Benedicamus Domino*	[Anónimo]	4	C5
43	89v-90r	*Dixit Dominus* [*secundi toni*]	[Anónimo]	4	C2
44	89v-90r	*Dixit Dominus* [*quarti toni*]	[Anónimo]	4	
45	90v-91r	*Martir dei*	[Anónimo]	4	
46	91v-92r	*Sumens illud Ave Gabrielis*	[Anónimo]	4	C6
	92v-93r	[pentagramas en blanco]			
47	93v-95r	*Ave Regina caelorum*	[Adrian Willaert]	4	C7
48	95v-96r	*O Domine Jesu Christe*	[Francisco Guerrero]	4	C8
49	96v-97r	*Miserere mei*	[Anónimo]	4	C9
50	97v-101r	*Kyrie eleison* [Missa]	[Anónimo]	4	C10

E-Boc 59

Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC, 1.5.1 Ms. 59

Manuscrito / Papel

Libro de coro (43 x 29 cm.), [i] 150 fols.

Anónimo-69, (Giovanni Matteo Asola)-1, Pere Beuló-3, Joan Borgueres-2, Pere Egidi Fontseca-9, Mateu Lorens-1, (Cristóbal de Morales)-1, (Giovanni Pierluigi da Palestrina)-1, (Joan Pau Pujol)-1, Pere Riquet-1

64 responsorios, 10 himnos, 4 lamentaciones, 3 misas, 1 motete, 3 piezas sin texto, 1 alleluia, 1 cántico, 1 misa de *requiem*, 1 sección de misa = 89

26 *unica* (Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 77, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88)

Lugar de compilación: Vic y Barcelona

Datación: *ca*. 1561—*ca*. 1643

Literatura anterior:

Bernat Cabré i Cercós, "El manuscrit 59 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Nous repertoris, noves perspectives", pp. 99-146.

_____. *Himnes, motets i responsoris del manuscrit 59: Fons del Centre de Documentació de l'Orfeó Català.*

Books of Hispanic Polyphony: https://hispanicpolyphony.eu/source/18947

1.2A. Descripción física de E-Boc 59[45]

Encuadernación y foliación

El manuscrito 59 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català es uno de los pocos libros estudiados en esta Tesis Doctoral que conserva todavía su encuadernación original, en cartón cubierto de piel marrón. Aunque sus folios fueron numerados modernamente a lápiz en el margen inferior derecho del 1 al 149, el volumen consta en realidad de 150 folios porque el folio número [141], que está roto en la mitad inferior, no recibió numeración. El primer y el último folio (1 y 149 [*recte* 150]) no están pautados pero contienen inscripciones, y los folios 2 y 148 [*recte* 149] están pautados, pero no contienen música. Los folios 3, 4 y 5 de la numeración moderna transmiten una foliación anterior (I, 2, 3) en el margen superior derecho que no continúa en el resto del volumen. De estos tres, el folio numerado como "I" en la esquina superior indica "18" en el margen inferior. Se aprecian restos de folios arrancados en diferentes puntos del libro[46] y varios folios del manuscrito contienen pentagramas sin música.[47]

Copistas e inscripciones

La cubierta, el primer y el último folio de E-Boc 59 contienen diversas inscripciones que mencionan diferentes fechas, nombres e instituciones eclesiásticas. En la cubierta, a tinta negra, se lee "Ihs E+S de Mosen noffre MArtinez Mestre de CAnt de la Seu de + Vic" y, más abajo, "Es de la iglesia parroquial de Sant Miquel de Barcelona essent mestre de cant Ga[ilegible] 1643 [¿1653?]". En el folio 1r está escrito: "Libero Dels Responsos De Pasqua De Sant miquel De barselona 1643 +" y, debajo, "Francisco Coll mestre de Sant miquel de barselona".[48] Por último, el folio 149r [*recte* 150r] lee: "1643 Libre de Sant Miquel De Barselona"; el 149v [*recte* 150v]: "[Llibre] dels Responsos de Pascua y de nadal [De Sant] miquel De barsalona …[?] 16. anno dmni 1625 Puix Ventos Francisco Coll 1636 ara mestre [?] 1637 Diego Coll son germà 1638 de francisco coll mestra de [Sant Miquel]".

[45] Aunque Bernat Cabré, "El manuscrit 59 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català", pp. 100-110, describió recientemente este manuscrito, mi descripción es independiente y contiene aspectos no tratados por Cabré.

[46] Entre los folios 8-9, 14-15, 32-33, 44-45, 75-76, 98-99, 122-123 y 148-149 [*recte* 149-150].

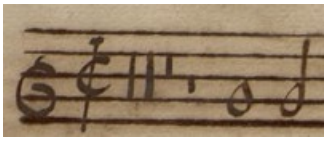
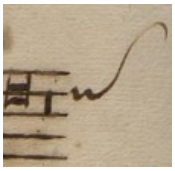
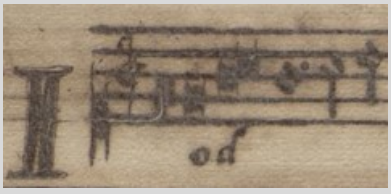
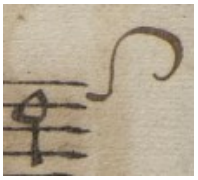
[47] Véanse fols. 3r, 13v-14r, 15r, 16r, 17v-18r, 47v-48r, 75v-76r, 85v-86r, 102v-112r, 122v-128r, 137v-140r.

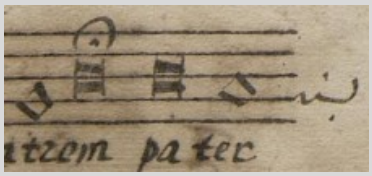
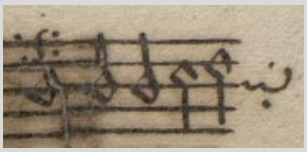
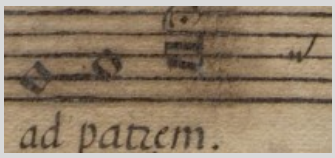
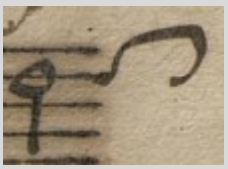
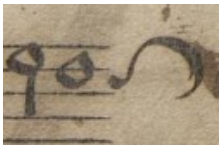
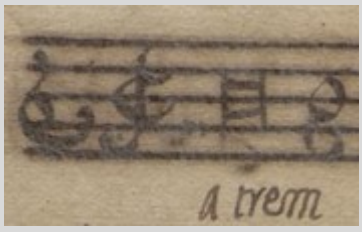
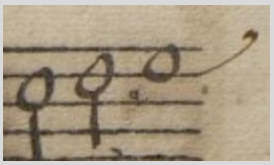
[48] Este folio también contiene diferentes pruebas de tinta: letras, números, secciones de pentagramas, claves y notas musicales, figuras geométicas y el texto "Domine senor".

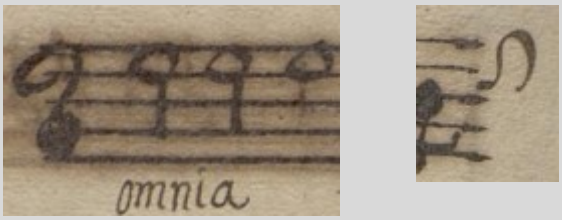
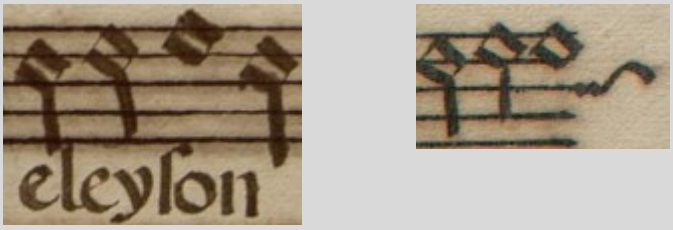
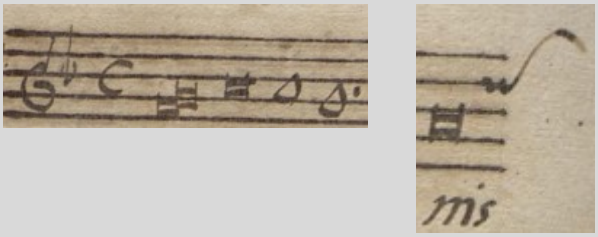
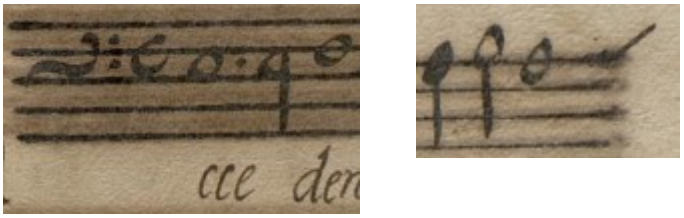
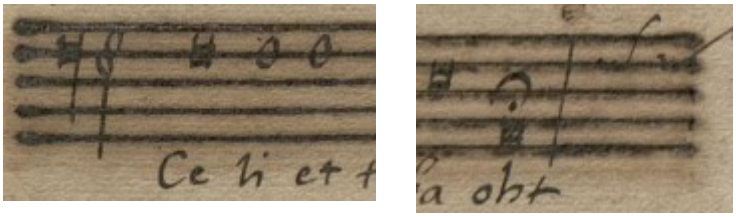
E-Boc 59 fue compilado, al menos, por once copistas diferentes que, a excepción de las misas de Giovanni Matteo Asola (No. 73, copista C3), Palestrina (No. 75, copistas C3 y C7) y Morales (No. 76, copista C8), copiaron principalmente obras atribuídas a compositores locales o de circulación local (Pere Beuló, Joan Borgueres, Pere Egidi da Fontseca, Mateu Lorens, Joan Pau Pujol y Pere Riquet) y varias piezas sin atribución. Excepto los copistas C3 y C10, que aportaron un repertorio variado de misas, motetes, responsorios e himnos, el resto de amanuenses se concentró en un determinado género: himnos (C1 y C9), lamentaciones (C2), responsorios (C4 y C5), misas de difuntos (C6) y ordinarios de misas (C7, C8 y C11). La siguiente Tabla I.3 clarifica la diversidad de copistas que pueden distinguirse en todo el volumen e ilustra sus rasgos caligráficos musicales. En este caso, la forma del *custos* (el símbolo ubicado al final del pentagrama que indica la primera nota del siguiente) ayuda especialmente a distinguir los copistas.

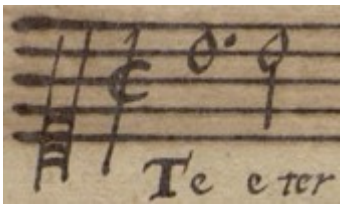
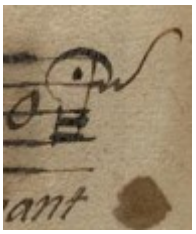
Tabla I.3: Clasificación del repertorio de E-Boc 59 por copistas.

Las casillas sombreadas en gris identifican secciones del manuscrito que ocupan varios folios y que contienen varias obras de un único género musical.

Folios	Copistas y rasgos caligráficos			Géneros / Compositores
2v	**C1**			[Sin texto] / Anón.
3v-17r	**C2**			Lamentaciones / Anón.
[pentagramas en blanco]				
18v-19r	**C3**			Motete / Joan Pau Pujol

Folios	Copistas y rasgos caligráficos		Géneros / Compositores
19v-47r	**C4**	 	Responsorios / Anón.
48v-75r	**C5**	 	Responsorios / Anón.
[pentagramas en blanco]			
76v-85r	**C3**	 	Responsorios / Anón.
[pentagramas en blanco]			
86v-90r	**C6**		Misas de requiem / Asola
90v-93r	**C3**	 	Himno / Pere Riquet
93v-97r	**C7**	 	Misa / Palestrina

Folios	Copistas y rasgos caligráficos		Géneros / Compositores
97v-102r	**C3**		Misa / Palestrina
	[pentagramas en blanco]		
112v-122r	**C8**		Misa / Morales
	[pentagramas en blanco]		
128v-133r	**C1**		Himnos / Pere Beuló, Anón.
133v-134r	**C9**		Himno / Mateu Lorens
134v-[141r]	**C10**		Himnos (2), Motete (1), Responsorio (1) / Joan Borgueres, Anón.
[141v]-142r	**C11**		Misa / Anón.

Folios	Copistas y rasgos caligráficos		Géneros / Compositores
142v-147r	**C1**	 	Himno (1), Cántico (1) / Anón.

Filigrana del papel

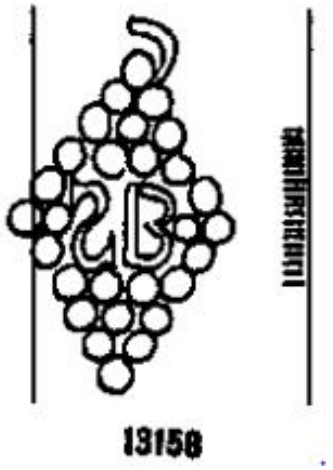
El papel del manuscrito E-Boc 59 transmite un único tipo de marca de agua que consiste en un racimo de uvas de 4,6 x 2,8 cm. con las letras "S B" en su interior (Ilustración I.7). Esta filigrana (F1) está presente a lo largo de todo el manuscrito y es muy similar en forma y tamaño a una catalogada por Briquet, documentada en papel francés en las ciudades de Lyon y Bourg entre 1531 y 1568 (No. 13158).

Ilustración I.7: Filigrana (F1) de E-Boc 59.

E-Boc 59



Briquet, *Les Filigranes*[49]



[49] Briquet, *Les Filigranes*, vol. 4, p. 653.

1.2B. Comentarios sobre E-Boc 59

Uno de los aspectos más destacados del Ms. 59 del Orfeó Català es la cantidad de músicos y compositores locales que pueden relacionarse con su compilación. Las inscripciones mencionadas más arriba y las obras atribuídas permiten vislumbrar redes de circulación de músicos y repertorio a nivel local e interurbano que ilustran los vínculos musicales existentes entre instituciones musicales de las dos ciudades más destacadas de la provincia de Barcelona (Vic y Barcelona), pero también la red de circulación de músicos y repertorio polifónico establecida entre diferentes instituciones musicales locales de Barcelona a finales del siglo XVI y durante la primera mitad del siglo XVII. Las inscripciones de la cubierta y del primer y último folio de E-Boc 59, así como la información conocida sobre los músicos mencionados en esas anotaciones parecen dejar claro que el manuscrito comenzó a recopilarse en la Catedral de Vic no antes de la década de los años sesenta del siglo XVI, y que en una fecha desconocida, pero anterior a 1625 (fecha más temprana mencionada en las inscripciones en relación a la parroquia de Sant Miquel), el volumen se trasladó a Barcelona, a la parroquia de Sant Miquel, donde continuó utilizándose al menos hasta mediados del siglo XVII.

"Mossen noffre Martínez", identificado en la cubierta como "mestre de cant de la Seu de Vic" y como propietario del manuscrito, se refiere sin duda a Onofre Martínez, documentado como maestro de capilla en la Catedral de Vic en 1561 y probable iniciador de la copia del libro.[50] No sabemos nada sobre Onofre Martínez con posterioridad a 1561 y por tanto no es posible determinar cómo pudo llegar su manuscrito a Barcelona.[51] Tal vez Onofre Martínez se trasladó a Barcelona para trabajar en alguna institución de la ciudad llevando consigo sus libros de música. Otro posible candidato que pudo haber sido responsable del traslado del manuscrito de Vic a Barcelona podría ser Pere Beuló, autor de tres 'O Crux ave' (Nos. 77, 78, y 79)

[50] Josep M. Gregori i Cifré, "Vic", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, p. 843. Un cantor "contrabaxo" de nombre prácticamente idéntico y también clérigo, "Mosén Nofre Martínez", formaba parte de la capilla del duque de Calabria en Valencia al morir el duque en 1550; véase, Higini Anglès, *La música en la Corte de Carlos V*, 2 vols., Monumentos de la Música Española 2 (Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología), vol. 1, p. 47. Si se tratara de la misma persona que el "mestre de cant" de la Catedral de Vic en 1561, éste habría tenido una trayectoria anterior destacada.

[51] Su predecesor en el cargo fue Andreu Vilanova (1554-1560) y su sucesor Pere Coll (1562-1570).

copiados en el manuscrito. Beuló fue organista en la Catedral de Vic entre en 1579 y 1584, aunque tampoco se conoce más información sobre su trayectoria.[52]

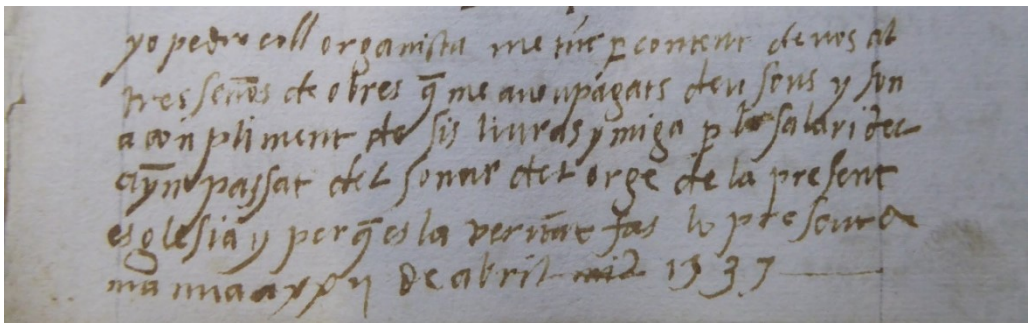
Una tercera hipótesis acerca de cómo E-Boc 59 pudo haber viajado desde Vic a Barcelona ha sido apuntada por Bernat Cabré y está relacionada con los músicos hermanos de apellido "Coll" (Francisco y Diego) cuyos nombres aparecen asociados a la iglesia de Sant Miquel de Barcelona entre 1636 y 1638 en las inscripciones del primer y del último folio del manuscrito. Cabré ha sugerido que quizá estos músicos tuvieron alguna relación familiar con otro músico llamado "Pere Coll" (¿-1595) que trabajó como maestro de capilla en Vic desde 1562 (sucediendo a Onofre Martínez) y se trasladó después a Barcelona como organista de Santa María del Mar (1573-1595).[53]

A través de la escasa documentación que se conserva de la desaparecida iglesia de Sant Miquel en el Archivo Diocesano de Barcelona he podido conocer más datos sobre el músico Pere Coll. La Ilustración I.8 muestra un albarán escrito por el propio Coll en 1537 en donde deja constancia del pago recibido por los administradores de la parroquia como salario por su trabajo de organista en la iglesia. Aunque la actividad de organista de Pere Coll en Sant Miquel es anterior a su servicio en la Catedral de Vic y su posterior traslado a Barcelona a partir de 1570, este documento constituye el único dato conocido hasta ahora de un músico que trabajó en las dos instituciones relacionadas con el manuscrito.

[52] Gregori i Cifré, "Renaixement i Manierisme", p. 92. Veáse también, Josep M. Passola i Palmada, "La caixa de dipòsits de la sagristia de la seu de Vic", *Ausa*, 11/110-111 (1984), pp. 233-238, p. 235. En la Catedral de Barcelona hubo un canónigo de nombre Francesc Beuló que formó parte del tribunal que eligió al músico Lluís Ferran, àlias Vila, como ayudante de organista de su tío Pere Alberch i Ferrament en 1580. Este canónigo entonaba frecuentemente en el coro y junto al maestro de capilla fue parte del tribunal en los exámenes de canto a canónigos y beneficiados de la Catedral que el cabildo instauró a partir de 1582; véase Pavia i Simó, *La música a la catedral de Barcelona*, pp. 107, 252 y 253, y Gregori i Cifré, "La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona", p. 215. No obstante, ni Pavia ni Gregori mencionan un posible vínculo de este canónigo con el músico de nombre Pere Beuló. La concordancia del 'O Crux ave' (No. 79, fols. 130v-131r, de E-Boc 59) atribuido a "Petrus beulot", con la pieza de igual título copiada sin atribución en el manuscrito M 587 (fols. 80v-81r) de la Biblioteca de Catalunya indica que la música de Beuló tuvo cierta difusión, al menos en un ámbito local o regional.

[53] Bernat Cabré i Cercós, "El manuscrit 59 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Nous repertoris, noves perspectives", p. 111: "Es podria creure que en el seu trasllat el músic s'acompanyés de part del repertori que li era familiar" [Se podría pensar que con ocasión de su traslado [a Barcelona] el músico se hubiese acompañado de parte del repertorio que le era familiar]. Sobre Pere Coll, véase Gregori i Cifré, "Coll, Pere", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. por Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 3, p. 803.

Ilustración. I.8: Albarán autógrafo de Pedro Coll donde hace constar haber recibido su salario anual como organista en la iglesia de San Miguel de Barcelona. Barcelona, Arxiu Diocesà de Barcelona, Parròquia de la Mare de Déu de la Mercè i Sant Miquel Arcàngel, Caixa 6, doc. 4 "Llibre de les entrades i eixides de la obra de Sant Miquel començat de janer 1540", fol. 13v.[54]



Aunque no es posible determinar con certeza cuándo ni quién pudo haber trasladado E-Boc 59 desde Vic a Barcelona, el manuscrito ya estaba en la parroquia de Sant Miquel al menos desde 1625, fecha más temprana anotada en las inscripciones en relación a esta parroquia: "[Llibre] dels Responsos de Pascua y de nadal [de Sant] miquel De barsalona …[?] 16. anno dmni 1625 [...]". Es probable que E-Boc 59 ya estuviese allí con anterioridad puesto que el manuscrito contiene obras *unica* de compositores activos en Barcelona durante el primer cuarto del siglo XVII, como Joan Borgueres (fl. 1612-1616) y Pere Riquet (fl. 1598-1619). Respecto a Borgueres, los datos conocidos son escasos, pero se sabe que fue maestro de capilla en Santa María del Mar de Barcelona en la segunda década del siglo XVII (1612-1616).[55] Sus únicas obras conocidas son las estrofas del himno 'Vexilla Regis' (No. 83) y un 'Alleluia' (No. 84) en este manuscrito, más una Pasión según San Mateo incluida en E-Boc 11bis, un libro copiado probablemente en Barcelona.[56] Respecto a Pere Riquet, no se conoce ningún vínculo de este compositor con ninguna institución de Barcelona pero, a pesar de su escasa obra conocida, debió de ser una figura musical importante porque trabajó en dos

[54] Barcelona, ADB, Parròquia de la Mare de Déu de la Mercè i Sant Miquel Arcàngel, Caixa 6, doc. 4 "Llibre de les entrades i eixides de la obra de Sant Miquel començat de janer 1540", fol. 13v "Yo Pedro Coll organista me tengo por contento de vosotros señores obreros que me habéis pagado diez *sous* por cumplimiento a seis libras y media por el salario del año pasado [1536] de tocar el órgano de la presente iglesia y porque es verdad hago la presente de mi mano a 22 de abril de 1537". Aunque este libro de la parroquia de Sant Miquel indica en el título que registra los pagos realizados y recibidos a partir de enero de 1540, el volumen contiene también registros de años anteriores, como evidencia el albarán de la ilustración.

[55] Francisco Baldelló, "La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar", p. 222.

[56] Véase más abajo la Sección 5 de este Capítulo dedicada a E-Boc 11bis.

de las instituciones musicales más destacadas de la Cataluña de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII: la Catedral de La Seu d'Urgell (1598-1602, 1605-1616) y la Catedral de Tarragona (1616-1619).[57]

El nombre de "Puix Ventos" en el verso del último folio de E-Boc 59 coincide con el de dos músicos de igual nombre relacionados con dos parroquias de Barcelona: Jeroni o Jacint Puigventós, maestro de capilla entre 1630 y 1632 en la parroquia de Sant Just i Pastor de Barcelona, y Joan Puigventós, organista en Santa María del Mar entre 1654-1670.[58] Puesto que el nombre "Puix Ventos" aparece en el manuscrito a continuación del año 1625, es más probable que pueda referirse a Jeroni o Jacint y no a Joan, cuya actividad conocida remite a fechas más tardías. Otros dos músicos con obras atribuídas en el manuscrito sin concordancias con otras fuentes son "Mateu Lorens" (No. 82, 'O Crux ave') y "P^{e} Egidi" (Nos. 63 al 71).[59] El nombre catalán del primero indica sin duda que se trata de un músico del ámbito de Cataluña, pero no existe ninguna atribución similar en otros manuscritos de la época. La atribución a "P^{e} Egidi" remite a un compositor cuya identidad todavía es problemática puesto que la bibliografía lo sitúa tanto en el siglo XVII como en el siglo XVIII, sin prácticamente aportar datos sobre su trayectoria o sus obras.[60] Sin embargo, numerosas fuentes manuscritas musicales de Cataluña contienen obras adscritas a "fray Egidio Fontceca", "Padre fray Egidio", "Egidio" y "P^{e} Egidio", variantes de un nombre que inducen a

[57] Francesc Bonastre, "Riquet, Pere", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. por Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 9, p. 209.

[58] Esta coincidencia fue señalada por Cabré, "El manuscrit 59 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català", p. 110. Sobre Jeroni o Jacint Puigventós y Joan Puigventós, véanse respectivamente: Pavia i Simó, "La música a la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona durant el segle XVII", *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 103-142, pp. 119-120, y Baldelló, "La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar", pp. 215-216.

[59] Las obras Nos. 63 al 71 en E-Boc 59 son nueve responsorios de Semana Santa correspondientes a la primera lección de maitines del Jueves Santo. Aunque solamente el primero está adscrito a "P^{e} Egidi", Bernat Cabré, "El manuscrit 59 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Nous repertoris, noves perspectives", p. 112, ha atribuído toda la serie al mismo compositor "dada la coherencia de presentación dentro del manuscrito".

[60] Mientras que Joaquín Pena, Higini Anglès y Miguel Querol, "Egidio, Padre Fray", en *Diccionario de la música Labor* (Barcelona: Labor, 1954), vol. 1, p. 796, mencionan que se trata de un "compositor español del siglo XVII", Anna Cazurra i Basté lo identifica como "Fontseca [Fortseca], Pedro Egidio", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. por Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 5, p. 215, y señala, sin aportar más datos, que fue maestro de capilla en Cataluña a principios del siglo XVIII y que sus obras se encuentran en forma de copia manuscrita de la primera mitad del siglo XVIII". El *Inventari dels Fons Musicals de Catalunya* (IFMuC), ed. Josep Mª Gregori i Cifré, incluye un 'Miserere' atribuido a Pere Egidi Fonseca (que data del tercer tercio del siglo XVII) en el Arxiu Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar, <https://ifmuc.uab.cat/record/1841?ln=ca>.

pensar que se trate de la misma persona.[61] La atribución de unas Completas a siete voces a "egidio fontseca portugues" en el conjunto de libretes E-Bbc 758 de la Biblioteca de Catalunya ha permitido a Ascensión Mazuela-Anguita señalar la probable correspondencia de este músico con el compositor portugués Pedro da Fonseca Luzio (*ca*. 1610-después de 1662). Como ha indicado Mazuela-Anguita, el catálogo de la desaparecida biblioteca musical del rey portugués João IV parece identificar a "Frey Egidio" con "Pedro da Fonseca Luzio". Dado el amplio número de obras de este compositor transmitidas en fuentes manuscritas conservadas en bibliotecas y archivos catalanes, su música debió de circular ampliamente en Cataluña durante el siglo XVII. Sabemos que sus obras se interpretaban, incluso, en localidades rurales de los Pirineos orientales, en la comarca histórica del Rosellón, a mediados del siglo XVII.[62] Tampoco sería extraño pensar que este músico pudiese haber trabajado en alguna institución eclesiástica de Cataluña; de hecho, se conoce al menos un caso de un músico de origen portugués en la Barcelona de finales del siglo XVI: entre 1573 y 1594, Pedro Fernández, de origen portugués, fue maestro de capilla en Santa María del Mar.[63]

Los dos últimos músicos mencionados en las inscripciones de E-Boc 59, Francisco Coll y Diego Coll, eran totalmente desconocidos hasta ahora. Eran hermanos, según ellos mismos indican, y sirvieron en la parroquia de Sant Miquel al menos desde 1636: "[...] Francisco Coll 1636 ara mestre [?] 1637 Diego Coll son germà 1638" [fol. 149v, *recte* 150v]. Francisco Coll fue, por tanto, maestro de la capilla de Sant Miquel desde 1636 y continuó, probablemente, hasta al menos 1643 porque su nombre aparece también en la inscripción del folio 1r que menciona ese año: "Libero Dels Responsos

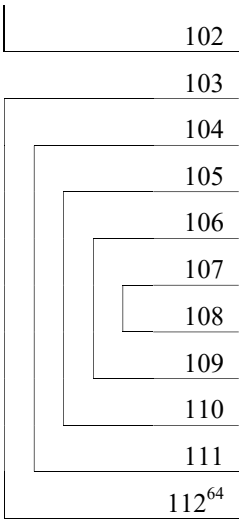
[61] Para un listado de todas las obras atribuídas a "fray Egidio Fontceca", "P^e^ Egidio", "Padre fray Egidio" y "Egidio", véase Ascensión Mazuela-Anguita, "Polifonía, redes musicales y ceremonias rurales en los Pirineos orientales a través de las crónicas de Honorat Ciuró (1612-1674)", *Revista de Musicología*, 39/2 (2016), pp. 411-454, pp. 436-437.

[62] Mazuela-Anguita, "Polifonía, redes musicales y ceremonias rurales en los Pirineos orientales", pp. 423, 435 y 436-440.

[63] Josep Maria Gregori i Cifré, "Renaixement i Manierisme", p. 102. En la documentación que he investigado sobre la Cofradía de la Purísima Concepción de la Catedral de Barcelona también se menciona entre 1613 y 1615 a otro músico, percusionista, "Antonius Portugues niger tabaleri*us*", de procedencia portuguesa, posiblemente como esclavo negro. Véase, Barcelona, Arxiu Capitular, Confraria de la Puríssima Concepció, Govern, lligall 7, plec 2, [Deliberacions i ordinacions de la Confraria], fols. 3v-4r; sobre la actividad musical de esta Cofradía, véase el Capítulo IV. Sobre el inicio del tráfico negrero en Barcelona, véase Ivan Armenteros Martínez, *L'esclavitud a la Barcelona del Renaixement (1479-1516). Un port mediterrani sota la influencia del primer tràfic negrer* (Barcelona: Fundació Noguera, Pagès Editors, 2015). Sobre la presencia de esclavos músicos en una casa nobiliaria durante el siglo XVI, véase Lucía Gómez Fernández, *Música, nobleza y mecenazgo: los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlucar de Barrameda, 1445-1615* (Cádiz: Editorial Universidad de Cádiz, 2017), pp. 169-180.

De Pasqua De Sant miquel De barselona 1643 + / Francisco Coll mestre de Sant miquel de barselona".

A pesar del amplio espectro cronológico de los compositores y músicos relacionados con E-Boc 59 y de la variedad de copistas que intervinieron en su copia, otros aspectos codicológicos del manuscrito, como la utilización de un único tipo de papel con idéntica filigrana datada en torno a mediados del siglo XVI y la similitud del pautado de todos los folios, sugieren, en cambio, una clara unidad formal. Esta unidad formal podría indicar que el manuscrito se ideó inicialmente con un plan establecido y que con este propósito se encuadernaron juntos una gran cantidad de folios del mismo tipo. El análisis de los géneros de las obras copiadas a lo largo de todo el libro apoya esta hipótesis y sugiere que el plan del copista inicial de E-Boc 59 pudo haber sido el de compilar un manuscrito con repertorio polifónico clasificado por géneros y que, en general, este plan se respetó a pesar del prolongado proceso de compilación que sugieren el elevado número de copistas, el repertorio y las inscripciones. Como se mostró en la anterior Tabla I.3, a excepción de la sección final del manuscrito que contiene un repertorio misceláneo (134v-147r) y de determinadas piezas aisladas añadidas en diferentes puntos del libro (fols. 2v, 18v-19r y 90v-93r), el manuscrito parece estar configurado por bloques de repertorio clasificado por géneros: un primer bloque de lamentaciones (fols. 3v-17r); un segundo gran bloque de responsorios para el Jueves, Viernes y Sábado Santo (fols. 18v-85r) —ambos bloques configuran una gran sección con repertorio para Semana Santa—; un tercer bloque dedicado a misas (86v-122r); y finalmente, un cuarto bloque de himnos (128v-134r). En algunos puntos del manuscrito se dejaron folios con pentagramas vacíos, posiblemente para añadir más obras del mismo género en un determinado bloque. Por ejemplo, las veinte páginas con pentagramas vacios (fols. 102v-112r) entre la 'Misa Papae Marcelli' a cuatro voces de Palestrina (fols. 93v-102r) y la 'Missa Super fa re ut fa sol la' de Morales (fols. 112v-122r) serían el espacio adecuado necesario para la copia de una nueva misa como muestra el siguiente gráfico:



102	**Final de la 'Missa Papae Marcelli' (Palestrina)**
103	pentagramas en blanco
104	pentagramas en blanco
105	pentagramas en blanco
106	pentagramas en blanco
107	pentagramas en blanco
108	pentagramas en blanco
109	pentagramas en blanco
110	pentagramas en blanco
111	pentagramas en blanco
112[64]	**Inicio de la 'Missa Super fa re ut fa sol la' (Morales)**

La inscripción en el verso del último folio del manuscrito que resume su contenido como "[Libro] de los Responsos de Pascua y de navidad [De Sant] miquel De barsalona […]" puede resultar sorprendente.[65] E-Boc 59 contiene, efectivamente, un ciclo completo de los responsorios que se cantan en los maitines del Triduo Sacro de Pascua (fols. 19v a 47r; este mismo ciclo se volvió a copiar exactamente en los fols. 48v a 85r),[66] pero no transmite ningún responsorio de los que se cantan en Navidad, por lo que esta inscripción parece totalmente "inexacta", como la calificó Bernat Cabré en su primer estudio sobre el manuscrito.[67] La alusión a responsorios de Navidad es ciertamente errónea si nos atenemos al contenido actual del manuscrito, pero no lo sería si consideramos la posibilidad de que el volumen pudo haber estado formado por más obras o pudo haber sido planeado para contener más piezas de las que actualmente contiene, como así sugieren los folios que parecen faltar en determinados puntos. El siguiente gráfico muestra una hipotética serie de responsorios de Navidad que podrían haberse copiado entre los folios 75 y 76 donde precisamente faltan al menos ocho folios, que son justamente el espacio necesario para ubicar los ocho responsorios que se cantan en los maitines de Navidad: *Hodie nobis caelorum Rex*; *Hodie nobis de caelo*;

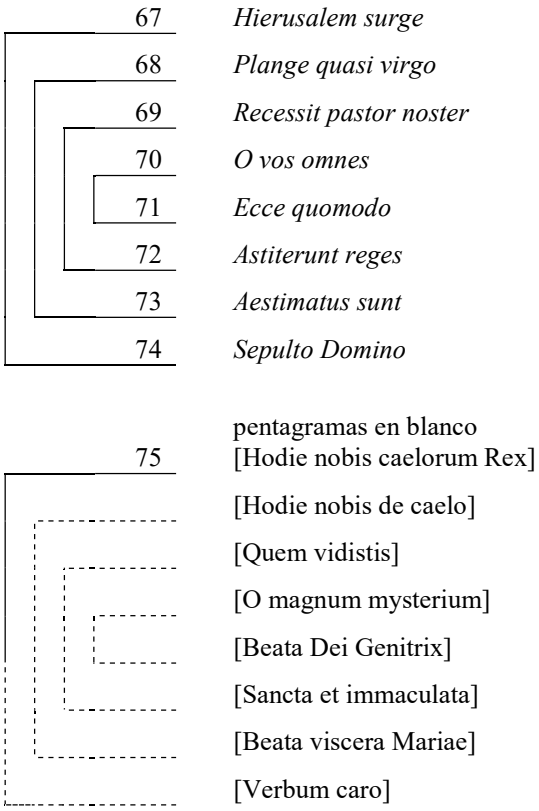
[64] La misa de Morales comienza en el verso del fol. 112.

[65] E-Boc 149v [recte 150v]: "[Llibre] dels Responsos de Pascua y de nadal [De Sant] miquel De barsalona […]".

[66] Sobre estos responsorios, véase el Capítulo II.

[67] Cabré i Cercós, "El manuscrit 59 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català", p. 110.

Quem vidistis; *O magnum mysterium*; *Beata Dei Genitrix*; *Sancta et immaculata*; *Beata viscera Mariae*; y *Verbum caro*. El gráfico muestra el fascículo de E-Boc 59 que contiene el final de la segunda serie de responsorios de Semana Santa que transmite este manuscrito (fols. 67v-75r, Nos. 55-62) y ocho hipotéticos responsorios de Navidad que el copista inicial del manuscrito pudo haber planeado ubicar en los siguientes folios. Esta hipotética serie de responsorios navideños reafirmaría la organización por géneros litúrgicos con la que parece que se concibió el manuscrito.



Aunque los responsorios de Pascua y de Navidad se cantan en momentos del año litúrgico muy distantes entre sí, la práctica de agrupar ambos ciclos de responsorios parece que fue habitual, al menos en el contexto de las ediciones italianas de la segunda mitad del siglo XVI y de principios del siglo XVII. Encontramos al menos cuatro ediciones italianas que responden a esta organización: los *Responsoria hebdomadae sanctae ac natalis domini, liber primus et secundus, 4 vocibus* (Venecia: Francesco Rampazetto, [s.f.]) de Paolo Animuccia; los *Sacra responsoria, tum Natali domini, tum Iovis, Veneris, ac Sabbati Sancti diebus dici solita* (Venecia: Girolamo Scotto, 1544) de Paolo Aretino; los *Responsorii di Natale, & di Settimana Santa, a quattro voci*

(Nápoles: Giovanni Battista Sottile, 1607) de Pomponio Nenna; y los *Responsorii di Natale e di Settimana santa concertati a quattro voci con il basso continuo... opera 25* (Nápoles: Ottavio Beltrano, 1636). Por tanto, la hipótesis de que E-Boc 59 pudo haber contenido una serie completa de responsorios de Navidad (claramente evidenciada por otra parte en la inscripción manuscrita que aparece en el folio 1r) se refuerza también mediante la evidencia que proporcionan las prácticas editoriales de la época respecto a la agrupación en un mismo volumen de responsorios de Semana Santa y de Navidad. Algunos manuscritos de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII también testimonian esta práctica. Por ejemplo, dos libros de polifonía del monasterio de Santa Cruz de Coimbra, P-Cug 36 (*ca*. 1575-*ca*. 1590) y P-Cug 8 (*ca*. 1610-1620) transmiten varios responsorios de maitines del ciclo de Navidad y del ciclo de Semana Santa, por lo que la costumbre de incluir en un mismo libro responsorios para esos dos momentos litúrgicos se constata también en el contexto manuscrito.[68]

La referencia cronológica más temprana de E-Boc 59 remite por tanto a la época del magisterio de capilla de Onofre Martínez en la Catedral de Vic (*ca*. 1561) y, la más reciente, ubica el manuscrito en la iglesia de Sant Miquel de Barcelona *ca*. 1643. E-Boc 59 se recopiló probablemente en distintas etapas y sus inscripciones indican un prolongado uso durante varias décadas. Seguramente, un mejor conocimiento de los compositores y músicos de ámbito local cuyas obras aparecen atribuidas en E-Boc 59, pero de los que todavía desconocemos muchos datos biográficos, así como de la capilla de música de la desaparecida parroquia de Sant Miquel de Barcelona (difícil de estudiar por la escasa documentación conservada) permitiría comprender mejor el proceso y cronología de compilación de este manuscrito, que constituye una valiosa muestra de la polifonía sacra vocal interpretada en las instituciones eclesiásticas de la Cataluña de la época.

[68] P-Cug 36 contiene siete responsorios de Semana Santa (fols. 35v a 42r) y seis de Navidad ('Hodie nobis de caelo' —2 versiones—, 'O magnum mysterium' —2 versiones—, 'Beata Dei Genitrix' y 'Beata viscera Mariae'; fols. 23v a 26r y 62v a 65r). Por su parte, P-Cug 8 transmite diecinueve de Semana Santa (fols. 79v-82r; 92v-106v y 116v-117r) y dos de Navidad ('Hodie nobis caelorum' y 'Sancta et immaculata'; fols. 112v a 116r); véanse los inventarios de estos dos manuscritos en Rees, *Polyphony in Portugal*, pp. 248-250 (P-Cug 36) y pp. 168-169 (P-Cug 8).

1.2C. Inventario abreviado de E-Boc 59

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nºvoces	Copista
1	2v	[Sin texto]	[Anónimo]	1	C1
2	3v-6r	*Jod. Manum suam*	[Anónimo]	4	C2
3	6v-9r	*Aleph. Ego vir videns*	[Anónimo]	4	
4	9v-13r	*Incipit Oratio Jeremiae*	[Anónimo]	5	
	13v-14r	[pentagramas en blanco]			
5	14v	*Incipit Lamentatio… Aleph. Quomodo sedet*	[Anónimo]	1	
	15r-16r	[pentagramas en blanco]			
6	16v-17r	[Sin texto = 14v]	[Anónimo]	3	
	17v-18r	[pentagramas en blanco]			
7	18v-19r	*Benedicamus Domino*	[Joan Pau Pujol]	5	C3
8	19v-20r	*In monte Oliveti*	[Anónimo]	4/2	C4
9	20v-21r	*Tristis est anima mea*	[Anónimo]	4/2	
10	21v-22r	*Ecce vidimus eum*	[Anónimo]	4/2	
11	22v-23r	*Amicus meus*	[Anónimo]	4/2	
12	23v-24r	*Judas mercator pessimus*	[Anónimo]	4/2	
13	24v-25r	*Unus ex discipulis meis*	[Anónimo]	4/2	
14	25v-26r	*Eram quasi agnus innocens*	[Anónimo]	4/2	
15	26v-27r	*Una hora non potuistis*	[Anónimo]	4/2	
16	27v-28r	*Seniores populi*	[Anónimo]	4/2	
17	28v-29r	[Omnes amici mei]	[Anónimo]	3	
18	29v-30r	*Omnes amici mei*	[Anónimo]	4/2	
19	30v-31r	*Velum templi*	[Anónimo]	4/2	
20	31v-32r	*Vinea mea electa*	[Anónimo]	4/2	
21	32v-33r	*Tanquam ad latronem*	[Anónimo]	4/2	
22	33v-34r	*Tenebrae factae sunt*	[Anónimo]	4/2	
23	34v-35r	*Animam meam dilectam*	[Anónimo]	4/2	
24	35v-36r	*Tradiderunt me*	[Anónimo]	4/2	
25	36v-37r	*Jesum tradidit impius*	[Anónimo]	4/2	
26	37v-38r	*Caligaverunt oculi mei*	[Anónimo]	4/2	
27	38v-39r	*Sicut ovis ad occisionem*	[Anónimo]	4/2	
28	39v-40r	*Jerusalem surge*	[Anónimo]	4/2	
29	40v-41r	*Plange quasi virgo*	[Anónimo]	4/2	
30	41v-42r	*Recessit pastor noster*	[Anónimo]	4/2	
31	42v-43r	*O vos omnes*	[Anónimo]	4/2	
32	43v-44r	*Ecce quomodo moritur*	[Anónimo]	4/2	

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nºvoces	Copista
33	44v-45r	*Astiterunt reges terrae*	[Anónimo]	4/2	[C4]
34	45v-46r	*Aestimatus sum*	[Anónimo]	4/2	
35	46v-47r	*Sepulto Domino*	[Anónimo]	4/2	
		[pentagramas en blanco]			
36	48v-49r	*In monte Oliveti*	[Anónimo]	4/2	C5
37	49v-50r	*Tristis est anima mea*	[Anónimo]	4/2	
38	50v-51r	*Ecce vidimus eum*	[Anónimo]	4/2	
39	51v-52r	*Amicus meus*	[Anónimo]	4/2	
40	52v-53r	*Judas mercator pessimus*	[Anónimo]	4/2	
41	53v-54r	*Unus ex discipulis meis*	[Anónimo]	4/2	
42	54v-55r	*Eram quasi agnus innocens*	[Anónimo]	4/2	
43	55v-56r	*Una hora non potuistis*	[Anónimo]	4/2	
44	56v-57r	*Seniores populi*	[Anónimo]	4/2	
45	57v-58r	*Omnes amici mei*	[Anónimo]	4/2	
46	58v-59r	*Velum templi*	[Anónimo]	4/2	
47	59v-60r	*Vinea mea electa*	[Anónimo]	4/2	
48	60v-61r	*Tanquam ad latronem*	[Anónimo]	4/2	
49	61v-62r	*Tenebrae factae sunt*	[Anónimo]	4/2	
50	62v-63r	*Animam meam dilectam*	[Anónimo]	4/2	
51	63v-64r	*Tradiderunt me*	[Anónimo]	4/2	
52	64v-65r	*Jesum tradidit impius*	[Anónimo]	4/2	
53	65v-66r	*Caligaverunt oculi mei*	[Anónimo]	4/2	
54	66v-67r	*Sicut ovis ad occisionem*	[Anónimo]	4/2	
55	67v-68r	*Jerusalem surge*	[Anónimo]	4/2	
56	68v-69r	*Plange quasi virgo*	[Anónimo]	4/2	
57	69v-70r	*Recessit pastor noster*	[Anónimo]	4/2	
58	70v-71r	*O vos omnes*	[Anónimo]	4/2	
59	71v-72r	*Ecce quomodo moritur*	[Anónimo]	4/2	
60	72v-73r	*Astiterunt reges terrae*	[Anónimo]	4/2	
61	73v-74r	*Aestimatus sum*	[Anónimo]	4/2	
62	74v-75r	*Sepulto Domino*	[Anónimo]	4/2	
	75v-76r	[pentagramas en blanco]			
63	76v-77r	*In monte Oliveti*	P[er]e Egidio [Fontseca]	4	C3
64	77v-78r	*Tristis est anima mea*	(Pere Egidi Fontseca)	4	
65	78v-79r	*Ecce vidimus eum*	[Pere Egidi Fontseca]	4	
66	79v-80r	*Amicus meus*	[Pere Egidi Fontseca]	4	
67	80v-81r	*Judas mercator pessimus*	[Pere Egidi Fontseca]	4	

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nºvoces	Copista
68	81v-82r	*Unus ex discipulis meis*	[Pere Egidi Fontseca]	4	[C3]
69	82v-83r	*Eram quasi agnus innocens*	[Pere Egidi Fontseca]	4	
70	83v-84r	*Una hora non potuistis*	[Pere Egidi Fontseca]	4	
71	84v-85r	*Seniores populi*	[Pere Egidi Fontseca]	4	
		[pentagramas en blanco]			
72	86v-89r	Kyrie Requiem aeternam [Missa pro Defunctis]	[Anónimo]	4	C6
73	89v-90r	[Luceat eis] [Missa Pro Defunctis]	[Giovanni Matteo Asola]	2 [4]	
74	90v-93r	*Quo vulneratus* [Vexilla Regis]	Petrus Ryquet [Pere Riquet]	4	C3
75	93v-102r	*Kyrie eleyson* [*Missa Papae Marcelli*]	[Giovanni P. da Palestrina]	4	C3 / C7
	102v-112r	[pentagramas en blanco]			
76	112v-122r	*Kyrie eleyson* [Missa Super fa re ut fa sol la, "cortilla"]	[Cristóbal de Morales]	4	C8
	122v-128r	[pentagramas en blanco]			
77	128v-129r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	Petrus beulo [Pere Beuló]	5	C1
78	129v-130r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	·P· ·B· [Pere Beuló]	4	
79	130v-131r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	Petrus Beulot [Pere Beuló]	4	
80	131v-132r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	[Anónimo]	4	
81	132v-133r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	[Anónimo]	4	
82	133v-134r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	Mateu Lorens	4	C9
83	134v-135r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	Joannes [Joan] Borgueres	4	C10
84	135v-136r	*Alleluia*	Joannes [Joan] Borgueres	4	
85	136v-137r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	[Anónimo]	4	
	137v-140v	[pentagramas en blanco]			
86	[141r]	*Accedentes principes*	[Anónimo]	4	
87	[141v]-142r[69]	*Kyrie eleyson* [Missa: K,S,A]	[Anónimo]	4	C11
88	142v-146r[70]	*Te aeternum* [Te Deum]	[Anónimo]	4	C1
89	146v-147r[71]	*Quia viderunt* [Nunc dimittis][72]	[Anónimo]	4	

[69] *recte* 143r.

[70] *recte* 143v-147r.

[71] *recte* 147v-148r.

[72] Se trata de un esbozo de una pieza en borrador, incompleta.

2. BARCELONA Y CATALUÑA, *ca*. 1550-1600

Los libros de polifonía que serán objeto de estudio en esta sección son: E-Boc 7, E-Boc 6, E-Bbc 708, E-Bbc 608 y E-Bbc 587. Se han agrupado bajo este epígrafe porque su cronología de compilación abarca toda la segunda mitad del siglo XVI. Como se argumentará para el caso de E-Boc 7, las características codicológicas y el repertorio de este manuscrito sugiere revisar la datación que se le había asignado (*ca*. 1580),[73] y adelantar su cronología de copia a la década de los cincuenta y sesenta, si bien tal datación no excluye que el manuscrito continuara en uso posteriormente. E-Boc 7 se sitúa por tanto en el extremo más temprano de la línea temporal considerada en este epígrafe, y en el extremo opuesto se analizará el caso de E-Bbc 587, un manuscrito de pequeñas dimensiones copiado posiblemente en los últimos años del siglo XVI o los primeros del siglo XVII. La compilación de los otros tres, E-Boc 6, E-Bbc 708 y E-Bbc 608, podría situarse en torno a las décadas de 1570 y 1580.

Resulta difícil apuntar un posible lugar de origen para E-Bbc 608 y E-Bbc 587, si bien, como se verá, el repertorio que transmiten presenta numerosas concordancias con otros manuscritos analizados en este Capítulo y la presencia de obras de Nicasio Zorita, Rafael Coloma, Pere Alberch i Ferrament y Pere Beuló (músicos que trabajaron en Tarragona, Barcelona y Vic) los ubica sin demasiadas dudas en el Principado de Cataluña. Por su parte, la relación de E-Boc 7, E-Boc 6 y E-Bbc 708 con Barcelona es evidente puesto que los tres manuscritos pueden vincularse directamente con la desaparecida parroquia de Sant Miquel de Barcelona. Aunque hasta ahora no se habían localizado documentos sobre la actividad musical en Sant Miquel, el hallazgo, durante mis pesquisas en el Archivo Diocesano de Barcelona, de libros de cuentas de esta parroquia en donde se reseñan pagos a músicos permite iluminar algo más el contexto musical de esta parroquia. A juzgar por el repertorio polifónico que transmiten esos tres manuscritos (obras de Josquin des Prez, Jean Lhéritier, Morales y Victoria, entre otras de compositores locales), la capilla musical de esta parroquia fue seguramente una de las más importantes de la ciudad, aunque la escasez de documentos de archivo no permite documentar adecuadamente su actividad musical. Como se pondrá de manifiesto el emplazamiento de esta parroquia en uno de los barrios más aristocráticos de la ciudad contribuyó seguramente a su esplendor musical.

[73] Hamm y Kellman, *Census-Catalogue* vol. 1, pp. 22-23; Urchueguía, *Mehrstimmige Messen*, pp. 121-122.

E-Boc 7

Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC 1.5.1 Ms. 7
(*olim* 12-VII-24)

Manuscrito / Papel

Libro de coro (42,7 x 29,3 cm.), [i] 69 fols.

Anónimo-27, Josquin des Prez-1, Joan Martí-2, Cristóbal de Morales-3

9 lamentaciones, 7 salmos, 7 motetes, 4 antífonas marianas, 2 himnos, 1 magníficat, 1 pieza sin texto, 1 responsorio = 32

25 *unica* (Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33)

Lugar de compilación: Barcelona

Datación: *ca*. 1553—*ca*. 1564, con adiciones posteriores.

Literatura anterior:

Hamm y Kellman, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, vol. 1, pp. 22-23.

Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, pp. 121-122.

Zauner, "Lamentaciones de Jeremías en Barcelona: tradición cantollanista pretridentina y apuntes sobre el contexto de interpretación del género polifónico a finales del siglo XVI", pp. 79-108, esp. pp. 94-97.

_____, "Revising Polyphonic Lamentations: Composition, Transmission and Performance Practice Context", pp. 433-446.

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/13197

2.1A. Descripción física de E-Boc 7

Encuadernación y foliación

El manuscrito 7 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català fue encuadernado modernamente en piel marrón por carecer de cubiertas cuando el volumen se restauró en 1977.[74] Consta de sesenta y nueve folios de papel numerados correlativamente a lápiz en el ángulo superior derecho más una hoja de guarda original al inicio del libro sin pentagramas pero con anotaciones manuscritas. Esta hoja de guarda muestra que el manuscrito poseyó en algún momento una encuadernación nervada en la parte del lomo cuya impronta ha quedado marcada en ese folio inicial. En algunos folios del volumen hay restos de una numeración antigua no correlativa que tampoco presenta una ordenación lógica respecto a la foliación moderna. Por ejemplo, el actual folio 5 del manuscrito lleva la numeración antigua "29", pero más adelante el folio 42 señala "20". Esta ausencia de correlación lógica entre ambas foliaciones indica que el manuscrito, tal y como se presenta actualmente, no fue concebido en origen como un volumen planificado de principio a fin, sino que está constituido por una amalgama de diferentes cuadernillos independientes encuadernados juntos *a posteriori*.[75]

Copistas e inscripciones

El carácter misceláneo del manuscrito sugerido por la foliación antigua no consecutiva se refleja también en la variedad de copistas que intervinieron en su compilación. E-Boc 7 fue copiado al menos por diez manos diferentes (véase más abajo la columna "Copista" en el inventario abreviado). Las únicas cinco obras atribuidas que transmite el manuscrito fueron obra de los copistas 2 (C2) y 4 (C4). Ambos seleccionaron piezas de Cristóbal de Morales (Nos. 19, 25 y 26), junto a una obra de Josquin des Prez (C4, No. 6) y dos piezas atribuídas a "J. Martinus" (C2, Nos. 2 y 3), cuya identidad discutiré más abajo. La caligrafía del C4 parece imitar la tipografía de las notas y del *custos* habitual en los libros impresos, lo que sugiere que las dos obras de Josquin y Morales (Nos. 6 y 19) que aportó este copista se copiaron a partir de ediciones impresas. El C2 aportó casi la mitad (13) del total de obras de E-Boc 7; su mano se

[74] Una nota mecanografiada del "Centro Nacional de Restauración de Libros y Documentos" pegada a la contracubierta anterior lee: "Restaurado en su interior. Nueva encuadernación por carecer de ella. Septiembre de 1977".

[75] Indico la numeración antigua de E-Boc 7 señalando entre paréntesis el folio actual del manuscrito en el que se ubica: 29 (fol. 5), 37 (fol. 32), 48 (fol. 38), 20 (fol. 42), 53 (fol. 43), 21 (fol. 44), 22 (fol. 45), 55 (fol. 46), 12 (fol. 47), 56 (fol. 48), 47 (fol. 49), 50 (fol. 50), 51 (fol. 51), 16 (fol. 67), 17 (fol. 69).

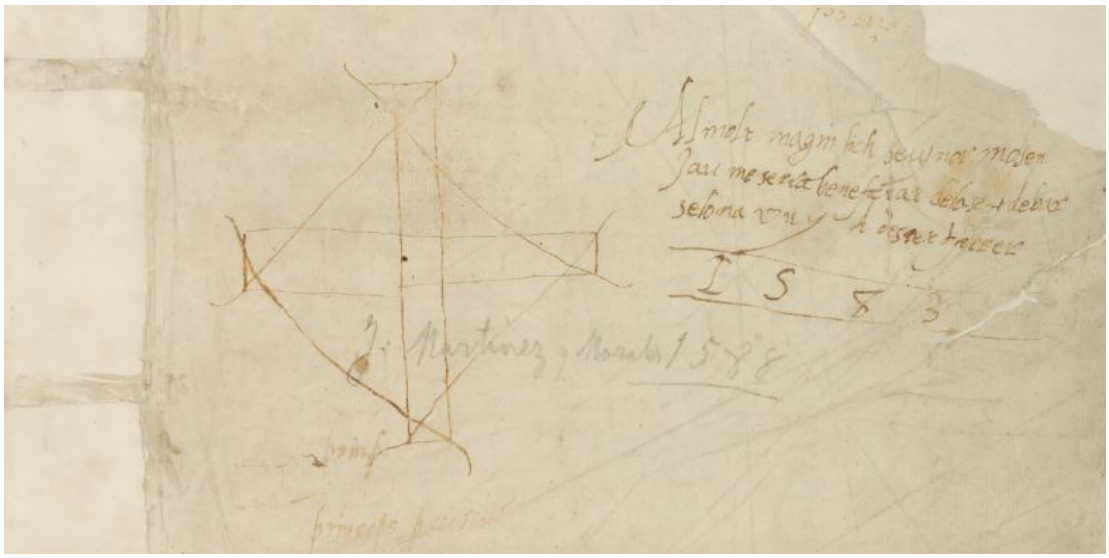
puede identificar en los primeros folios del volumen (1v-8r), en la sección central (20v-27r) y al final del libro (51v-68r). El resto de amanuenses copiaron menos piezas que el C2 y todas sin atribución.

Las únicas inscripciones manuscritas extramusicales en E-Boc 7 aparecen en la hoja de guarda inicial [i]: una dedicatoria, un dibujo y dos versos de un texto literario. La dedicatoria "Al molt magnifich senyor mosen Jaume serra beneficiat de la seu de barselona vuy A desset d febrer 1583" sitúa el manuscrito en Barcelona a inicios de la década de los ochenta del siglo XVI.[76] No obstante, los rasgos caligráficos de esta inscripción en forma de dedicatoria no se corresponden claramente con ninguno de los copistas del manuscrito. Junto a la inscripción, el dibujo de una cruz de *Sant Jordi*, el símbolo de la Diputación del General de Cataluña (el principal órgano legislativo del Principado), sugiere quizás una posible relación del manuscrito o del mencionado beneficiado Jaume Serra con el poder político de la ciudad, sin embargo desconocemos de momento más datos sobre la identidad de esta persona que sin duda podrían haber iluminado algo más el contexto en el que se utilizó el manuscrito;[77] véase la Ilustración I.9.

[76] En castellano: "Al muy magnífico señor don Jaume Serra beneficiado de la catedral de barcelona hoy a diecisiete de febrero 1583".

[77] Sergi Zauner, "Lamentaciones de Jeremías en Barcelona", p. 96, quien realizó una aproximación a los aspectos codicológicos y cronología de E-Boc 7 al analizar el repertorio de lamentaciones que transmite, indicó que entre los pagos registrados a beneficiados de la Catedral de Barcelona entre 1570 y 1590 no se localiza ningún beneficiado de igual nombre (ACB, Col·legi de beneficiats de Sant Sever, Misses i aniversaris: 1570 a 1590). Zauner señaló, sin embargo, dos posibles candidatos llamados "Jacobus Serra" registrados en la documentación de ordenaciones de presbíteros del Archivo Diocesano de Barcelona entre febrero y septiembre de 1570 (ADB, Registra ordinatorium, 1575, fols. 107v y 124r). Sin embargo, nada más sabemos de estos dos presbíteros por lo que no es posible establecer ningún vínculo sólido con el beneficiado Jaume Serra mencionado en el folio de guarda de E-Boc 7.

Ilustración I.9: Cruz de *Sant Jordi* y dedicatoria en el folio de guarda de E-Boc 7.



En el margen inferior del mismo folio de guarda, una mano diferente comenzó a escribir el inicio de un texto literario del que solamente anotó dos versos: "Caminando por mis males / quando [ilegible]". El primer verso de este texto, "Caminando por mis males", coincide con un romance del poeta y músico renacentista Garci Sánchez de Badajoz (*ca*. 1460 – ca. 1526).[78]

Filigranas del papel

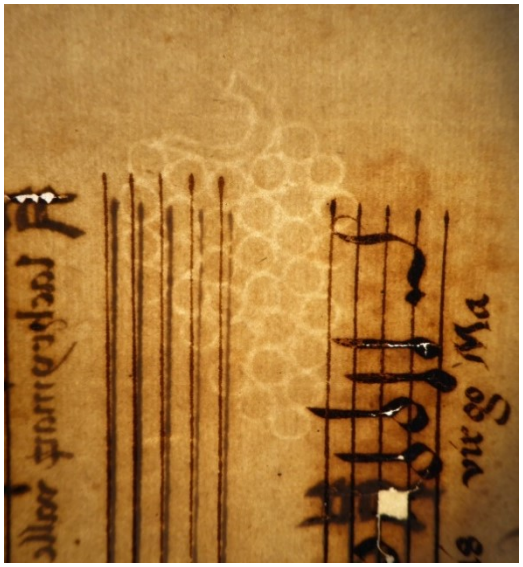
Los folios de E-Boc 7 contienen cuatro tipos de marcas de agua; véanse las Ilustraciones I.10-13. Las cuatro representan un racimo de uvas, pero de diferente tamaño, forma y posición en el folio.[79] Los racimos F1 y F3 son muy similares en

[78] El romance de Garci Sánchez de Badajoz que comienza "Caminando por mis males" apareció publicado por primera vez en el *Cancionero General* (Valencia: Cristobal Kofman, 1511) recopilado por Hernando del Castillo; el *Cancionero* fue reeditado en ocho ocasiones durante el siglo XVI en Valencia (1514), Toledo (1517, 1520, 1527), Sevilla (1535 y 1540) y Amberes (1557 y 1573). Véase la edición facsímil de Antonio Rodríguez Moñino, *Cancionero general* (Madrid: Real Academia Española, 1958). Para una edición del texto, véase Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520* (Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV, Universidad de Salamanca, 1990), 5 vols., vol. 1, pp. 138-139. Véase también Emilio Ros-Fábregas, " 'Badajoz el Músico' y Garci Sánchez de Badajoz. Identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento", *Música y literatura en la España de la Edad media y del Renacimiento*, ed. Virginie Dumanoir (Madrid: Casa de Velázquez, 2003), pp. 55-75, especialmente pp. 71-74.

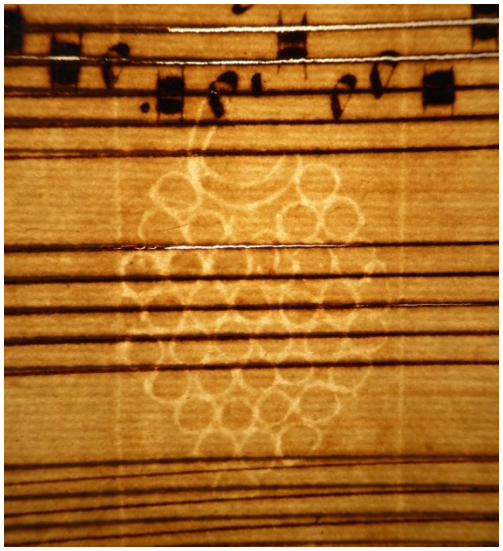
[79] Sergi Zauner, "Lamentaciones de Jeremías en Barcelona", p. 95, nota 37, indicó que el manuscrito presenta "ocho filigranas distintas, si bien todas muy parecidas". Sin embargo, la comparación de las medidas de todos los racimos en cada folio solo permite, a mi juicio, identificar cuatro tipos diferentes que en ocasiones presentan variaciones milimétricas de tamaño. Estas ligeras variaciones en cuanto al tamaño obedecen seguramente a lo que se conoce como marcas de agua gemelas ("twin watermarks"), un concepto acuñado por el bibliógrafo Allan H. Stevenson. Tal y como mostró Stevenson el papel se

cuanto a forma y ubicación en el folio (ambos se sitúan sobre el corondel número siete, cercano al margen derecho), pero difieren en tamaño (el racimo F3 mide un centímetro menos de alto que el racimo F1). Los racimos F2 y F4 son muy similares en forma y tamaño (ambos miden en torno a 5 centímetros de alto y 3 de ancho) pero se diferencian en cuanto a su posición en la hoja de papel: mientras que el racimo F2 se sitúa de forma perpendicular a los corondeles seis y siete del folio, el racimo F4 se ubica en posición vertical entre los corondeles cinco y seis del papel, lo que evidencia que ambas marcas de agua proceden de moldes de papel diferentes; la distinta ubicación de las F2 y F4 respecto a los corondeles se aprecia claramente en las ilustraciones. El diccionario de Briquet recoge dos filigranas documentadas en papel francés entre 1515 y 1546 muy similares a las F1 y F2 de E-Boc 7, aunque con ligeras variaciones en cuanto al tamaño (Ilustraciones I.14-15).

Ilustraciones I.10-13: Filigranas del papel de E-Boc 7 (F1 a F4).

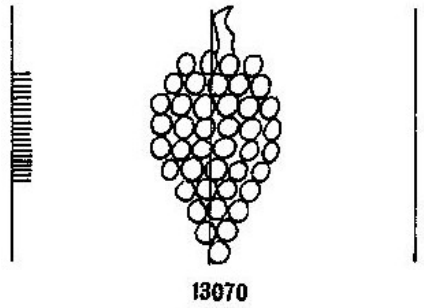
Filigrana 1 (4,5 x 2 cms., fol. 7r)	**Filigrana 2** (5,1 x 3,3 cms., fol. 5r)
	

fabricaba habitualmente empleado dos moldes al mismo tiempo que contenían dos filigranas (motivos fabricados en alambre) prácticamente idénticas, pero con ligeras variaciones. Acerca del concepto y uso de filigranas gemelas, véase Allan H. Stevenson, "Watermarks are Twins", *Studies in Bibliography*, 4 (1951-1952), pp. 57-91; véase también, Jan LaRue, "Watermarks and Musicology", *Acta Musicologica*, 33/2-4 (1961), pp. 120-146.

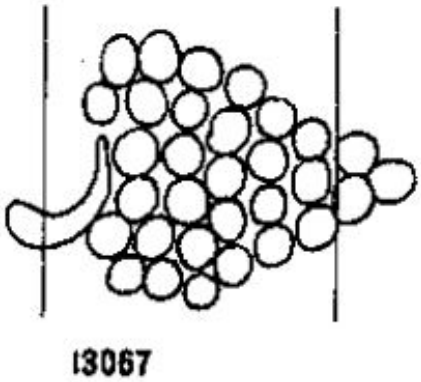
Filigrana 3 (3,5 x 2,2 cms., fol. 12r)	**Filigrana 4** (5,3 x 3,1 cms., fol. 46r)
	

Ilustraciones I.14-15: Filigranas similares a F1 y F2 de E-Boc 7 en Briquet, *Les Filigranes*.

Francia, **1515-1546** (4,8 x 2,4 cms.)



Cluny, **1524** (5,2 x 3,5 cms.)
y Autun, **1540** (variante)



2.1B. Comentarios sobre E-Boc 7

Desde que E-Boc 7 fue descrito por primera vez en el *Census-Catalogue* y datado en torno a 1580, la escasa literatura posterior no ha cuestionado su fecha de recopilación.[80] Esta datación no ha sido confrontada con un análisis en profundidad del manuscrito y responde probablemente a la fecha "1583", incluida en la dedicatoria del folio de guarda [i], y a una anotación moderna a lápiz en ese mismo folio que sintetiza el contenido del manuscrito como "J. Martínez y Morales 1588", repitiendo la fecha de la inscripción pero cambiando la última cifra por error de lectura. Sin embargo, 1583 responde más probablemente a un uso posterior del manuscrito que a la cronología de copia de la mayor parte de su contenido. Como argumentaré a continuación, la evidencia externa e interna del manuscrito me ha conducido a revisar la datación que hasta ahora se había propuesto en la bibliografía de referencia, a partir de la información que proporciona: 1) el análisis de las marcas de agua; 2) el repertorio transmitido y sus concordancias con otras fuentes polifónicas; y 3) la identidad del compositor "J. Martinus". La combinación de los datos que arrojan estos tres aspectos sugiere situar la cronología de este manuscrito en el tercer cuarto del siglo XVI.

El estudio de las marcas de agua, que hasta ahora no habían sido descritas adecuadamente, aporta un primer elemento que apoya la cronología más temprana propuesta. Como hemos visto, las filigranas F1 y F2 de E-Boc 7 remiten a marcas de agua muy similares datadas en la primera mitad del siglo XVI. Briquet documentó motivos muy semejantes en documentos de archivo franceses dentro de un arco cronológico amplio que va desde 1515 hasta 1546, lo que significa que ambos tipos de papel estuvieron en uso, al menos, hasta el inicio del tercer cuarto del siglo. Por otro lado, la comparación con las marcas de agua de E-Bbc 681 revela que tipos muy similares de papel a los de E-Boc 7 estuvieron en circulación en Cataluña (al menos en Barcelona y en Vic) en torno a mediados del siglo XVI: encontramos motivos prácticamente idénticos a las filigranas F1 y F4 de E-Boc 7 en el cuerpo principal de E-Bbc 681 (filigranas F1 y F3), un manuscrito cuya copia no parece posible situar antes

[80] Hamm y Kellman, *Census-Catalogue*, pp. 22-23 datan el manuscrito en 1583, y Cristina Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, pp. 121-122, antes de 1583. Sergi Zauner, "Lamentaciones de Jeremías en Barcelona: tradición cantollanista pretridentina y apuntes sobre el contexto de interpretación del género polifónico a finales del siglo XVI". *Nassarre*, 26 (2010), pp. 79-108, p. 94, y "Revising Polyphonic Lamentations: Composition, Transmission and Performance Practice Context", en *New perspectives on early music in Spain*, ed. por Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas. Kassel: Reichenberger, 2015, pp. 433-446., p. 434, señala que E-Boc 7 fue copiado durante la segunda mitad del siglo XVI.

del tercer cuarto del siglo XVI, como ya se ha señalado. En cambio, ninguna de estas filigranas aparece en otros manuscritos copiados en el último cuarto del siglo XVI que analizaré a continuación en esta segunda sección del Capítulo. En resumen, el análisis de las filigranas, sin poder considerarlo un elemento definitivo para establecer la datación de E-Boc 7, parece entrar en contradicción con la cronología que tradicionalmente se había asignado al manuscrito.

El examen de las concordancias y filiaciones de algunas obras transmitidas en E-Boc 7 aporta evidencias más firmes para aproximarse a los terminos *ante quem* y *post quem* del manuscrito. A pesar del elevado número de piezas anónimas que transmite este manuscrito (sólo conocemos el autor de seis de las treinta y dos piezas), dos obras de Morales copiadas en E-Boc 7 (Nos**.** 19 y 25) son claves para poder aproximarse a la cronología de copia en base al repertorio. De igual forma que ocurría en el caso de E-Bbc 681, el motete 'Per tuam crucem' de Morales, copiado en E-Boc 7 hacia el final del manuscrito (No. 25, fols. 51v-54r) proporciona un *terminus post quem* bastante plausible para establecer su cronología. Como ya se mencionó, la fuente más temprana conocida para esta pieza de Morales es un manuscrito de la Catedral de Toledo (E-Tc 13) copiado en 1553 o 1554. Como ya se ha advertido antes, parece bastante improbable que este motete de Morales para el que sólo existen fuentes manuscritas hubiese comenzado a circular antes en el Principado de Cataluña que en Toledo, donde Morales trabajó como maestro de capilla entre 1545 y 1547 tras su regreso de Roma.

En segundo lugar, la lamentación 'Coph. Vocavi amicos meos', también de Morales (No. 19, fols. 36v-39r), permite especular acerca de un posible *terminus ante quem* y requiere de una explicación más detallada. Una parte del repertorio de lamentaciones de Cristóbal de Morales, entre las que se encuentra 'Coph. Vocavi amicos meos', fue publicado póstumamente en 1564.[81] Pero esta lamentación también

[81] Hay dos ediciones venecianas de las lamentaciones de Cristóbal de Morales: una de Antonio Gardano (RISM M3607) y otra de Francesco Rampazetto (RISM M3608). Sobre las particularidades de estas dos ediciones póstumas, véase Manuel del Sol, "Lamentaciones de Cristóbal de Morales. Historia y autenticidad", *Revista de Musicología*, 37/1 (2014), pp. 107-139. Para una lista de todas las lamentaciones de Morales (algunas sólo transmitidas en fuentes manuscritas), véase Martin Ham, "Worklist", en *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*, ed. por Owen Rees y Bernadette Nelson (Woodbridge: The Boydell Press, 2007). No existe todavía la edición completa de las lamentaciones de Morales. Santiago Martínez Alvira (ed.), *Lamentaciones. Cristóbal de Morales* (c. 1500-1553) (Madrid: El autor, 2012), editó siete de las veintitrés lamentaciones que compuso Morales (veintitrés según Ham, "Worklist"). La Tesis Doctoral inédita de Manuel del Sol, "La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España", Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid (2016) incluye un catálogo de las lamentaciones de Morales y la edición de siete obras de este género de Morales, entre ellas 'Coph. Vocavi amicos meos'.

aparece en un manuscrito de la Biblioteca Vaticana copiado para la Capilla Giulia en 1543 (V-CVbav CG XII,3, fols. 126v-130r).[82] Aunque en ambas fuentes (la vaticana de 1543 y la impresa de 1564) esta lamentación es prácticamente idéntica, el impreso de 1564 eliminó dos bemoles de la armadura que sí aparecían en el manuscrito de 1543 y, por otro lado, anotó la música un tono más alta, como ya advirtió Manuel del Sol.[83] Esta variante es significativa en el contexto de Barcelona porque, además de E-Boc 7, existen otros dos manuscritos copiados en la segunda mitad del siglo XVI que también transmiten esta lamentación. En E-Boc 7 sí encontramos los dos bemoles en la armadura que posteriormente no se incluyeron en la versión impresa, por lo que este manuscrito es más próximo a la fuente vaticana de 1543 que a la posterior versión de la pieza que se imprimió en la edición de 1564. En principio, esto no sería motivo suficiente para establecer rotundamente un *terminus ante quem* para E-Boc 7, puesto que una determinada versión manuscrita de una pieza dada podía seguir circulando y copiándose incluso después de que una versión impresa introdujese variantes. Sin embargo, es significativo que otros dos manuscritos copiados en Barcelona que también transmiten esta lamentación —el Ms. 6 del Orfeó Català (E-Boc 6) y el M 708 de la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc 708); ambos se estudiarán a continuación— no incluyen los dos bemoles de la armadura (igual que el impreso de 1564), lo que significa que el libro impreso de lamentaciones de Morales se conoció sin duda en la ciudad y fue la fuente a partir de la cual se copió la lamentación en E-Boc 6 y E-Bbc 708, reemplazando así la antigua versión con los dos bemoles derivada del manuscrito vaticano; véanse las Ilustraciones I.16-18.

Ilustraciónes I.16-18: Variantes en la armadura de la lamentación 'Coph. Vocavi amicos meos' de Cristóbal de Morales en E-Boc 6 y E-Bbc 708 (sin bemoles) y E-Boc 7 (con dos bemoles).

E-Boc 6, fol. 31v



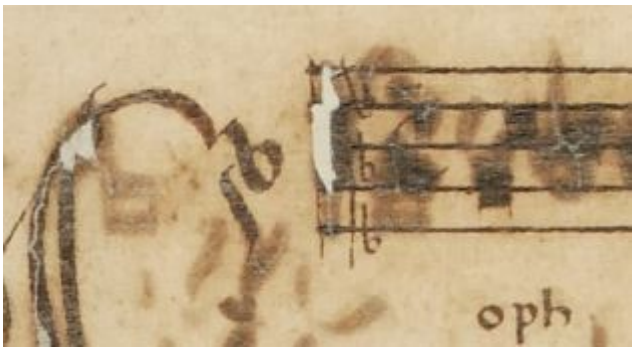
E-Bbc 708, fol. 25v



[82] José M. Llorens, *Le opere musicali della Cappella Giulia: I. Manoscritti e edizioni fino al '700* (Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971), pp. 63-67, p. 66.

[83] Manuel del Sol, "Lamentaciones de Cristóbal de Morales. Historia y autenticidad", p. 119.

E-Boc 7, fol. 36v



Por consiguiente, parece lógico pensar que la versión transmitida en E-Boc 7 ilustra una etapa anterior en cuanto a la circulación de esta lamentación de Morales en Barcelona, derivada sin duda de modelos manuscritos en circulación. El año de edición del impreso póstumo de lamentaciones de Morales, 1564, podría entonces tomarse como un punto de referencia aproximado para establecer un *terminus ante quem* para E-Boc 7, o al menos para buena parte de su contenido, ubicándolo así en el tercer cuarto del siglo XVI y no a finales de siglo como hasta ahora se había propuesto.

Por último, la discusión de la identidad del compositor "J. Martinus", autor de las dos 'Salve Regina' (Nos. 2 y 3) copiadas al inicio de E-Boc 7 constituye un tercer elemento para argumentar una cronología más temprana del manuscrito a la luz de nuevos datos localizados sobre su posible trayectoria. La bibliografía anterior sobre E-Boc 7 ha asumido que el "J. Martinus", cuyas *Salves* aparecen atribuidas al inicio del manuscrito, puede identificarse con un compositor local, de origen barcelonés, llamado Joan Martí. Así lo indicó Sergi Zauner en su aproximación a la cronología y orígenes de este manuscrito.[84] La bibliografía disponible indica que Joan Martí trabajó como maestro de capilla de la Catedral de La Seu d'Urgell entre 1543 y 1545, en Santa María del Mar en Barcelona entre 1607 y 1612 y nuevamente entre 1615 y 1618, y en Sant

[84] Zauner, "Lamentaciones de Jeremías en Barcelona", pp. 95-96: "El hecho de que el amanuense principal encabezara la copia con dos obras atribuidas a Joan Martí, compositor de origen barcelonés, nos acerca a la capital catalana"; y añade a pie de página: "La identificación de Johannes Martinus –como figura en el manuscrito- con Joan Martí se halla en una anotación personal de H. Anglés conservada en la Biblioteca del Orfeón Catalán. Martí sustituyó a Joan Brudieu como maestro de capilla en la catedral de la Seo de Urgel durante el tiempo que éste último ocupó el cargo homónimo en la basílica de Santa María del Mar de Barcelona (1543-1546)".

Just i Pastor a partir de 1618.[85] Sin embargo, las fechas resultan manifiestamente problemáticas para concluir que se trata de la misma persona. Se supone que Joan Martí tendría que tener como mínimo en torno a unos veinte años de edad cuando comenzó a trabajar como maestro de capilla en La Seu d'Urgell. Por tanto, los ochenta y cuatro años que habría alcanzado (como mínimo) en 1607 cuando regentó el mismo puesto en Santa María del Mar, los noventa y dos que tendría cuando inició en 1615 su segunda etapa al frente del magisterio de capilla en esa institución, y los noventa y cinco que habría cumplido cuando fue elegido maestro de capilla en Sant Just i Pastor evidencian que es muy poco probable que se trate de la misma persona. Aunque no se cuestionó esta identificación, el propio Pedrell ya se sorprendió de que efectivamente Joan Martí "habría de ser muy viejo" cuando fue maestro de capilla en Sant Just i Pastor.[86]

Las actas capitulares de la Catedral de La Seu d'Urgell entre 1543 y 1545 se refieren a Joan Martí como "ciudadano de Barcelona" ("Civem. barchinon.").[87] Es más probable que este Joan Martí activo en Urgell en la década de 1540 pueda identificarse con un músico de igual nombre que he podido documentar en la parroquia de Sant Miquel de Barcelona que no con el Joan Martí que trabajó en Santa María del Mar y Sant Just i Pastor en el primer cuarto del siglo XVII. Dos recibos autógrafos de uno de los escasos libros de cuentas que se conservan de esta época de la antigua parroquia de Sant Miquel indican que "Joan Martí Lorens" trabajó como organista en Sant Miquel al menos entre finales de 1539 y finales de 1540:

> "Jo Jua*n* marti lorens atorch auer rebut fins a 14 de sete*m*bre 1540 de vosaltres [¿] de sant michel p*er* lo carrech del sonar del orga una lliura sis sous p*er* deu mesos que come*n*zare*n* a 14 de noe*m*bre 1539 y finire*m* a 14 de sete*m*bre 1540 p*ro*ppassat fet de ma mia a 5. de otubre 1540".[88]

[85] Pedrell, "Musics vells de la terra. Joan Martí", en *Revista Musical Catalana*, 38 (1907), p. 23; Joaquín Pena, Higini Anglès y Miguel Querol, "Martí, Juan", en *Diccionario de la música Labor*, 2 vols. (Barcelona: Labor, 1954), vol. 2, p. 1481.

[86] Pedrell, "Musics vells de la terra. Joan Martí", p. 23: "Si en 1543 ja fou elegit *mestre de cant* de la Seu d'Urgell, seria molt vell quan en 1618 entrà en el magisteri dels Sants Just y Pastor".

[87] Felip Pedrell e Higini Anglès, *Els madrigals i la Missa de difunts d'en Brudieu* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1921), p. 136, nota 8.

[88] ADB, Parròquia de la Mare de Déu de la Mercè i Sant Miquel Arcàngel, Llibre de les entrades i eixides de la obra de Sant Miquel començat de janer 1540, [s.f.]: [Yo Juan marti lorens constato haber recibido hasta el 14 de septiembre [de] 1540 de vosotros obreros de San Miguel por el cargo de organista una libra [y] seis sueldos por diez meses que comenzaron a 14 de noviembre [de] 1539 y finalizaron el pasado 14 de septiembre [de] 1540. Hecho de mano mía a 5 de octubre [de] 1540].

Otro albarán de diciembre de 1540 informa:

> "Es la veritat q*ue* yo Jua*n* marti lorens he rebut de vosaltres senyors de hobres de sanct michel quara*n*ta dos sous y sis diners y son a co*m*pli*m*ent de tres mesos a mi deguts fins a 14 de desembre proppassat. Fet de ma mia a 27 de desembre mil sinch [cents] quara*n*ta. Y [son] per lo sonar del orgue"..[89]

Estos pagos son testimonio de una etapa inicial como organista en la trayectoria de Martí que habría evolucionado después a un cargo de mayor responsabilidad y habilidad musical si efectivamente podemos identificarlo con el Joan Martí que encontramos como maestro de capilla en La Seu d'Urgell en 1543. Las actas de Urgell sólo registran a Joan Martí entre 1543 y 1545 y nada mencionan sobre su lugar de destino después de ese año.[90] Sin embargo, a partir de 1548 y hasta 1553 encontramos a un "Martí Llorenç" como maestro de capilla en la Catedral de Vic.[91] De nuevo, en 1565 se documenta a un "Joan Llorens" desempeñando el mismo cargo en la Catedral de Tarragona.[92] Aunque la bibliografía no ha establecido un nexo entre ellos, la coincidencia de nombres y de cronología conduce a pensar que el "Juan Marti Lorens" que he podido documentar en Sant Miquel, el "Joan Marti" de La Seu d'Urgell, el "Martí Llorenç" de Vic y el "Joan Llorens" de Tarragona podrían ser la misma persona.[93] Existen, por tanto, vacíos documentales en la trayectoria de este músico. Desconocemos dónde estuvo Martí después de su etapa en Vic a partir de 1553 o tras su paso por Tarragona en 1565. Los datos conocidos sobre la actividad de músicos y maestros de capilla en instituciones eclesiásticas de Barcelona en torno a esos años no mencionan a ninguna persona de nombre similar y, desafortunadamente, la escasa

[89] ADB, Parròquia de la Mare de Déu de la Mercè i Sant Miquel Arcàngel, Llibre de les entrades i eixides de la obra de Sant Miquel començat de janer 1540, [s.f.]: ["Es verdad que yo Juan marti lorens he recibido de vosotros señores obreros de San Miguel cuarenta y dos sueldos y seis dineros por tres meses que se me debían hasta el 14 de diciembre pasado. Hecho de mi mano a 27 de diciembre [de] mil quinientos cuarenta. Y son por tocar el órgano"].

[90] El sucesor de Joan Martí al frente del magisterio de capilla de la Catedral de La Seu d'Urgell fue Joan Brudieu. Véase Pedrell y Anglès, *Els madrigals i la Missa de difunts d'en Brudieu*, p. 136.

[91] Meritxell Vinaixa y Josep Mª Gregori i Cifré, "Vic", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, pp. 843-844, p. 844.

[92] Francesc Bonastre, "Tarragona", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, pp. 177-178, p. 177.

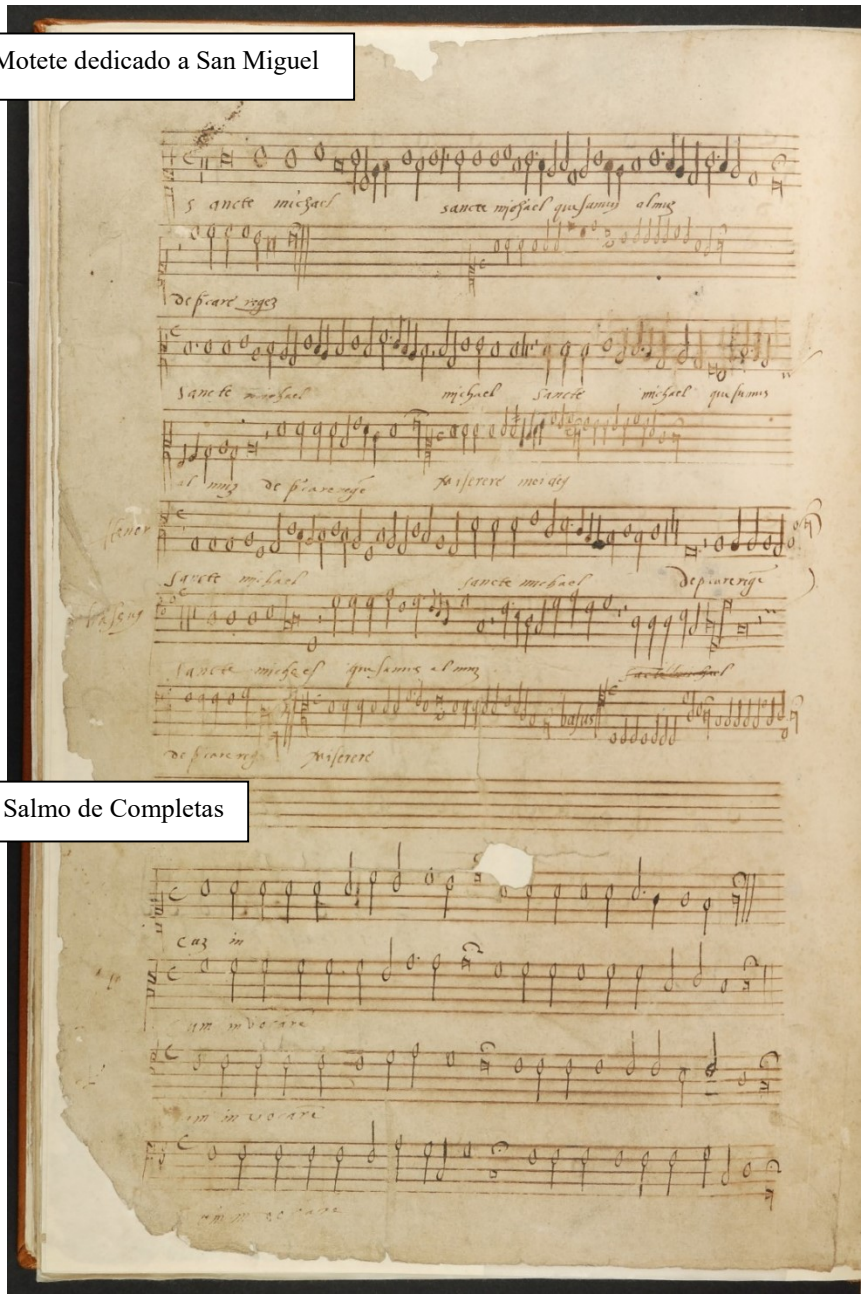
[93] Ninguno de ellos aparece en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

documentación que se conserva de Sant Miquel no permite saber si algún "Martí" pudo haber desempeñado algún puesto musical en esa parroquia en torno a esos años. Disponemos tan solo de dos libros de cuentas de Sant Miquel que he localizado en el Archivo Diocesano de Barcelona y que datan de 1546-1547 y de 1574. Ambos libros contienen pagos realizados a músicos por su participación en distintas festividades religiosas pero desafortunadamente no mencionan sus nombres. No obstante, esta documentación sí es interesante porque permite apuntar a la parroquia de Sant Miquel como probable lugar de origen del manuscrito al comparar el contenido del último folio de E-Boc 7 con los pagos a músicos por su participación en festividades religiosas mencionados en los libros de cuentas. El folio 69v de E-Boc 7 transmite un motete dedicado a San Miguel (No. 31, 'Sancte Michael, Sancte Michael, quesumus almum deprecare regem'), más el verso inicial, 'Cum invocarem' (No. 32), del primer salmo que se canta en el oficio de Completas; véase la Ilustración I.19. Estas dos obras coinciden con el contexto performativo al que se alude en pagos realizados a los músicos de esta parroquia por la música interpretada en la festividad de San Miguel. Por ejemplo, el libro de cuentas de 1546 indica que en ese año se pagaron tres sueldos por "la vigilia de san miguel de mayo por las completas que dijeron y el dia de san miguel en canto de órgano",[94] y los pagos al "mestre de cant" en 1574 mencionan el pago de una libra por "el día de San Miguel y la vigilia".[95]

[94] ADB, Parròquia de la Mare de Déu de la Mercè i Sant Miquel Arcàngel, Caixa 6, Libre de dates y rebudes de la obra de la Sglia del archa[n]gel San Miquel come[n]sat a dos de Janer Any M. D. XXXXVI, fol. 63v: "Item donarem la vigilia de sant miquel de maig per les completes que diguerem y lo dia de sant miguel a cant dorgue tres sous".

[95] ADB, Parròquia de la Mare de Déu de la Mercè i Sant Miquel Arcàngel, Caixa 6, "Llibre de la Obra del glorios arcangel Sanct Miquel del any 1574 esent obres mº Thomas Pujadas, Miquel Ispano, Miquel Carol mestre Joan Monjo y mestre Geroni Sastre", [s.f.]: "per lo dia de s.t miqll y la vigilia".

Ilustración I.19: Motete dedicado a San Miguel 'Sancte Michael' y salmo de completas a cuatro voces en el último folio E-Boc 7 (fol. 69v).



Por un lado, la posible identificación del compositor "J. Martinus" de E-Boc 7 con el músico de nombre Joan Martí que encontramos en la parroquia de Sant Miquel de Barcelona, en La Seu d'Urgell, en Vic y en Tarragona entre 1539 y 1565, y por otro el motete dedicado a San Miguel copiado en el último folio del manuscrito ofrecen, respectivamente, evidencias para adelantar la cronología de E-Boc 7 al tercer cuarto del siglo XVI y para vincular este manuscrito con la capilla musical de la parroquia de Sant

Miquel. La escasez de datos biográficos sobre Joan Martí resulta particularmente desafortunada porque seguramente, como único músico local mencionado en el manuscrito, en su trayectoria podríamos encontrar más claves para iluminar el contexto de copia y uso de este libro. Como se pondrá de manifiesto a lo largo del Capítulo II, E-Boc 7 transmite un repertorio polifónico refinado que en muchos casos presenta características singulares. Si tenemos en cuenta que la desaparecida parroquia de Sant Miquel de Barcelona se ubicaba en uno de los barrios más aristocráticos y refinados de la ciudad y que a lo largo de todo el siglo XVI contó con el patrocinio y asistencia de las clases aristocráticas y el estamento político (los *consellers* de Barcelona dispusieron de una tribuna privada en su interior a partir de 1598),[96] la cruz de *Sant Jordi* dibujada en el folio de guarda del manuscrito cobra relevancia para perfilar el carácter distinguido de este manuscrito que hasta ahora había recibido escasa atención.

2.1C. Inventario abreviado de E-Boc 7

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	1r	*Iudicii signum*	[Anónimo]	4	C1
2	1v-5r	*Vita dulcedo* [Salve Regina]	.J. Martinus [Joan Martí]	4	C2
3	5v-8r	*Salve Regina*	.J. Martin*us* [Joan Martí]	4	
4	8v-9r	*Extraneus factus sum*	[Anónimo]	4	C3
5	9v-10r	*Amici mei*	[Anónimo]	4	
6	10v-12r	*Salve Regina*	De Jusqn [Josquin Desprez]	5	C4
	12v-13r	[pentagramas en blanco]			
7	13v-14r	*Defecerunt oculi mei* [Defecit in salutare]	[Anónimo]	5	C5

[96] Francesc Carreras i Candi, *Geografia general de Catalunya. La ciutat de Barcelona* (Barcelona: Establiment editorial de Albert Martín, [1913-1918], p. 450); Duran i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, vol. 3, pp. 319-321. La fachada de la iglesia de Sant Miquel fue financiada y patrocinada por Jeroni Descoll (o Coll) i d'Oliva (1473-1552), ciudadano honrado de Barcelona y doctor en leyes. En 1516, Descoll encargó a Gabriel Pellicer, Pau Mateu (arquitectos) y René Ducloux (escultor francés) su construcción. La fachada de Sant Miquel se considera "el primer ejemplo barcelonés de arquitectura religiosa que incorpora —aunque todavía tímidamente, diluidos en las formas eminentemente góticas del conjunto— elementos renacentistas"; véase Carme Narváez Cases, "El patronatge de les noves oligarquies urbanes a l'art català dels segles XVI i XVII", *Recerques*, 51 (2005), pp. 5-25, p. 17 ["el primer exemple barceloní d'arquitectura religiosa que incorpora —si bé encara tímidament, diluïts en les formes eminentment gòtiques del conjunt— elements renaixentistes"]. Acerca de Jeroni Descoll, véase Pere Molas i Ribalta, *Catalunya i la Casa d'Àustria* (Barcelona: Curial, 1996), pp. 80-81; citado en Narváez Cases, "El patronatge de les noves oligarquies urbanes".

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
8	14v-16r	*Si iniquitatis* [De profundis]	[Anónimo]	6	[C5]
9	16v-18r	*Domine quis habitabit*	[Anónimo]	6	
10	18v-19r	*Libera me Domine*	[Anónimo]	4	C6
	19v-20r	[pentagramas en blanco]			
11	20v-21r	*Tibi soli peccavi ut iustificeris*	[Anónimo]	5	C2
	21v-22r	[pentagramas en blanco]			
12	22v-24r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	[Anónimo]	4	
13	24v-25r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	[Anónimo]	4	
14	25v-27r	*Lamech. O vos omnes*	[Anónimo]	4	C2 / C7
15	27v-29r	*Tau. Completa est iniquitas*	[Anónimo]	4	C2
16	29v-33r	*Vau. Et egressus*	[Anónimo]	4/3	
17	33v-35r	*Ain. Cum adhuc*	[Anónimo]	4	
18	35v-36r	*Ghimel. Migravit Iudas*	[Anónimo]	4	
19	36v-39r	*Coph. Vocavi amicos*	[Cristóbal de] Morales	4/3	C4
	39v-40r	[pentagramas en blanco]			
20	40v-42r	*Aleph. Quomodo sedet*	[Anónimo]	4	C8
21	42v-44r	*Tau. Completa est iniquitas*	[Anónimo]	4	
22	44v-46r	*Aleph. Quomodo obscuratum*	[Anónimo]	4	C9
	46v-47r	[pentagramas en blanco]			
23	47v-48r	[Sin texto]	[Anónimo]		C6 / C10
24	48v-49r	*Regina caeli*	[Anónimo]	4	C3 / C7
	49v-51r	[pentagramas en blanco]			
25	51v-54r	*Per tuam crucem*	[Cristóbal de] Morales	4	C2
26	54v-66r	*Anima mea* [Magnificat Tertii Toni]	[Cristóbal de Morales]	4/3/2/5	
	66v	[pentagramas en blanco]			
27	67r-68r	*Benedicamus Domino*	[Anónimo]	2/4	
28	68v-69r	*Dixit Dominus*	[Anónimo]	4	C1
29	68v-69r	*Miserere mei* [*Cum invocarem*]	[Anónimo]	4	
30	69v	*Sancte Michael*	[Anónimo]	4	
31	69v	*Miserere mei, Deus*	[Anónimo]	4	
32	69v	*Cum invocarem*	[Anónimo]	4	

E-Boc 6

Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC 1.5.1 Ms. 6
(*olim* 12-IX)

Manuscrito / Papel

Libro de coro (48 x 36,5 cm.), 98 fols.

Anónimo-9, Pere Alberch i Ferrament [Pere Vila]-1, (Jean Lhéritier)-1, "Montes" (¿Diego Montes?)-1,[97] Cristóbal de Morales-6, (Melchor Robledo)-2, (Tomás Luis de Victoria)-1, Nicasio Zorita-1

4 antífonas marianas, 3 lamentaciones, 3 piezas sin texto, 3 misas, 2 magnificats, 2 pasiones, 1 sección de misa, 1 cántico, 1 himno, 1 responsorio breve, 1 salmo = 22

7 *unica* (Nos. 2, 8, 15, 16, 17, 20, 22)

Lugar de compilación: Barcelona

Datación: *ca*. 1570—1580

Literatura anterior:

Anglès, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Catálogo de la Exposición Histórica celebrada en conmemoración del primer centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell*, pp. 34-35.
_____, *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*, vol. 1, *MME* 11, p. 57.
Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, p. 121.
Hamm y Kellman, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, vol. 1, p. 22.
Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, p. 121.
Wagstaff, "Spanish Traditions, Liturgical Works, and the Problem of Style", pp. 78-81.
Zauner, "Lamentaciones de Jeremías en Barcelona: tradición cantollanista pretridentina y apuntes sobre el contexto de interpretación del género polifónico a finales del siglo XVI", pp. 79-108, esp. pp. 98-108.

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/13196

[97] No sabemos si la atribución a "Montes" en E-Boc 6 se refiere a un músico llamado Diego Montes, natural de Lleida. Véase Fernando J. Cabañas Alamán, "Montes, Diego", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, p. 715. Sin embargo, Cabañas Alamán no menciona ninguna obra atribuida a este músico. La misma obra atribuida a "Montes" en E-Boc 6 aparece también en el manuscrito E-Bbc 608; véase el estudio de este manuscrito en la sección 2.4B. para más detalles sobre esta posible identificación de "Montes" con el músico Diego Montes.

2.2A. Descripción física de E-Boc 6

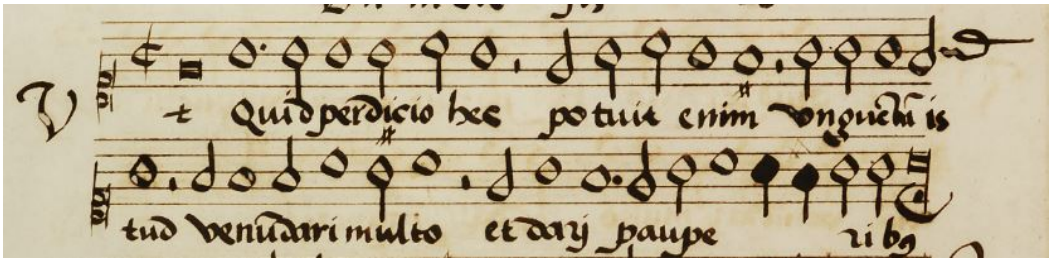
Encuadernación y foliación

El Ms. 6 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català presenta cubiertas de piel gofrada en color negro (48 x 36,5 cm.) con motivos geométricos y vegetales, y dos correas en metal y piel que sirven como cierre. Después de una hoja de guarda moderna y un folio sin numerar (en blanco en el recto y con pentagramas vacíos en el verso), el libro contiene noventa y ocho folios de papel numerados modernamente a lápiz en el márgen superior derecho.[98] El único rastro de una numeración antigua aparece en el ángulo superior del verso del folio uno, en donde se anotó un número "(2)" entre paréntesis. La *mise en page* del manuscrito es la misma en todo el volumen: cada folio contiene diez pentagramas por página y como ocurre habitualmente en los manuscritos en formato de libro de coro se dejó un espacio mayor de separación entre cada parte vocal. No se aprecian signos de que falten folios y tampoco se dejaron folios en blanco o pentagramas vacios, lo que constituye un signo de que el volumen se ideó con un plan establecido y/o en un espacio más o menos acotado de tiempo.

Inscripciones y copistas

Otro indicio de la unidad formal del manuscrito lo encontramos al examinar la caligrafía musical y del texto. E-Boc 6 fue copiado por un único copista que presenta una escritura de líneas gruesas y redondeadas y una forma característica de trazar el *custos* al final de cada pentagrama (Ilustración I.20).

Ilustración I.20: Rasgos caligráficos del copista de E-Boc 6.



Una inscripción en el recto del folio uno menciona dos nombres (Pere Pau Cams y Bernat Roura), una institución eclesiástica de Barcelona (la desaparecida iglesia de

[98] Higini Anglès fue quien folió el manuscrito a lápiz, tal como indicó él mismo en Anglès, *La música española desde la edad media hasta nuestros días*, p. 34.

Sant Miquel) y una fecha (1636): "Pere pau cams ascola de s^{t} miquel / Bernat Roura ascola de s^{t} miquel 1636". No hay otras anotaciones que indiquen procedencia, propiedad/uso, o cronología. Modernamente, en ese mismo folio se añadió a lápiz la anotación "Obras de Morales / 1580 / Ms. 6".

Filigrana del papel

De nuevo, la utilización de un único tipo de papel a lo largo de todo el manuscrito constituye otro signo de la unidad formal del volumen. Los folios de E-Boc 6 contienen un único tipo de marca de agua que mide 8 x 4,5 cms. y que consiste en una estrella de seis puntas y una corona alineadas sobre uno de los corondeles del folio (véase la Ilustración I.21). He localizado una filigrana muy similar a la de este manuscrito en papel italiano datado en 1578, aunque de dimensiones más reducidas y con una distancia menor desde los extremos derecho e izquierdo del motivo a los corondeles del papel, lo que indica que ambas marcas de agua proceden de moldes de papel distintos; como se aprecia en la Ilustración I.22 esta filigrana de procedencia italiana mide unos seis centímetros de largo.

Ilustración I.21: Filigrana de E-Boc 6.
(8 x 4,5 cm., fol. 82r)

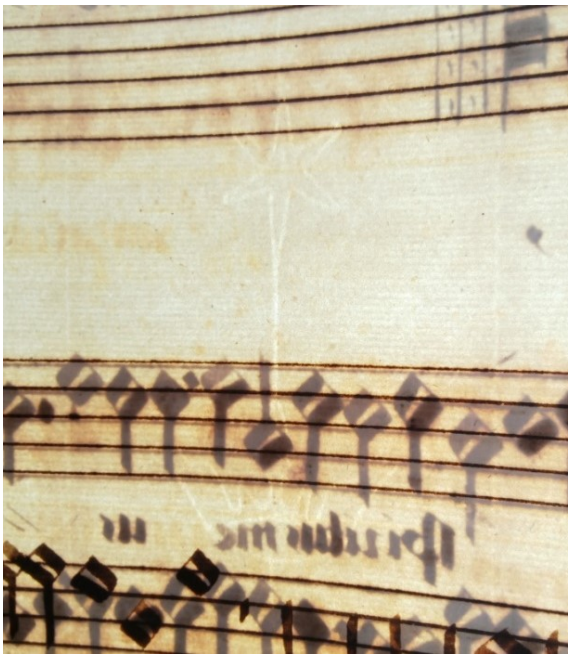
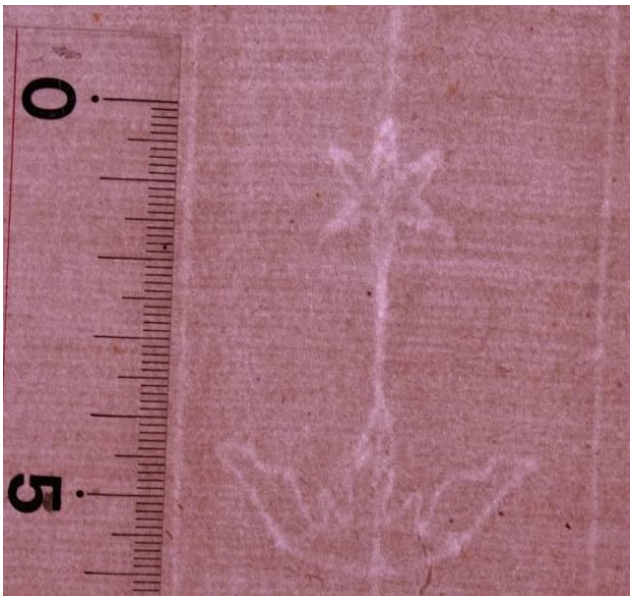


Ilustración I.22: Filigrana similar a la de E-Boc 6 en *Bernstein. The memory of paper* (no. ref. 51_6)[99]
(Italia, Fabriano, 1578)



2.2B. Comentarios sobre E-Boc 6

La presencia de una obra única de Pere Alberch Vila (1517-1582) en E-Boc 6 (No. 8), por un lado, y la inscripción manuscrita que menciona la desaparecida iglesia de Sant Miquel (Barcelona) en el folio uno del libro, por otro, permiten ubicar el manuscrito, con bastante seguridad, en la ciudad de Barcelona. Pere Alberch i Ferrament, conocido como Pere Vila, fue organista de la catedral de Barcelona entre 1536 y 1582.[100] La lamentación *Lamed. O vos omnes* atribuida a "P. Vila" en los folios 42v-43r es la única copia conocida de esta obra y, como analizaré después en el Capítulo II, su texto forma parte de los versos que prescriben los libros litúrgicos de la diócesis de Barcelona para la interpretación de las lamentaciones de Jeremías durante los oficios de Tinieblas de Semana Santa. E-Boc 6 debió haber sido copiado, por tanto, en un entorno muy próximo a Vila. La conexión más firme del manuscrito con la ciudad

[99] Esta filigrana incluida en el repositorio digital de marcas de agua *Bernstein. The memory of paper* (<http://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start.disp>) procede del *Progetto CCI — Corpus Chartarum Italicarum* (consultado el 7 de marzo de 2016).

[100] Pere Alberch i Ferrament adoptó el apellido Vila de su tío Pere Vila (*ca*. 1465-1538), que también fue organista en la catedral de Barcelona. Pere Ferrament i Vila (*ca*. 1522-1546) y Lluís Ferrán i Ferrament (*ca*. 1565-1631) también formaron parte de esta familia de organistas y compositores procedentes de Vic (Barcelona). Sobre todos ellos, véase Josep Mª Gregori i Cifré, "Vila", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, pp. 885-888; y, del mismo autor**,** "La nissaga dels organistes *Vila*".

de Barcelona la proporciona, no obstante, la inscripción manuscrita que ubica el libro en la iglesia de Sant Miquel de Barcelona en el segundo cuarto del siglo XVII.

La literatura anterior sobre este manuscrito ha datado la copia de E-Boc 6 en torno a 1580, siguiendo probablemente la anotación moderna escrita a lápiz, mencionada anteriormente**,** que dice "Obras de Morales / 1580 / Ms. 6". El análisis de los posibles modelos impresos empleados en la copia de tres piezas transmitidas en E-Boc 6 proporciona argumentos para poder acotar algo más la fecha de compilación de este manuscrito: se trata de 1) la antífona 'Regina caeli' a cinco voces de Tomás Luis de Victoria (no. 7); 2) el magníficat de primer tono de Morales (no. 9); y 3) la antífona 'Alma Redemptoris mater' de Jean Lhéritier (no. 13).

La antífona mariana *Regina caeli* a cinco voces de Tomás Luis de Victoria en los folios 38v-42r de E-Boc 6 proporciona un posible *terminus post quem* para la copia del manuscrito. Esta obra de Victoria apareció publicada por primera vez en 1572 (Venecia: Antonio Gardano) y se volvió a incluir en otras siete ediciones posteriores publicadas entre 1576 y 1609.[101] Sin poder descartar completamente una circulación manuscrita de esta obra de Victoria en territorio ibérico en un momento previo a su primera publicación en Italia, el año de 1572 es, por tanto, un probable *terminus post quem* para la copia de E-Boc 6. Un cotejo de la pieza copiada en este manuscrito con la misma pieza transmitida en las ediciones impresas posteriores permite acotar más la edición impresa que posiblemente sirvió de modelo para la copia de esta antífona de Victoria en E-Boc 6:[102] mientras que las ediciones de 1581, 1583, 1589 y 1603 señalan C como signo de mensuración, las publicaciones de 1572 y 1576 indican C/, igual que la versión copiada en E-Boc 6. Por otro lado, la pieza del Ms. 6 del Orfeó Català difiere de las tres variantes señaladas por Anglès para la edición de 1576 localizadas en el *cantus* I (c. 83) y en el *altus* I (cc. 16 y 25), lo que acerca más la versión de E-Boc 6 a la

[101] Cramer, Eugen Casjen, *Tomás Luis de Victoria: A Guide to Research* (Nueva York: Garland, 1998), **p.** 47-90 no incluyó E-Boc 6 entre las fuentes manuscritas con obras de Victoria. Según Cramer, *Tomás Luis de Victoria,* pp. 32 y 44, las fuentes impresas del Regina caeli à 5 son: RISM V1421 (Venecia: hijos de Antonio Gardano, 1572), RISM V1427 (Venecia: Angelo Gardano, 1576), RISM V1430 (Roma: Francisco Zanetti, 1581), RISM V1422 (Roma: Alessandro Gardano, 1583), RISM V1423 (Milán: Francesco & erede di Simon Tini, 1589), RISM V1424 (Dillingen: Johann Mayer, 1589), RISM V1425 (Venecia: Angelo Gardano, 1603), y RISM 1609/1 (Amberes: Pierre Phalèse).

[102] He cotejado las variantes a partir de Higini Anglès, *Tomás Luis de Victoria († 1611). Opera Omnia* (Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968), p. 15. Anglès comparó todas las ediciones de esta pieza mencionadas arriba, excepto la de 1609.

primera edición de 1572 que a las posteriores publicaciones y proporciona un argumento para confinar su copia en la década de los setenta del siglo XVI.

De igual forma, el análisis de las variantes para el Magníficat de primer tono de Morales y para la antífona de Lhéritier también remite a modelos impresos de cronología temprana para la copia de estas dos piezas en E-Boc 6. Al examinar todas las variantes mencionadas por Higini Anglès en la edición de los magníficat de Morales,[103] observamos que E-Boc 6 coincide un número significativamente mayor de veces con las ediciones de 1542 y de 1552 que con el resto de impresos posteriores de cánticos de Morales publicados entre 1559 y 1614. Algo similar ocurre con la antífona 'Alma Redemptoris mater' de Jean Lhéritier copiada en los folios 85v-89r de E-Boc 6. Aunque no se trata de variantes significativas, el examen de las variantes señaladas por Leeman Perkins para esta antífona de Lhéritier evidencia una mayor proximidad con las dos ediciones que transmiten esta pieza publicadas por Antonio Gardano y Girolamo Scotto en 1549 (RISM 1549/10 y RISM 1549/10a, respectivamente) que con las posteriores publicaciones que vieron la luz en 1555 y 1562.[104]

Otras dos obras de E-Boc 6, la Pasión según San Mateo de Melchor Robledo (No. 1) y la 'Missa Benedicta es caelorum Regina' de Morales (No. 10) merecen un comentario particular. Aunque Anglès atribuyó a Cristóbal de Morales la Pasión según San Mateo copiada al inicio del volumen cuando describió por primera vez el manuscrito en 1941,[105] la atribución ha sido descartada más recientemente a partir de determinadas cuestiones de estilo compositivo y de tradición litúrgica que no concuerdan con el resto de obras conocidas de Morales, pero especialmente debido a la concordancia de la obra con la Pasión según San Mateo atribuída a Melchor Robledo en un manuscrito de polifonía copiado para uso de la colegiata de Alquézar, en Huesca (E-AL 2, No. 1).[106]

---

[103] Higini Anglès, *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*, vol. 4, *XVI Magnificat*, Monumentos de la Música Española, 17 (Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Delegación de Roma, 1956), pp. 54-55.

[104] Véase el detalle de todas las variantes en Leeman L. Perkins, *Johannis Lhéritier. Opera Omnia, I (Part I)*, Corpus Mensurabilis Musicae, 48 (Roma: American Institute of Musicology, 1969), pp. LIX-LX.

[105] Anglès, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, pp. 34-35.

[106] Grayson Wagstaff, "Morales, Spanish Traditions, Liturgical Works, and the Problem of Style", en *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*, ed. por Owen Rees y Bernadette Nelson (Woodbridge: The Boydell Press, 2007), pp. 77-81, ha descartado la autoría de Morales para esta pasión a partir de: 1) la utilización del canto llano de la pasión de la tradición de Zaragoza y no el de Toledo; un uso que no se ha documentado en las obras de Morales; 2) el carácter repetitivo del material melódico,

Melchor Robledo (diócesis de Segovia?, *ca*. 1510—Zaragoza, 1586) trabajó como maestro de capilla en la Catedral de Tarragona entre 1566 y 1569 antes de pasar a desempeñar el mismo puesto en la Catedral de Zaragoza, donde permaneció hasta el final de su vida.[107] El cotejo de la Pasión según San Mateo de Robledo en el manuscrito de Alquézar a partir de la edición moderna realizada por Pedro Calahorra con la versión transmitida en el Ms. 6 del Orfeó Català revela diferencias destacadas entre ambas versiones. Las variantes en el manuscrito de Barcelona son las siguientes: 1) la versión de E-Boc 6 omite la perícopa inicial "Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matheum", que sí aparece en la copia de Alquézar; 2) comienza directamente con el texto "Non in die festo", pero en una forma abreviada respecto al "Non in die festo, ne forte tumultus fieret in populo" de la versión de Alquézar; 3) incluye la perícopa final "Altera autem diem", no transmitida en el manuscrito de Alquézar; y 4) contiene notas alteradas y algunas variantes en la figuración no presentes en el manuscrito aragonés.

La identificación de estas variantes del texto y de la notación musical en la versión de la Pasión según San Mateo de E-Boc 6 respecto a la copia de Alquézar conduce a especular sobre la posibilidad de que esta pasión pudiera haber sido compuesta durante el magisterio de Robledo en Tarragona y revisada después cuando el compositor se trasladó a Zaragoza como maestro de capilla de la Catedral donde permaneció hasta el final de su vida. Aunque desconocemos qué obras compuso Melchor Robledo para la Catedral de Tarragona, las actas capitulares de Tarragona de 1566 mencionan la existencia de un libro con composiciones suyas:

una característica que no encaja con la habilidad de Morales para otorgar variedad a la obra incluso en piezas muy dependientes de un canto llano repetitivo; 3) una armonía modal estática más estereotipada que en las obras de Morales a partir de un canto llano; y 4) la composición en polifonía de determinadas secciones del texto de la pasión que la tradición castellano-andaluza de la que procede Morales mantenía en canto llano. Sobre el manuscrito de Alquézar (E-AL 2) que transmite esta Pasión según San Mateo atribuída a Robledo, véase Pedro Calahorra, *Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica*, 2 vols. (Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Sección de música antigua, 1986-1988), vol. 1, pp. 28-29 [comentario] y pp. 133-154 [edición moderna]. Calahorra no menciona los manuscritos de Barcelona (E-Boc 6 y E-Bbc 708) que contienen esta pasión ni la atribución de la obra a Morales por parte de Higini Anglès. Encontramos diversidad de opiniones respecto a la datación de E-AL 2: mientras que el *Census-Catalogue*, vol. 1, p. 4, sitúa su copia a finales del siglo XVI, en la Opera Omnia de Melchor Robledo Pedro Calahorra dató el manuscrito en el siglo XVIII.

[107] Luis Antonio González Marín y Mª Carmen Martínez García, "Robledo, Melchor", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, pp. 234-237.

> Necnon determinarunt et comissionem fecerunt dicti Rvdo. Archidiacono Gili ad emendum opera de Morales *et faciendum quendam librum album p. componendo ibi dictus magister Robledo.* [Mi cursiva].[108]

Un posible enlace para la difusión de obras de Robledo en Barcelona pudo haber sido el propio Pere Vila, a quien Robledo conoció durante una visita a Barcelona. Los Libros de Obra de la Catedral de Tarragona mencionan que Melchor Robledo se reunió con Pere Vila en Barcelona para, aconsejado por éste, resolver cuestiones de afinación sobre el órgano que en aquel momento se estaba reparando en la Catedral de Tarragona. Un encuentro entre dos maestros de capilla de dos instituciones musicales destacadas implicaría seguramente el intercambio de música:

> Como algunos registros [del órgano] difieren de los de Santa María, se consultó el parecer del canónigo Vila, de Barcelona, mandándole al mismo tiempo, por medio del maestro de capilla Melchor Robledo, dos flautas escogidas por el canónigo Jaques, para comprobar la calidad, consulta que resulta satisfactoria.[109]

La segunda pieza de E-Boc 6 que merece un comentario específico es la 'Missa Benedicta es caelorum Regina' de Cristóbal de Morales copiada en los folios 47v a 62r. Higini Anglès afirmó en la edición crítica de esta misa de Morales que "por lo visto el copista del B [el manuscrito E-Boc 6] se sirvió del libro impreso en Roma en 1544, puesto que incluso le sigue en el contenido de cada página".[110] Sin embargo, la comparación completa de la misa copiada en E-Boc 6 con la edición de las misas de Morales de 1544 citada por Anglès (*Missarum liber secundus*; RISM M3582) revela que si bien las primeras páginas siguen el contenido del impreso de 1544 (e incluso el cambio de folio se produce en el mismo punto), al llegar al folio 52v de E-Boc 6 encontramos una versión completamente distinta del 'Credo' de la transmitida en la

[108] Tarragona, Arxiu Capitular de la Catedral de Tarragona, Actas capitulares (enero de 1566), fol. 62v; citado en Pedro Calahorra Martínez, "El polifonista Melchor Robledo y su obra († 1586)", *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), p. 6.

[109] Tarragona, Arxiu Capitular de la Catedral de Tarragona, Llibre de l'obra (1560-1580). Citado sin indicación de folios en Salvador Ramón Vinyes, *Los órganos de la catedral de Tarragona* (Tarragona: Caja de Ahorros Provincial, 1974), pp. 20-21.

[110] Higini Anglès, *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*, vol. 3, *Missarum Liber Secundus*, Monumentos de la Música Española, 15 (Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954), p. 32.

edición de 1544, y a continuación, el 'Sanctus' y el 'Agnus Dei' retoman la versión del impreso. No sabemos si esta versión diferente del 'Credo' incluida en la misa 'Benedicta es caelorum Regina' de E-Boc 6 se deba quizás a un error del copista, quien podría haber confundido la fuente a partir de la cual realizó la copia entre los diferentes libros impresos o cuadernillos manuscritos con los que trabajaba. En este sentido, la existencia de un bemol en la armadura en la versión del 'Credo' de E-Boc 6 es sospechosa, puesto que el resto de movimientos de la misa no presenta alteraciones en la armadura. No obstante, la identificación de esta variante es sumamente interesante porque, precisamente, conocemos la existencia de una versión distinta de esta misa de Morales cuya única fuente conocida es un manuscrito conservado actualmente en la biblioteca de la Institución Milá y Fontanals del CSIC en Barcelona (E-Bim 1). La misa copiada en E-Bim 1, un manuscrito originario de Toledo, lleva por título 'Misa valençiana de Morales' y, tal como ha estudiado Bernadette Nelson, se trata de una versión previa de la 'Missa Benedicta es caelorum Regina', distinta a la que posteriormente se imprimiría en su *Missarum liber secundus* de 1544 y quizás compuesta en Valencia al inicio de la década de 1530 antes de que Morales viajase a Roma para servir como cantor en la capilla papal.[111] No obstante, el cotejo del 'Credo' de la 'Misa valençiana' en E-Bim 1 con el 'Credo' copiado en E-Boc 6 muestra que se trata de versiones diferentes. El Ejemplo musical I.2 muestra el inicio del *cantus* del 'Credo' de la Misa 'Benedicta es caelorum Regina' publicada en 1544 (M3582), la versión del 'Credo' de la misma misa incluida en E-Boc 6 y el 'Credo' de la 'Misa valençiana' copiada en E-Bim 1.

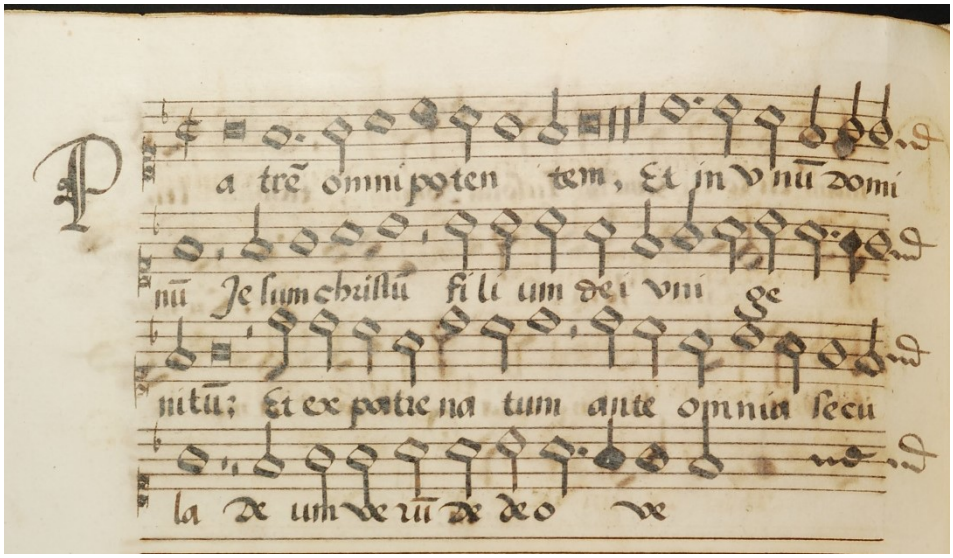
[111] Bernadette Nelson, "Was Morales in Valencia? New light on the origins of the Missa Benedicta es, caelorum regina", *Early Music*, 30/3 (2002), pp. 365-379.

Ejemplo musical I.2: Comparación del inicio del *cantus* del 'Credo' de la Missa 'Benedicta es caelorum Regina' de Cristóbal de Morales en *Missarum liber primus* (Roma: Valerio y Aloisio Dorico, 1544), en E-Boc 6 y en E-Bim 1.

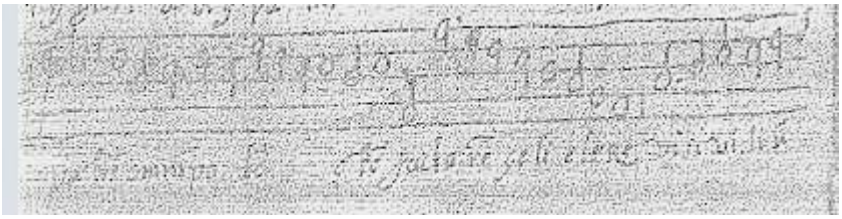
a) *Missarum liber secundus* (Roma: Valerio y Aloisio Dorico, 1544), fol. XXIVv (Ejemplar de la Bayerische StaatsBibliothek, 2 Mus.pr. 16-1/2).



b) E-Boc 6, fol. 52v.



c) E-Bim 1





2.2C. Inventario abreviado de E-Boc 6

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	1v-17r	*Non in die festo* [Passio secundum Matthaeum]	[Melchor Robledo]	4	C1
2	17v-29r	*Jesum Nazarenum* [*Passio* secundum Johannem]	[Melchor Robledo]	4	
3	29v-31r	*Aleph. Quomodo obtexit caligine*	[Anónimo]	4	
4	31v-33r	*Coph. Vocavi amicos meos*	[Cristóbal de Morales]	4/3	
5	33v-34r	*Procul recedant* [Te lucis ante terminum]	[Anónimo]	4	
6	34v-38r	*Vita dulcedo* [Salve Regina]	[Cristóbal de Morales]	4	
7	38v-42r	*Regina caeli*	[T. L. de Victoria]	5	
8	42v-43r	*Lamech. O vos omnes*	P[ere] Vila	3	
9	43v-47r	*Et exultavit* [Magnificat *Primi toni*]	Christoforus Morales	4/6	
10	47v-62r	*Kyrie eleyson* [Missa *Benedicta es caelorum Regina*]	Morales	4/6	
11	62v-82r	*Kyrie eleyson* [Missa *Mille regretz*]	Christoforus Morales	6/3	
12	82v-85r	*Et exultavit* [Magnificat *Quarti Toni*]	Morales	4	
13	85v-89r	*Alma redemptoris mater*	[Jean Lhéritier]	4	
14	89v-91r	*Ave Regina caelorum*	"Montes" (¿Diego Montes?)	4	
15	91v-92r	*Kyrie eleyson* [Missa; sólo K, S, A]	[Anónimo]	4	
16	92v-96r	*Patrem omnipotentem* [Credo]	Nicasi Çorita	4	
17	96v-97r	*In manus tuas*	[Anónimo]	4	
18	97v-98r	*Miserere Primi Toni*	[Anónimo]	4	
19	97v-98r	[Sin texto] *Secundi Toni*	[Anónimo]	4	
20	97v-98r	*Quia viderunt* [Nunc dimittis *Quarti Toni*]	[Anónimo]	4	
21	97v-98r	[Sin texto] *Sexti Toni*	[Anónimo]	4	
22	97v-98r	[Sin texto] *Octavi Toni*	[Anónimo]	4	

E-Bbc 708

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 708
(*olim* 384)

Manuscrito / Papel

Libro de coro (43,7 x 29,5 cm.), [III] 50 fols. [III]

Anónimo-14, (Jean Lhéritier)-1, (Cristóbal de Morales)-2, (Melchor Robledo)-2, Tomás Luis de Victoria-1

3 antífonas marianas, 3 salmos, 2 cánticos, 2 himnos, 2 lamentaciones, 2 pasiones, 2 villancicos sacros, 1 alleluia, 1 misa, 1 pieza sin texto, 1 versículo = 20

7 *unica* (Nos. 2, 5, 7, 8, 9, 14, 20)

Lugar de compilación: Barcelona (iglesia de Sant Miquel)

Datación: *ca*. 1570—1580

Literatura anterior:

Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, p. 244.
Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", p. 11.
Zauner, "Lamentaciones de Jeremías en Barcelona: tradición cantollanista pretridentina y apuntes sobre el contexto de interpretación del género polifónico a finales del siglo XVI", pp. 79-108, pp. 101-105.
_____, *Manuscrits musicals litúrgics pretridentins de les seccions de Música i Manuscrits de la Biblioteca de Catalunya*, [sin paginar].

Books of Hispanic Polyphony: https://hispanicpolyphony.eu/source/14326

2.3A. Descripción física de E-Bbc 708

Encuadernación y foliación

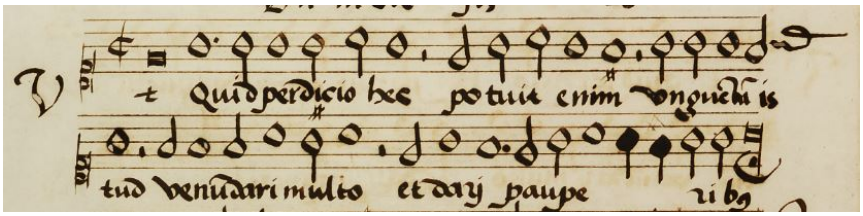
E-Bbc 708 fue encuadernado modernamente con cubiertas de pergamino sobre cartón (43,7 x 29,5 centímetros) y tres hojas de guarda modernas al inicio y al final del volumen.[112] Los cincuenta folios del libro presentan únicamente foliación moderna a lápiz en el ángulo superior derecho: los dos primeros folios con numeración romana (I-II) y el resto en números árabes (1-48).

Inscripciones y copistas

Como se muestra más abajo en el inventario abreviado, en la copia de E-Bbc 708 participaron tres copistas diferentes, si bien la mayor parte de las obras que contiene (dieciocho de las veinte totales) se deben a un único copista (C2). El examen de la caligrafía del C2 muestra que se trata del mismo amanuense que confeccionó el manuscrito E-Boc 6, lo que constituye un claro vínculo entre ambos libros;[113] Ilustraciones I.23-24.

Ilustraciones I.23-24: Correspondencia del copista de E-Boc 6 con el copista de E-Bbc 708.

E-Boc 6



E-Bbc 708



[112] En el lomo de la encuadernación moderna se añadió "POLIFONIA RELIGIOSA DEL SEGLE XVII" y la signatura actual del manuscrito "M. 708".

[113] Esta correspondencia ya fue advertida también por Zauner, "Lamentaciones de Jeremías en Barcelona", pp. 101-102.

De modo similar a otros manuscritos analizados en esta sección, E-Bbc 708 no presenta ninguna inscripción manuscrita que arroje pistas acerca de su posible procedencia o cronología de copia. En el folio II se anotó un íncipit melódico en clave de *Do* en primera línea cuyo texto latino "Nunquid et tu ex discipulis es hominis istius", un verso procedente del relato de la Pasión de Cristo según San Juan (Juan 18,17), va claramente en consonancia con las dos primeras obras copiadas en el manuscrito: dos pasiones según San Mateo y según San Juan.

Filigrana del papel

Hay dos tipos de filigranas en los folios de este manuscrito (Ilustraciones I.25-26); la F2 solo aparece en el folio cuarenta y siete, que constituye un añadido posterior al final del volumen realizado por una mano diferente al copista principal (obra No. 20 en el inventario). La mala calidad del papel no permite distinguir claramente el motivo de esta filigrana, aunque se asemeja a una figura zoomorfa de perfil. En cambio, el motivo de la marca de agua F1 se aprecia claramente: se trata de un racimo de uvas con las letras "M D" en su interior. Una marca de agua muy similar ha sido documentada por Briquet en papel francés utilizado en la localidad de Salins en 1569 (Ilustración I.27).

Ilustraciones I.25-26: Filigranas de E-Bbc 708 (F1 y F2).

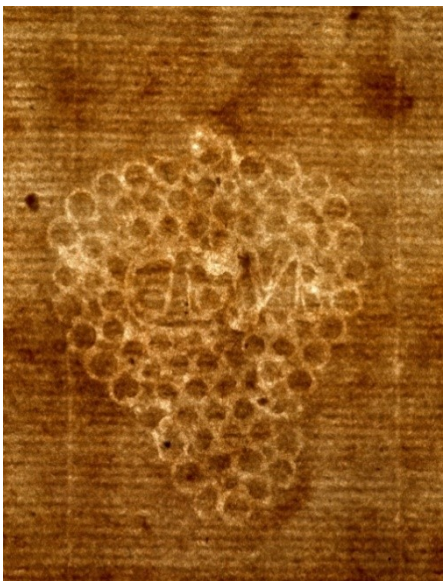
Filigrana 1 (3,6 x 4,5 cms., fol. IIr)	**Filigrana 2** (*ca*. 7 x 8,5 cms., fol. 47r)
	

Ilustración I.27: Racimo de uvas en Briquet (No. 13153; Salins en 1569) similar a la F1 de E-Bbc 708.[114]



2.3B. Comentarios sobre E-Bbc 708

A pesar de la total ausencia de inscripciones en los folios de E-Bbc 708 que aludan a su procedencia, el estudio de sus características físicas, como se ha visto, permite relacionar directamente este manuscrito con E-Boc 6, y por tanto vincular también su origen a la parroquia de Sant Miquel de Barcelona. La presencia de un Alleluia para la festividad del día de San Miguel Arcángel (29 de septiembre; *LU* 1655) copiado en los dos últimos folios del manuscrito (No. 20, fols. 47v-48r) refuerza sin duda esta conexión. Igual que sucedía con el motete dedicado a San Miguel copiado junto al primer salmo del oficio de Completas en los últimos folios de E-Boc 7, el Alleluia para la misa del día de San Miguel que transmite E-Bbc 708 se ubica también después de varias piezas para Completas en estilo de fabordón (Nos. 13-19): tres versiones de la antífona ('Miserere mei') que precede a los cuatro salmos que se cantan en la hora de Completas (Nos. 13, 14 y 17); el versículo 'Custodi nos Domine' (No. 15) que se canta después del himno; y dos versiones del cántico 'Nunc dimittis' entonado al final del oficio (Nos. 18 y 19); además, en los folios 45v y 46r se anotó también el canto llano para el responsorio breve ('In manus tuas') y la antífona ('Salva nos') que preceden al canto del 'Nunc dimittis'. Por tanto, estos últimos folios de E-Bbc 708 ofrecen de nuevo evidencia de que la fiesta del patrón de la parroquia de Sant Miquel se celebraba con el canto en polifonía del oficio de Completas y un motete dedicado al

[114] Briquet, *Les filigranes*, vol. 4, p. 653.

santo o partes del propio de la misa del día, como también testimonian los libros de cuentas de la parroquia mencionados al analizar el caso de E-Boc 7.

Más de la mitad de las piezas copiadas en E-Bbc 708 son las mismas que las transmitidas en E-Boc 6 (véase la Tabla I.4). Estas concordancias ilustran nuevamente la conexión entre los dos manuscritos e indican que seguramente uno de los dos constituyó el modelo para la copia del otro. La combinación de la evidencia que proporcionan: 1) la filigrana F1 de E-Bbc 708, similar a la documentada por Briquet en papel datado en 1569; 2) la antífona 'Regina caeli' de Victoria (No. 10) publicada por primera vez en 1572 (RISM V1421); y 3) las numerosas concordancias que este manuscrito presenta con E-Boc 6, sugieren situar su copia también en la década de 1570.

Tabla I.4: Obras concordantes en E-Bbc 708 y E-Boc 6.

Título	**Compositor**	**Nº de orden de la pieza en cada manuscrito**	
		E-Bbc 708	**E-Boc 6**
Passio secundum Matthaeum	[M. Robledo]	1	1
Passio secundum Johannem	[M. Robledo]	2	2
Aleph. Quomodo obtexit	[Anónimo]	3	3
Coph. Vocavi amicos meos	[Morales]	4	4
Alma Redemptoris Mater	[Lhéritier]	6	13
Regina caeli	Victoria	10	7
Procul recedant [Te lucis ante terminum]	[Anónimo]	11	5
Vita dulcedo [Salve Regina]	[Morales]	12	6
Miserere mei Tono I	[Anónimo]	13 y 17	18
Custodi nos domine Tono II	[Anónimo]	15	19
[Sin texto] Tono VI	[Anónimo]	16	21

2.3C. Inventario abreviado de E-Bbc 708

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
	iir	*Numquid et tu ex discipulis*		1	C1
1	1v-13r	*Non in die festo* [Passio secundum Matthaeum]	[Melchor Robledo]	4	C2
2	13v-23r	*Jesum Nazarenum* [Passio secundum Johannem]	[Melchor Robledo]	4	
3	23v-25r	*Aleph. Quomodo obtexit*	[Anónimo]	4	
4	25v-27r	*Coph. Vocavi amicos meos*	[Morales]	4	
5	27v-35r	*Kyrie* [Missa]	[Anónimo]	4/3	
6	35v-37r	*Alma Redemptoris Mater*	[Jean Lhéritier]	4	
7	37v-38r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	[Anónimo]	5	
8	38v-39r	*Venit mortales a comer*	[Anónimo]	3	
9	39v-40r	*Peccadores venit a comer*	[Anónimo]	3	
10	40v-42r	*Regina caeli*	Tomas luis victoria	5	
11	42v-43r	*Procul recedant* [Te lucis ante terminum]	[Anónimo]	4	
12	43v-45r	*Vita dulcedo* [Salve Regina]	[C. de Morales]	4	C3
13	45v-46r	*Miserere mei*, *primi toni*	[Anónimo]	4	C2
14	45v-46r	*Miserere mei*, *octavi toni*	[Anónimo]	4	
15	45v-46r	*Custodi nos domine*, *secundi toni*	[Anónimo]	4	
	45v	*In manus tuas* [canto llano]			
	46r	*Salva nos, Domine* [canto llano]			
16	46v	[Sin texto] *sexti toni*	[Anónimo]	4	
17	46v	*Miserere mei*, *primi toni*	[Anónimo]	4	
18	46v	*Quia viderunt* [Nunc dimitiis], *quarti toni*	[Anónimo]	4	
19	47r	*Quia viderunt* [Nunc dimitiis], *quarti toni*	[Anónimo]	4	
20	47v-48r	*Alleluya. Sancte Michael Arcangele*	[Anónimo]	4	C1

E-Bbc 608
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 608
(*olim* 382)

Manuscrito / Papel

Libro de coro (32 x 22,8 cm.), [III] 46 fols. [III]

Anónimo-30, Pedro Guerrero-1, (Jean Lhéritier)-1, Jean Maillard-1, "Montes" (¿Diego Montes?)-1, Giovanni Pierluigi da Palestrina-1, Nicasio Zorita-9

28 responsorios, 14 motetes, 1 antífona mariana, 1 introito = 44

4 *unica* (Nos. 39, 41, 42, 44)

Lugar de compilación: Cataluña

Datación: antes de *ca*. 1584

Literatura anterior:

Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, pp. 242-243.
Rubio, "Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI".
Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", pp. 8-10.
Rovira Alcaraz, "El manuscrit musical M608 de la Biblioteca de Catalunya. Estudi i transcripció".

Books of Hispanic Polyphony: https://hispanicpolyphony.eu/source/13207

2.4A. Descripción física de E-Bbc 608

Encuadernación y foliación

E-Bbc 608 es un libro de coro encuadernado modernamente en pergamino sobre cartón.[115] Junto al volumen M 587 de la Biblioteca de Catalunya, es uno de los manuscritos en formato de libro de facistol estudiados en esta Tesis que presenta unas dimensiones más reducidas, ya que supera escasamente los treinta centrímetros de alto. A consecuencia de la tinta ferruginosa empleada en su copia, el estado actual de conservación de este manuscrito no es bueno y esto dificulta en gran medida la lectura de las obras, especialmente a partir del folio 31v. El libro consta de 46 folios numerados modernamente a lápiz en la esquina superior derecha, más tres hojas de guarda modernas al inicio y al final. Dado que en el verso del último folio aparecen el soprano y el tenor de una obra incompleta, parece que el libro estaba formado en origen por un número mayor de folios hoy perdidos.[116]

Copistas e inscripciones

Aunque las malas condiciones de conservación de E-Bbc 608 dificultan un análisis más pormenorizado, parece claro que este manuscrito fue copiado al menos por tres manos diferentes que tuvieron papeles bien diferenciados en el tipo de repertorio compilado (véase la Tabla I.5). Mientras que el copista 1 (C1), de caligrafía más compacta y reducida, copió todas las obras atribuídas (excepto dos) de E-Bbc 608, los copistas 2 y 3 (C2 y C3), con una escritura de trazos más redondeados, fueron los responsables de la copia de los veintisiete responsorios anónimos que conforman el grueso del manuscrito (fols. 2v-30r), más el último responsorio incompleto, también anónimo, copiado en el folio 46v.

[115] El lomo del libro lee "PASSIO D.N.J.C." y "M. 608" en letras negras grabadas modernamente.

[116] La obra copiada en el folio 46v es 'In monte Oliveti', cuyo texto corresponde al primer responsorio de maitines para el Jueves Santo; es probable, por tanto, que el manuscrito contuviese en origen una nueva serie de los responsorios del *Triduum Sacrum*, diferente a la que se copió en los folios 2v a 30r (véase el inventario abreviado más abajo).

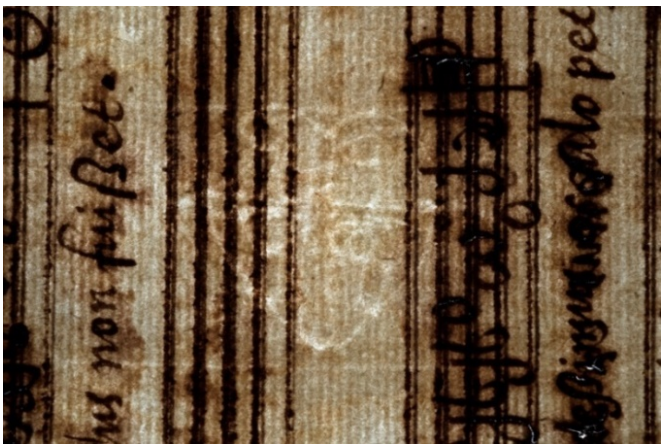
Tabla I.5: Distribución del repertorio de E-Bbc 608 por copistas.

Copistas	Folios	Compositores
C1	1v-2r; 30v-46r	Palestrina [Nicasio] Zorita [Pedro] Guerrero [Jean] Maillard "Montes"
C2	2v-4r	[Anónimo]
C3	4v-30r; 46v	

Filigranas del papel

Los folios de E-Bbc 608 contienen un solo tipo de filigrana formada por un corazón en cuyo interior se inscribe una cruz latina y cuatro letras "P" mayúsculas ubicadas en cada uno de los cuarterones que forma la cruz respecto al corazón (Ilustración I.28). En los catálogos de referencia que he manejado para el estudio de filigranas no aparece ninguna que presente una clara semejanza con la de este manuscrito,[117] sin embargo, en el transcurso de mi investigación en el Archivo Diocesano de Barcelona he localizado una marca de agua prácticamente idéntica a la de E-Bbc 608 (Ilustración I.29); esta filigrana aparece en los folios de uno de los volúmenes de la serie de documentación sinodal de la diócesis de Barcelona en la sección correspondiente al sínodo de 1586.

Ilustración I.28: Filigrana de E-Bbc 608.
(fol. 7r; 2,7 x 2,9 cm.)



[117] La única que presenta un cierto parecido aparece en Briquet, *Les filigranes*, vol. 2, p. 335 (no. 5700); no obstante, las diferencias son notorias.

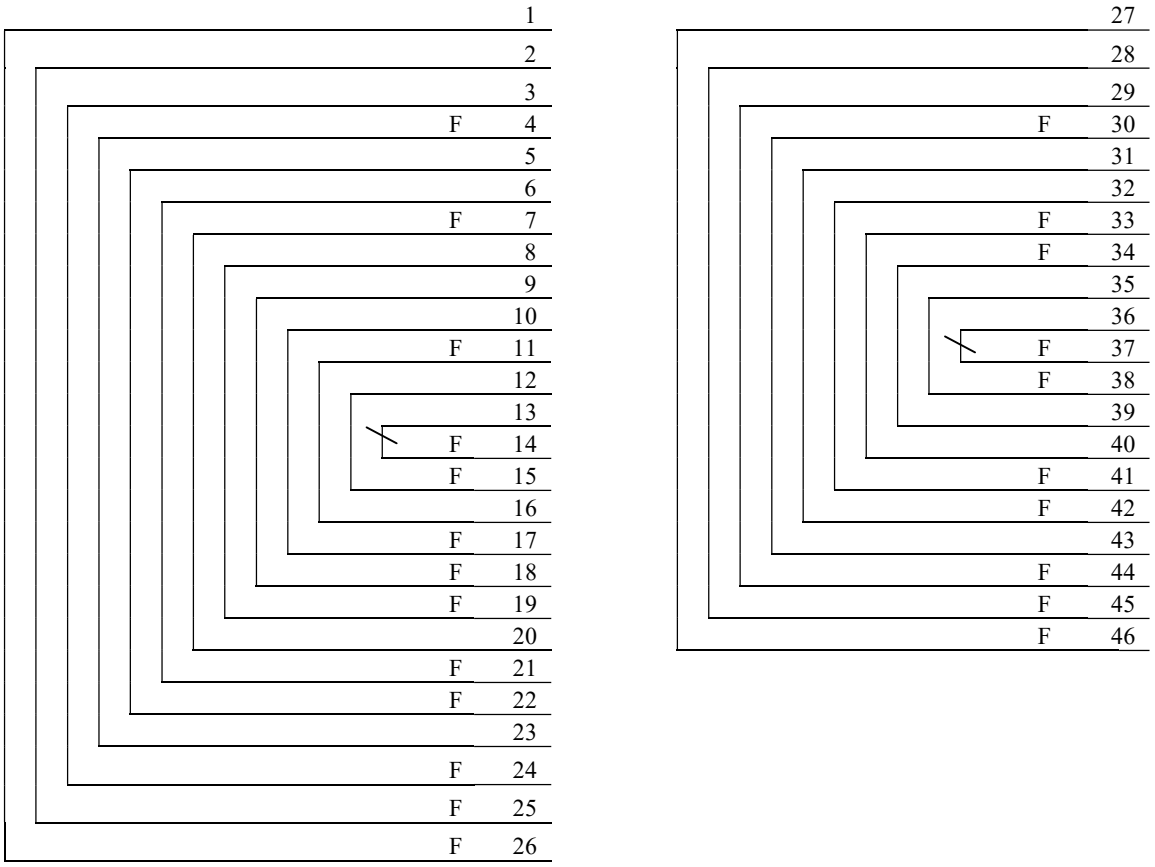
Ilustración I.29: Filigrana en ADB, *Acta Synodalia*, vol. 1, fol. 62r [sínodo de 1586] muy similar a la filigrana de E-Bbc 608.



La Tabla-gráfico I.6 reconstruye la estructura de los pliegos de papel que conforman el manuscrito. E-Bbc 608 está formado por dos únicos pliegos que contienen 13 y 10 folios, respectivamente. Cuadernillos formados por un número tan elevado de folios son, en general, inusuales en la estructura de manuscritos renacentistas; sin embargo, encontramos estructuras semejantes en otros libros de polifonía estudiados en esta Tesis Doctoral, como por ejemplo los cuatro libretes que conforman el manuscrito E-Bbc 586 que también está formado por un único pliego de papel.

Tabla-Gráfico I.6: Estructura de los pliegos de papel de E-Bbc 608.

La letra F indica que el folio contiene la filigrana que muestra la anterior Ilustración I.28.



2.4B. Comentarios sobre E-Bbc 608

A diferencia de los tres primeros manuscritos que se han analizado en esta sección, la ausencia de inscripciones e indicios de uso y la cantidad de obras anónimas dificulta establecer hipótesis acerca de la procedencia de E-Bbc 608. Ni Pedrell, ni Samuel Rubio, ni Francesc Bonastre indicaron nada al respecto.[118] El estudio de Pilar Rovira sobre este manuscrito argumentó un probable origen castellano basándose en: 1) la atribución de la pieza 'Angustiae sunt mihi' (No. 39, fols. 41v-42r) a Pierre Maillart (en realidad el compositor en E-Bbc 608 es Jean Maillard); 2) la atribución al compositor flamenco Philippe de Monte (1521-1603) de la antífona mariana 'Ave

[118] Samuel Rubio, "Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", p. 1, se limitó a señalar que "no obstante nuestro esfuerzo, nada hemos podido averiguar sobre la iglesia o convento en que fuera copiado el códice".

Regina caelorum' (No. 40, fols. 42v-43r); 3) la semejanza, según Rovira, de la marca de agua de E-Bbc 608 con una filigrana documentada en Madrid; 4) la presencia del motete de Pedro Guerrero (No. 37, fols. 39v-40r), cuya única concordancia aparece en un manuscrito de Valladolid; y 5) la presencia del motete de Palestrina 'Senex puerum portabat' (No. 1, fols. 1v-2r), para el que Rovira indica que un ejemplar de un libro impreso de Palestrina que contiene esta obra se conserva en la Catedral de Valladolid.[119] Sin embargo, es posible cuestionar los argumentos sobre los que esta autora sostiene su hipótesis.

Rovira indicó que el motete adscrito a "Mallart" en el manuscrito podría ser obra del músico franco-flamenco Pierre Maillart (Valenciennes, 1550-Tournai, 1622) y no del francés Jean Maillard porque aquél, a diferencia de éste, sí estuvo en España. Efectivamente Pierre Maillart estuvo en España como niño de coro al servicio de la capilla de Felipe II,[120] pero su estancia en la corte española transcurrió entre 1563 y 1570, cuando Maillart tenía entre 13 y 20 años, por lo que presuponer una actividad compositiva en tan temprana edad es poco probable. Además, no se conoce ninguna obra de Maillart; este músico es conocido únicamente por ser autor de un tratado teórico publicado en 1610.[121] Rovira añade que la grafía de la adscripción "Mallart" que figura en el manuscrito es más próxima al nombre de Pierre Maillart que al de Jean Maillard. Sin embargo, la misma adscripción a "Mallart" la encontramos en más de una veintena de obras en el manuscrito M 682 de la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc 682) que sí son obra del compositor francés Jean Maillard.[122]

[119] M. Pilar Rovira Alcaraz, *El manuscrit musical M608 de la Biblioteca de Catalunya*, p. 18. Agradezco a Bernat Cabré i Cercós el haberme facilitado la consulta de esta tesina de doctorado inédita.

[120]Albert Cohen, "Maillart, Pierre", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. por Stanley Sadie (Londres: Macmillan, 2001), vol. 15, pp. 638-639. Philippe Vendrix, "La tentation munichoise. Sur l'émigration des musiciens flamands et liégeois durant la seconde moitié du 16e siècle", *HAL, archives-ouvertes.fr* (2004) <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00982440/document> [consultado el 10 de enero de 2015], p. 4, indica que Pierre Maillart, junto a otros músicos, fue reclutado para la capilla de Felipe II en 1561 por Michel de Bocq.

[121] Se sabe que Maillart compuso misas y motetes mientras sirvió como chantre en la Catedral de Tournai a partir de 1606, pero no se conserva ninguna obra. Su tratado teórico, para cuya impresión obtuvo un privilegio real, se titula: *Les tons, ou discours, sur les modes de Musique, et les tons de l'Église, et la distinction entre iceux, de Pierre Maillart, valencenois, chantre et chanoine de l'église Cathédrale de Tournay: divisés en deux parties: ausquelles a esté adjouité la troisiesme, par ledict Autheur, en laquelle se traicte des premiers éléments & fondements de la Musique* (Charles Martin: Tournai, 1610).

[122] Sobre E-Bbc 682, véase la siguiente sección de este Capítulo.

Respecto a la atribución de la antífona mariana 'Ave Regina caelorum' al compositor flamenco Philippe de Monte (1521-1603), esta autoría ha sido cuestionada. La atribución figura en el estudio de Georges van Doorslaer (1921) sobre la vida y la obra de este compositor,[123] pero aparece señalada como dudosa en *The New Grove Dictionary* (2001).[124] En un estudio más reciente (2009) sobre los motetes de Philippe de Monte se ha descartado que Monte sea el autor esta pieza.[125] Por otro lado, E-Bbc 608 no es el único manuscrito que contiene la adscripción a "Montes". La pieza es concordante con la obra de igual texto que aparece en el Ms. 6 del Orfeó Català (E-Boc 6, no. 14) y encontramos otra atribución a "Montes" en una obra del manuscrito E-TZ 5 de la Catedral de Tarazona (un 'Kyrie' de una misa en los fols. 67v-68r), además de en varias piezas mencionadas en inventarios de libros de polifonía actualmente perdidos de esa institución.[126] Entre las diez obras adscritas a "Montes" en los inventarios de libros de Tarazona solamente dos títulos coinciden con títulos de obras conocidas de Philippe de Monte por lo que no parece que "Montes" pueda identificarse con Philippe de Monte.[127] Es posible que "Montes" sí pueda identificarse con un músico llamado "Diego Montes", natural de Lleida y clérigo cantor, que trabajó como maestro de capilla de la Catedral de Lleida a partir de 1544, pero del que se conocen pocos datos.[128] Cabañas Alamán no menciona ninguna obra atribuida a este músico, pero Higini Anglès

[123] Georges van Doorslaer, *La vie et les oeuvres de Philippe de Monte* (Bruselas: Maurice Lamertin y Marcel Hayez, 1921), p. 192.

[124] Robert Lindell y Brian R. Mann, "Monte, Philippe de Monte", *The New Grove Dictionary*, vol. 17, pp. 16-21.

[125] Michael Silies, *Die Motetten des Philippe de Monte (1521-1603)*, Abhandlungen zur Musikgeschichte 16 (Göttingen: V&R unipress, 2009).

[126] A continuación indico las obras atribuídas a "Montes" en un libro de polifonía de la Catedral de Tarazona (E-TZ 5) y en inventarios de libros, hoy desaparecidos, de la misma catedral. En el caso de los libros perdidos, señalo entre paréntesis el número que identifica la pieza en los inventarios publicados por Pedro Calahorra, "Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 8/2 (1992), pp. 9-56: 'Kyrie eleyson' (E-TZ 5, fols. 67v-68r); 'Lamech. Non crediderunt' (61); 'Alef. Quomodo obscuratum' (62); 'Sumens illud' (76); 'Pecantem me quotidie' (256); 'Kyrie eleyson' (303); 'Et factum est' (333); 'Levavi' (399); 'Erat Dominus Iesus' (405); 'Incipit lamentatio Hieremie prophete' (780). Véase también Emilio Ros-Fábregas, "Montes", *Books of Hispanic Polyphony*, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 22 Jul 2018), <https://hispanicpolyphony.eu/person/17243>.

[127] Rovira, *El manuscrit musical M608 de la Biblioteca de Catalunya*, p. 18, señala que "Montes" podría ser una castellanización del apellido "Monte" y que dado que este compositor flamenco estuvo entre 1554 y 1555 al servicio de la capilla de música de Felipe II en Inglaterra cuando éste estaba casado con María Tudor, sus obras podrían haberse difundido en la Península Ibérica.

[128] Véase Fernando J. Cabañas Alamán, "Montes, Diego", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, p. 715.

sí había señalado anteriormente que "su obra musical conocida se reduce a un motete a cuatro voces"; no obstante, Anglès no proporciona información sobre el título ni la o las fuentes donde se transmite ese motete,[129] aunque posiblemente se refiera a la pieza 'Ave Regina caelorum' copiada en E-Bbc 608 y E-Boc 6.[130]

La marca de agua documentada en Madrid en 1574 que Rovira consideró similar a la del manuscrito E-Bbc 608 presenta, en realidad, notables diferencias. Se trata de la número 5700 catalogada por Briquet.[131] Esta filigrana es de mayores dimensiones (3,8 x 4 cms.) que la de E-Bbc 608 (2,7 x 2,9 cms.), contiene únicamente dos iniciales "P I" en los cuarterones inferiores en lugar de las cuatro iniciales "P" en cada uno de ellos y, a diferencia de la de E-Bbc 608, el brazo horizontal de la cruz no alcanza el perímetro del corazón. La filigrana que he podido localizar en documentación sinodal de la diócesis de Barcelona es idéntica a la de E-Bbc 608.

El último argumento de Rovira, la presencia en la Catedral de Valladolid de una edición de Palestrina que contiene el motete 'Senex puerum portabat' copiado al inicio de E-Bbc 608, no es un dato suficientemente relevante para apoyar la hipótesis de un origen castellano del manuscrito. De hecho, existen numerosas copias de las ediciones de motetes de Palestrina en archivos y bibliotecas de la Península Ibérica y, en concreto, hay ejemplares de las que contienen esa obra no sólo en Valladolid, sino también en Tudela, Tarazona, Zaragoza, Pamplona, Cuenca, Montserrat, Valencia y Barcelona.[132]

---

[129] Higini Anglès, "La Música en España", en Johannes Wolf, *Historia de la Música* (Barcelona: Editorial Labor, 1944), p. 382. José López-Calo, *Documentario Musical de la Catedral de Segovia. Vol. I. Actas Capitulares* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990), p. 33, documenta un músico ministril contrabajo llamado Gregorio de Montes activo en 1549 (docs. 382-385 del documentario). López-Calo menciona otros músicos de apellido Montes, aunque activos en torno a paritr de la segunda mitad del siglo XVII: Tomás Montes, arpista, activo en 1649 (docs. 1559 y 1572); Andrés de Montes, cantor, activo en 1679 (doc. 1915); y Gregorio de Montes, mozo de coro, activo en 1691 (docs. 2076-2089).

[130] La voz "Montes" en el *Diccionario de la Música Labor*, coord. por Joaquín Pena e Higini Anglès, vol. 2, p. 1557, indica: "Compositor español del s. XVI, conocido únicamente por su *Ave, Regina caelorum*, a 4 voces, conservada en el Arch. musical del "Orfeó Català" de Barcelona, ms. 6, fol. 89v. Es posible, por tanto, que este "Montes" del *Diccionario Labor* sea el mismo Diego Montes sobre el que Anglès indicó que se conservaba un motete de su autoría.

[131] Briquet, *Les Filigranes*, vol. 2, p. 335.

[132] Los libros impresos de Palestrina que transmiten este motete son RISM P700, RISM P701, RISM P702, RISM P703, RISM P704 y las antologías polifónicas RISM 1590^5 y RISM $1609.^1$ Clara Marvin, *Palestrina. A Guide to Research* (Nueva York y Londres: Routledge, 2002), pp. 26-28, enumera los archivos y bibliotecas que conservan ejemplares de esas ediciones, excepto las que hay en bibliotecas de Barcelona y Pamplona. El catálogo online *Books of Hispanic Polyphony* (<https://www.hispanicpolyphony.eu/>) incluye un censo de todos los ejemplares en archivos hispanos que contienen esta obra, incluyendo las copias de Barcelona y Pamplona.

Hay razones para apuntar a una probable procedencia catalana del manuscrito y parecen, además, más relevantes que las que abogan por su origen castellano. E-Bbc 608 es una de las pocas fuentes que contienen obras del compositor Nicasio Zorita (*ca*. 1545-*ca*. 1593).[133] Además de los nueve motetes de Zorita que transmite este manuscrito (Nos. 29 a 36 y No. 38), solamente se han localizado obras de este compositor en manuscritos copiados en localidades de la antigua Corona de Aragón: una 'Salve Regina' a cinco voces y un 'Ave Maria' a cuatro en dos libros de polifonía del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia, y un 'Credo' a cuatro voces en el manuscrito E-Boc 6 del Orfeó Català.[134] Los nueve motetes atribuídos a "Sorita" en E-Bbc 608 aparecen también en el único libro impreso de este compositor, cuya edición vio la luz en Barcelona en 1584 a cargo del impresor Hubert Gotard: *Liber primus Niccasii Çorita… Motectorum quae partim quaternis, partim quinis vocibus concinantur* (Barcelona: Hubert Gotard, 1584). No obstante, al contrario de lo que afirma Llorens Cisteró, las piezas de Zorita en E-Bbc 608 no son una mera copia del impreso de 1584.[135] El mal estado de conservación de E-Bbc 608 debido a la tinta ferruginosa impide realizar un detalle sistemático de todas las variantes, sin embargo, la comparación de ambas versiones en los pocos pasajes en donde la escritura se lee de forma clara en E-Bbc 608 permite constatar variantes significativas respecto al impreso de 1584. El Ejemplo musical I.3 ilustra una de estas variantes en el inicio de la voz de tenor del motete 'Locutus est Dominus' (véanse específicamente los cc. 10, 12-14). La comparación de las nueve piezas de Zorita copiadas en E-Bbc 608 con el único ejemplar completo que existe de la edición de 1584 en el Archivo de la Catedral de Segorbe (Castellón) evidencia que se trata de versiones diferentes y que las variantes no solo

[133] Se desconoce el lugar de nacimiento de este compositor; debido a su apellido, se ha asumido que procede de Zurita (Huesca). Sin embargo, las atribuciones "Çorita" que transmiten algunos manuscritos, como por ejemplo E-Bbc 608, sugieren que podría proceder de alguna localidad denominada "Zorita", de las que hay al menos diez en España; la más próxima a su lugar de actividad conocida en la Catedral de Tarragona, y especialmente en la región valenciana (de donde se cree que procedía), es Zorita del Maestrazgo (Castellón), en catalán, Sorita o Sorita de Morella. Para otros datos sobre la biografía de este compositor, véase Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1961), pp. 332-333, y José Mª Llorens Cisteró, "Zorita, Nicasio", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, pp. 1192-1193.

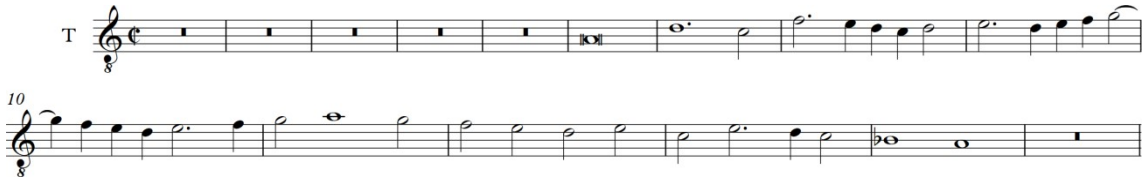
[134] José Mª Llorens Cisteró, "Zorita, Nicasio", p. 1193; Llorens también señala que los inventarios de libros de la Catedral de Valencia entre 1632 y 1657 documentan una colección de ocho magníficats de Zorita hoy perdida.

[135] José Mª Llorens Cisteró, "Zorita, Nicasio", p. 1193.

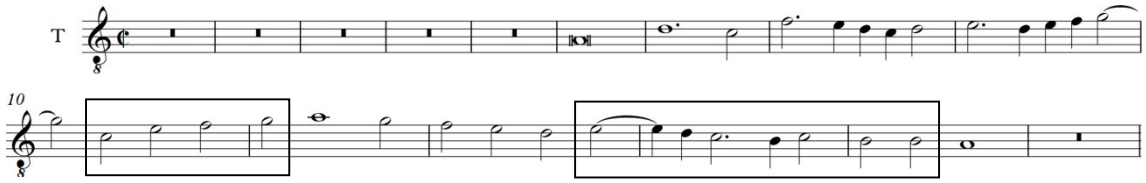
afectan a la voz de tenor sino a todo el entramado polifónico.[136] Por consiguiente, parece lógico pensar que los motetes de Zorita que aparecen en E-Bbc 608 podrían ser anteriores a la publicación del impreso y habrían sido copiados, sino por el propio Zorita, al menos en un entorno próximo al compositor transmitiendo versiones previas de las piezas, anteriores a su impresión en 1584. El año 1584 es, por tanto, un probable *terminus ante quem* para este manuscrito, por lo menos en lo que respecta a la última parte (Nos. 29 a 43) de cuya copia fue responsable un único copista (C1).

Ejemplo musical I.3: Variantes en los motetes de Nicasio Zorita copiados en E-Bbc 608 y los transmitidos en *Liber primus Niccasii Çorita*... (Barcelona: Hubert Gotard, 1584).

Ejemplo musical I.3.a: Nicasio Zorita, *Locutus est Dominus* en Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 608, tenor, cc. 1-15.



Ejemplo musical I.3.b: Nicasio Zorita, *Locutus est Dominus* en *Liber primus Niccasii Çorita*... (Barcelona: Hubert Gotard, 1584), tenor, cc. 1-15.



[136] Agradezco a Magín Arroyas Serrano, archivero de la Catedral de Segorbe, el haberme permitido consultar la edición de Nicasio Zorita conservada en esa institución.

2.4C. Inventario abreviado de E-Bbc 608

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
	1r	[pentagramas en blanco]			
1	1v-2r	*Senex puerum portabat*	Jos. palestina [Palestrina]	4 [5]	C1
2	2v-3r	*In monte Oliveti*	[Anónimo]	4/2	C2
3	3v-4r	*Tristis est anima mea*	[Anónimo]	4/2	
4	4v-5r	*Ecce vidimus eum*	[Anónimo]	4/2	C3
5	5v-6r	*Amicus meus*	[Anónimo]	4/2	
6	6v-7r	*Judas mercator pessimus*	[Anónimo]	4/2	
7	7v-8r	*Unus ex discipulis meis*	[Anónimo]	4/2	
8	8v-9r	*Eram quasi agnus innocens*	[Anónimo]	4/2	
9	9v-10r	*Una hora non potuistis*	[Anónimo]	4/2	
10	10v-11r	*Seniores populi*	[Anónimo]	4/2	
11	11v-12r	*Omnes amici mei*	[Anónimo]	4/2	
12	12v-13r	*Velum templi*	[Anónimo]	4/2	
13	13v-14r	*Vinea mea electa*	[Anónimo]	4/2	
14	14v-15r	*Tanquam ad latronem*	[Anónimo]	4/2	
15	15v-16r	*Tenebrae factae sunt*	[Anónimo]	4/2	
16	16v-18r	*Animam meam dilectam*	[Anónimo]	4/2	
17	18v-19r	*Tradiderunt me*	[Anónimo]	4/2	
18	19v-20r	*Jesum tradidit impius*	[Anónimo]	4/2	
19	20v-21r	*Caligaverunt oculi mei*	[Anónimo]	4/2	
20	21v-22r	*Sicut ovis ad occisionem*	[Anónimo]	4/2	
21	22v-23r	*Jerusalem surge*	[Anónimo]	4/2	
22	23v-24r	*Plange quasi virgo*	[Anónimo]	4/2	
23	24v-25r	*Recessit pastor noster*	[Anónimo]	4/2	
24	25v-26r	*O vos omnes, qui transitis*	[Anónimo]	4/2	
25	26v-27r	*Ecce quomodo moritur*	[Anónimo]	4/2	
26	27v-28r	*Astiterunt reges terrae*	[Anónimo]	4/2	
27	28v-29r	*Aestimatus sum*	[Anónimo]	4/2	
28	29v-30r	*Sepulto Domino*	[Anónimo]	4/2	
29	30v-31r	*Locutus est Dominus*	Sorita [Nicasio Zorita]	4	C1
30	31v-33r	*Ductus est Jesus*	Sorita [Nicasio Zorita]	4	
31	33v-34r	*Assumpsit Jesus Petrum*	Sorita [Nicasio Zorita]	4	
32	34v-35r	*Erat Dominus Jesus*	Sorita [Nicasio Zorita]	4	
33	35v-36r	*Abiit Jesus*	Sorita [Nicasio Zorita]	4	
34	36v-37r	*Quis ex vobis arguet me*	Sorita [Nicasio Zorita]	4	

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
35	37v-38r	*Pueri Hebraeorum*	Sorita [Nicasio Zorita]	4	[C1]
36	38v-39r	*Tullit ergo Dominus*	Çorita [Nicasio Zorita]	4	
37	39v-40r	*Dominus meus et Deus meus*	guerrero [Pedro Guerrero]	4	
38	40v-41r	*Dixit Dominus ad Noe*	Sorita [Nicasio Zorita]	4	
39	41v-42r	*Angustiae sunt mihi*	Mallart [Jean Maillard]	4	
40	42v-43r	*Ave Regina caelorum*	Montes	4	
41	43v-44r	*Homo quidam fecit*	[Anónimo]	4	
42	44v-45r	*Viri Galilaei*	[Anónimo]	4	
43	45v-46r	*In te Domine speravi*	[Jean Lhéritier]	4	
44	46v	*In monte Oliveti*	[Anónimo]	[4]	C3

E-Bbc 587

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 587
(*olim* 383)

Manuscrito / Papel

Libro de coro (29,8 x 22 cm.), [II] 84 fols. [II]

Anónimo-6, Giovanni Matteo Asola-1, (Pere Beuló)-1, (Jacobus Clemens non Papa)-1, Rafael Coloma-2, Matheo Flecha ¿"el joven"?-1 (Mateu Fletxa), (Francisco Guerrero)-1, (Jean Maillard)-1, Cristóbal de Morales-5, Joan Orich/Pere Alberch i Ferrament, alias Vila-1, Giovanni Pierluigi da Palestrina-7, Tomás Luis de Victoria-4

16 motetes, 4 magnificats, 3 lamentaciones, 2 himnos, 2 misas, 2 misas de *requiem*, 1 introito, 1 salmo = 31

9 *unica* (Nos. 3, 4, 5, 11, 15, 19, 22, 30, 31)

Lugar de compilación: Cataluña

Datación: 1590—*ca*. 1600

Literatura anterior:

Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, pp. 243-244.
Anglès, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Catálogo de la Exposición Histórica celebrada en conmemoración del primer centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell*, p. 33.
Anglès, *Mateo Flecha. Las Ensaladas* (Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1954), p. 41.
Hamm y Kellman, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, vol. 1, p. 18.
Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", pp. 10-11.
Gómez Muntané, "Un Miserere de Flecha. Edición y breve comentario", pp. 29-39.
Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, pp. 111-112.

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/13202

2.5A. Descripción física de E-Bbc 587

Encuadernación y foliación

Entre todos los manuscritos de polifonía en formato de libro de coro analizados en esta Tesis Doctoral, el manuscrito M 587 de la Biblioteca de Catalunya es el que presenta unas dimensiones más reducidas (29,8 x 22 cm.). El libro está encuadernado modernamente en pergamino sobre cartón (con dos hojas de guarda al inicio y al final), y sus 84 folios de papel fueron numerados modernamente a lápiz en las esquinas superior e inferior derecha.[137] Ademas de esta numeración moderna, a partir del folio 24 se aprecia también una foliación antigua que permite deducir que el manuscrito estaba formado originalmente por un número considerablemente mayor de folios. Dado que el folio 24 de la numeración moderna se corresponde con el folio 80 en la foliación antigua, el manuscrito habría de estar formado en origen por 140, de los que se han perdido los 56 primeros. Esta pérdida considerable de folios evidenciada por la foliación antigua se refleja también en la primera obra copiada en el manuscrito, el motete *Ne timeas Maria* de Tomás Luis de Victoria, que aparece incompleta por la pérdida del folio anterior donde se ubicarían las voces de *cantus* y tenor.

Copistas e inscripciones

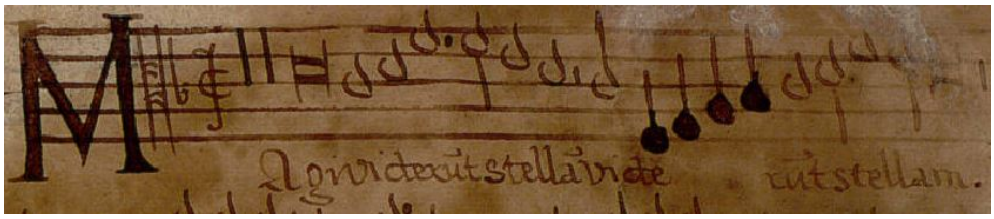
No existen rasgos contrastantes en la caligrafía de E-Bbc 587 que permitan diferenciar la participación de más de un copista en su proceso de compilación; al contrario, algunos rasgos característicos de la forma de escritura constantes a lo largo de todo el manuscrito permiten suponer la participación de un único amanuense. Por ejemplo, entre estos rasgos, destacan la peculiar manera de trazar la cabeza de las figuras (breves y mínimas) mediante un trazo no completamente cerrado, y la característica forma de indicar el signo de mensuración ₵, tal y como muestran las Ilustraciones I.30-31 tomadas de los folios 3 y 81.[138] Aunque los folios de E-Bbc 587 contienen numerosas inscripciones e indicios de uso, algunas de las cuales evidencian

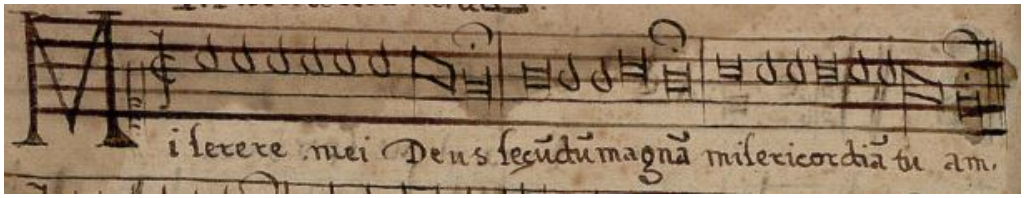
[137] La doble foliación moderna de E-Bbc 587 en las esquinas superior e inferior derecha coincide hasta el folio 77, que fue numerado como 77 en la esquina superior y como 76bis en la esquina inferior; en consecuencia, a partir de este folio ambas numeraciones no coinciden. La encuadernación moderna de este manuscrito presenta un tejuelo de color rojizo que lee "POLIFONIA / (DE VARIS)" en letras doradas.

[138] Urchueguía, *Mehrstimmige Messen*, p. 111, diferenció un segundo amanuense en E-Bbc 587 responsable de la copia de los folios 81v a 84r. Sin embargo, a mi juicio, no existen razones suficientes para individualizar un segundo copista, dado que la semejanza de la caligrafía de los folios 81v a 84r con el resto del manuscrito es evidente.

que el manuscrito fue utilizado durante un amplio periodo de tiempo —al menos hasta mediados del siglo XIX—, ninguna de estas marcas de uso ofrece pistas acerca de su posible compilador, lugar de origen o cronología.[139]

Ilustraciones I.30-31: Caligrafía del copista de E-Bbc 587 (fols. 3r y 81v).





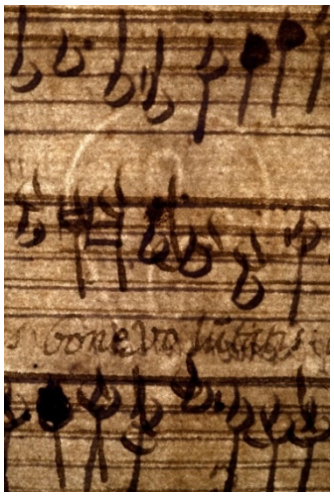
Filigranas del papel

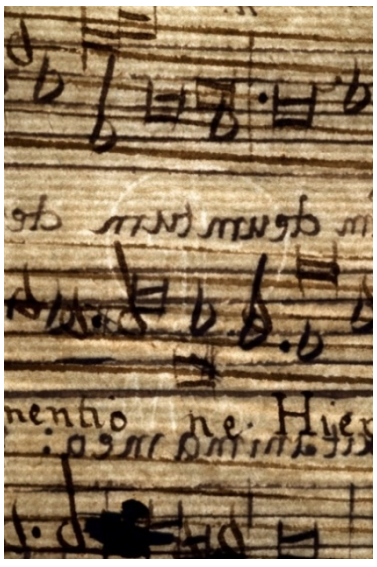
Los folios de E-Bbc 587 contienen cinco filigranas diferentes; véanse las Ilustraciones I.32-36. Cuatro de ellas transmiten distintos motivos de cruz inscrita en una forma globular (filigranas 1, 2, 3 y 5), y una representa una estrella de siete puntas (F4). Entre los veintiséis motivos diferentes de cruz inscrita en un globo o círculo catalogados por Briquet —todos datados en la segunda mitad del siglo XVI—, no hay ninguno que presente una clara semejanza con las F1 a F3 en E-Bbc 587,[140] pero en lo que respecta a las F4 y F5 sí es posible identificar motivos muy similares en los catálogos de referencia y en documentación de archivo local.

[139] Véase, por ejemplo, la inscripción del folio 77r que lee "Lorenzo Casals Soltero en 1848". Para una relación completa de las rúbricas e inscripciones del manuscrito véase el inventario detallado en el Apéndice 1.

[140] Briquet, *Les Filigranes*, vol. 2, pp. 334-. Entre las filigranas que representan diferentes motivos de cruz catalogados por Valls i Subirà en *La historia del papel en España*, vol. 2, pp. 197-202 (siglos XV-XVI) y vol. 3, pp. 59-61 (siglos XVII-XIX), tampoco hay ninguno semejante a las marcas de agua F1 a F3 de E-Bbc 587.

Ilustraciones I.32-36: Filigranas de E-Bbc 587 (F1 a F5).

Filigrana 1 (fol. 5r; 3,5 x 2,5 cm.)	**Filigrana 2** (fol. 32r; 3,2 x 2,5 cm.)	**Filigrana 3** (fol. 42r; 4,6 x 2,9 cm.)
		

Filigrana 4 (fol. 49r; 3 x 2,8 cm.)	**Filigrana 5** (fol. 79r; 3,3 x 2,2 cm.)
	

En el fondo documental "Eclesiàstics" del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB) he localizado una filigrana que representa una estrella de siete puntas prácticamente idéntica a la F4 de este manuscrito, aunque de dimensiones algo más reducidas (*ca*. 2 x 2 cm.); véase la Ilustración I.37. Esta filigrana del AHCB se

localiza en un documento datado muy probablemente en torno a 1596 y procedente del Convento dels Angels de Barcelona.[141]

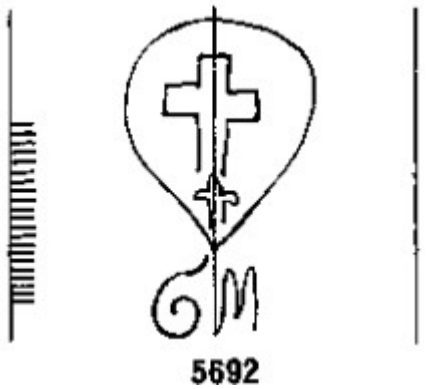
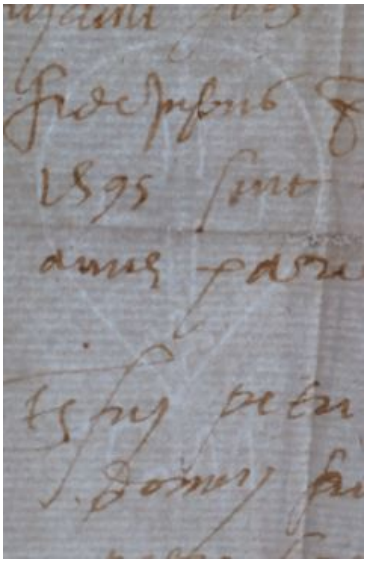
Ilustración I.37: Filigrana de estrella de siete puntas en AHCB, Eclesiàstics. 1C.XVIII-3/1, doc. 7, [¿ca. 1596?] similar a la F4 de E-Bbc 587.



Motivos prácticamente idénticos al de la F5 de E-Bbc 587 —una cruz latina inscrita en una forma globular con la inscripción "M 6" en la parte inferior— aparecen documentados tanto en el repertorio de Briquet como en documentos de archivo local para los años de 1595 y 1600, respectivamente; véanse las Ilustraciones I.38-39.

[141] Este conjunto documental procedente del Convento de los Ángeles de Barcelona está formado por nueve documentos datados entre 1477 y el siglo XVII. Aunque el documento nº 7 (un cuadernillo formado por seis folios) en donde se localiza la filigrana de estrella de siete puntas no está explícitamente datado, su contenido y la apariencia de su caligrafía es prácticamente idéntico al del documento anterior (nº 6) que sí indica expresamente el año de 1596.

Ilustraciones I.38-39: Marcas de agua similares a la F5 de E-Bbc 587 en Briquet y en AHCB.

Briquet, *Les Filigranes*[142] Milán, **1600** (4,2 x 3 cm.)	AHCB, Eclesiàstics, 1C.XVIII-2/3.1, doc 2.2 Barcelona, **1595** (3,5 x 2,8 cm.)
	

2.5B. Comentarios sobre E-Bbc 587

El reducido formato de E-Bbc 587 (sus medidas alcanzan apenas los treinta centímetros de alto) plantea dudas acerca de si este manuscrito fue realmente utilizado para interpretar la polifonía dentro de un servicio litúrgico por un grupo de cantores alrededor del atril o facistol. La literatura musicológica ha enfatizado la importancia del formato de los libros de música como un aspecto vinculado a su función.[143] En el caso de los libros de polifonía de los siglos XV y XVI, un formato reducido suele asociarse normalmente con un uso distinto al de la interpretación práctica de la polifonía. En un breve pero interesante artículo acerca de las características físicas de distintas tipologías de libros de polifonía, Charles Hamm señaló que las pequeñas dimensiones de algunos libros, no mayores de los treinta centímetros de alto, sugieren que estos volúmenes se copiaron más bien como antologías o repositorios de un repertorio polifónico variado de

[142] Briquet, *Les Filigranes*, vol. 2, p. 335.

[143] Para una reflexión sobre el formato en libros de teoría musical, véase Jessie Ann Owens, "You *Can* Tell a Book by Its Cover: Reflections on Format in English Music 'Theory'", en *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance: Reading and Writing the Pedagogy of the Past*, ed. por Susan Forscher Weiss, Russell E. Murray y Cynthia J. Cyrus (Bloomington: Indiana University Press, 2010), pp. 347-385.

los que seleccionar después determinadas piezas para realizar copias más cuidadas en folios o fascículos sueltos.[144] Aparte del pequeño formato, E-Bbc 587 presenta algunas de las características adicionales descritas por Hamm para este tipo de manuscritos repositorios, como por ejemplo el aspecto descuidado de su copia, que apunta claramente a un copista no profesional, o la nula o escasa decoración, confinada a unas modestas letras iniciales para el texto realizadas por la misma mano que copió la música. Además, los reducidos márgenes entre los pentagramas, la escritura musical excesivamente comprimida y apretada, y en ocasiones la irregularidad del trazo del pentagrama, van en la misma línea de los aspectos descritos por Hamm para este tipo de manuscritos, que generalmente no se empleaban como libros de facistol para la interpretación.

A pesar de la reunión de todas estas características, paradójicamente E-Bbc 587 es uno de los libros de polifonía analizados en este Capítulo que presenta un mayor número de signos de uso y que, por tanto, sugiere que sí fue empleado con una función práctica. Por ejemplo, entre sus folios encontramos en tres ocasiones el nombre de tres músicos no identificados: "Bernat Sala" en el folio 30r; "Amich Esteban Pujol Musich" en el folio 50r; y el ya mencionado "Lorenzo Casals" en el folio 77r, quien además firma su inscripción en 1848, lo que evidencia un uso muy prolongado en el tiempo. Hay también añadidos posteriores de esbozos de fragmentos musicales (fols. 28v-29r y 52r) y en algunas piezas se copió incluso la entonación en canto llano que precede al canto en polifonía de algunos textos litúrgicos, un aspecto que redunda en su carácter netamente práctico.[145] Por consiguiente, a pesar de su reducido formato y el carácter poco cuidado de su presentación, E-Bbc 587 sí parece haber sido utilizado para la interpretación.

Como ya se advirtió en la introducción a los cinco libros estudiados en esta sección del Capítulo I, resulta difícil establecer una hipótesis acerca del lugar de origen de este manuscrito. Las tres inscripciones mencionadas con el nombre de músicos no añaden información sobre el lugar en el que éstos desarrollaban su actividad musical. Por otro lado, las cinco obras de compositores locales de origen catalán copiadas en el manuscrito no permiten concluir nada al respecto. Aunque, generalmente, la copia de obras de maestros de capilla locales puede proporcionar pistas sobre el origen de un

[144] Hamm, "Interrelationships between Manuscript and Printed Sources of Polyphonic Music", pp. 1-2.

[145] Las entonaciones en canto llano aparecen en las dos misas de réquiem copiadas en el manuscrito (nos. 14 y 15).

manuscrito, en el caso de E-Bbc 587 nos encontramos con músicos locales que trabajaron en diversos lugares o para los que no conocemos todavía suficientes datos sobre su trayectoria.

Rafael Coloma, cuyas dos únicas obras conocidas se transmiten en este manuscrito (los motetes 'Surrexit pastor bonus' y 'Dum sacrum mysterium'; Nos. 3 y 4), trabajó como maestro de capilla en La Seu d'Urgell entre 1586 y 1589, en la Catedral de Tarragona entre 1589 y 1591, nuevamente en La Seu entre 1591 y 1594, y tras una breve estancia en la Catedral de Solsona regresó de nuevo a Tarragona para regir el magisterio de capilla en la catedral entre 1595 y 1600.[146]

Sobre los otros dos músicos locales cuyas obras se transmiten en E-Bbc 587 disponemos de escasos datos biográficos. Acerca de Pere Beuló conocemos únicamente su actividad como organista en la Catedral de Vic entre 1579 y 1584; su himno 'O Crux ave' copiado en E-Bbc 587 (No. 29) ha podido identificarse gracias a la atribución que figura en la misma pieza transmitida en E-Boc 59.[147] Otro himno 'O Crux ave' copiado en el verso del último folio de E-Bbc 587 (no. 31) constituye un arreglo de una pieza del organista de la Catedral de Barcelona Pere Vila (1517-1582) a la que un compositor de nombre "Orich" añadió tres voces para elaborar un himno a cinco.[148] Como se verá más adelante, es posible identificar a "Orich" con el compositor "Juan Orich" autor de otro 'O Crux ave' copiado en E-Boc 8. En este manuscrito, la atribución a "fra Juan Orich

[146] Sobre la trayectoria de Rafael Coloma, véase Francesc Bonastre, "L'estada del compositor Rafael Coloma a la catedral de Tarragona (1589-1591, 1595-1600), *Recerca musicològica*, 3 (1983), pp. 59-79. En el fondo musical de la Catedral de Tarragona, conservado en el Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona (AHAT), se encuentran cinco libros de polifonía, uno impreso y cuatro manuscritos. El libro impreso (E-TAha LP 1) es un ejemplar incompleto del libro de magníficats de Sebastián Aguilera de Heredia publicado en 1618 (RISM A450); los cuatro manuscritos (E-TAha LP 2, E-TAha LP 3, E-TAha LP 4, y E-TAha LP 5) están datados entre la primera mitad del siglo XVII y el tercer cuarto del siglo XVIII y contienen repertorio anónimo (E-TAha LP 2, E-TAha LP 3, E-TAha LP 4) y de Antoni Milà (E-TAha LP 5). Sobre estos cinco libros de polifonía, véase Francesc Bonastre i Bertran, Josep Maria Gregori i Cifré y Montserrat Canela i Grau, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 8: Fons de la catedral de Tarragona* (Universitat Autònoma de Barcelona: Servei de Publicacions, 2015), pp. 789-794, y la versión *online* de ese catálogo en *Inventari dels Fons Musical de Catalunya* (IFMuC), ed. Josep Mª Gregori i Cifré, https://ifmuc.uab.cat/collection/AHAT?ln=ca. Véase también, Emilio Ros-Fábregas, "Catedral de Tarragona / Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona", *Books of Hispanic Polyphony*, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 22 Jul 2018), https://hispanicpolyphony.eu/taxonomy/term/4580.

[147] La concordancia de los dos 'O Crux ave' ha sido advertida por Cabré i Cercós, "El manuscrit 59 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català", p. 113. Sobre la actividad de Beuló en Vic, véase Gregori i Cifré, "Renaixement i Manierisme", p. 92, y Passola i Palmada, "La caixa de dipòsits de la sagristia de la seu de Vic", p. 235.

[148] La primera descripción de esta pieza fue realizada por Gregori i Cifré, "La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona", p. 612, quien señaló que "la reconstrucción de las partes tal como figuran en el manuscrito resulta en una polifonía impracticable desde todos los puntos de vista" ["La reconstrucció de les parts tal com figuren en el ms. dóna una polifonia impracticable des de tots els punts de mira."].

carmelita" indica que este compositor fue además monje carmelita, pero de momento se desconocen otros datos acerca de dónde desarrolló su actividad musical. En resumen, los datos conocidos sobre la trayectoria de los músicos Rafael Coloma, Pere Beuló y Joan Orich no permiten apuntar de momento ninguna hipótesis sólida sobre la procedencia exacta de E-Bbc 587, más allá del contexto catalán en el que desarrollaron sus actividades musicales conocidas.

La atribución a "Flecha" del 'Miserere' copiado en los folios 81v-84 ha sido objeto de discusión puesto que conocemos dos compositores de origen catalán con el mismo nombre que además eran tío y sobrino. Mientras que Maricarmen Gómez ha argumentado razones estilísticas para atribuir la pieza a Matheo Flecha "el viejo" (tío) (¿1481-1553?), más recientemente Sergi Zauner ha cuestionado esta atribución señalando que las características de este 'Miserere' son más próximas a la salmodia más tardía transmitida en fuentes hispanas y por tanto aboga por atribuir la pieza a Flecha "el joven" (sobrino) quien vivió entre *ca*. 1530 y 1604.[149] La tardía cronología de E-Bbc 587 apoya en principio la atribución de Zauner. Matheo Flecha "el joven" (Prades, *ca*. 1530-La Portella (Berga), 1604) desarrolló una carrera internacional entre la corte española, Italia y la corte imperial de Maximiliano II y Rodolfo II. Flecha fue maestro de música de las infantas María y Juana (hijas de Carlos V) entre 1543 y 1552, viajó a Italia en torno a 1564 en donde publicó un libro de madrigales,[150] y a partir de 1568 desempeñó el puesto de capellán y músico en la corte imperial de Viena desde donde realizó varios viajes oficiales a España como miembro de la corte; en 1601 se retiró al monasterio benedictino de San Pedro de la Portella, próximo a la localidad de Berga, donde murió en 1604.[151] Este 'Miserere' copiado en E-Bbc 587 no aparece entre las obras de Flecha publicadas en la única colección de piezas sacras conocida de este compositor editada en 1581 en Praga: *Divinarum Completarum Psalmi, Lectio Brevis et*

[149] Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento", p. 199.

[150] *Di F. Matheo Fleccia / Carmelita Capelano de la Imperatrice / Nostra Signora et Musico de la M. Cesarea / Il Primo Libro de Madrigali a Quatro & Cinque Voci con Uno Sesto & Un Dialogo a Otto / Novamente da Lui Composti & per Antonio Gardano stampati & dati in Luce / Primo Libro* (Venecia: Antonio Gardano, 1568).

[151] Para más detalles sobre Matheo Flecha "el joven", véase Maricarmen Gómez, "Precisiones en torno a la vida y obra de Matheo Flecha el joven", *Revista de Musicología*, 9 (1986), pp. 41-56; y "Un libro de poemas de fray Matheo Flecha (ca. 1530-1604), *Revista de Musicología*, 7 (1985), pp. 343-370.

Salve Regina, cum Aliquibus Motetis (Praga: Georg Nigrinus, 1581), por lo que, de poder atribuirse a Flecha, lo más lógico es que fuese compuesto después de 1581.[152]

Respecto al resto de obras atribuidas, E-Bbc 587 transmite un repertorio variado de compositores hispanos y extranjeros que, a excepción de los motetes de Maillard (No. 16) y Morales (No. 24) —dos piezas nunca editadas—, se copiarían seguramente a partir de libros impresos o fascículos manuscritos derivados de copias de impresos. De menor a mayor número de piezas transmitidas, E-Bbc 587 contiene obras de Giammateo Asola (1), Clemens non Papa (1), Jean Maillard (1), Francisco Guerrero (1), Tomás Luis de Victoria (4), Cristóbal de Morales (5)[153] y Giovanni Pierluigi da Palestrina (7). El estudio de las concordancias de estas obras en sus respectivas ediciones impresas (véase el inventario abreviado de este manuscrito en el Apéndice 1), revela que E-Bbc 587 no pudo ser copiado antes del último cuarto del siglo XVI. Los cuatro motetes de Victoria (Nos. 1, 2, 21 y 23) se publicaron por primera vez en 1572 (V1421), la misa de difuntos de Asola (No. 14) en 1576, y la misa, motetes y lamentaciones de Palestrina (Nos. 12, 17, 18 y 25 a 28) vieron la luz en la imprenta por primera vez en 1582, 1587 y 1588, respectivamente. El motete 'Caro mea vere est cibus' de Guerrero (No. 10) acota todavía más la fecha de copia de este manuscrito, puesto que la primera edición de esa pieza se publicó en el segundo libro de motetes de este compositor editado en 1589 (RISM G4875) y se volvió a imprimir en su último libro impreso de 1597 (RISM G4877). Por tanto, el estudio de las concordancias para estas piezas, la evidencia que proporciona el tipo de papel empleado —las marcas de agua identificadas aparecen en papel datado entre 1595 y 1600—, y los datos que poseemos sobre los músicos locales representados en el manuscrito (especialmente Rafael Coloma), sugieren que este manuscrito se copió posiblemente en torno a 1600, si bien no antes de la década de 1590, lo que supone concretar más la datación genérica (finales del siglo XVI) que hasta el momento se le había asignado.

[152] Véase el contenido de este impreso, cuyo único ejemplar se conserva en una biblioteca de Polonia, en Gómez, "Precisiones en torno a la vida y obra de Matheo Flecha el joven", pp. 51-53.

[153] El desorden con el que aparecen los magníficats de Morales entre los folios 11r y 18r se debe sin duda a un error durante la reencuadernación moderna de este manuscrito. Como aparece reflejado en el inventario abreviado, las voces de *cantus* y tenor del inicio del magníficat de Tono II de Morales (No. 6a) se encuentran actualmente en el folio 18v, mientras que el altus y el bajo del mismo magníficat aparece en el folio 11r (No. 6b). Este desorden es seguramente la causa de que en la bibliografía anterior sobre este manuscrito solamente se hayan inventariado tres magníficats de Morales (Nos. 6, 7 y 8 de los Tonos II, IV y VIII, respectivamente); sin embargo, los versos 'Sicut locutus' y 'Sicut erat' copiados en el folio 18r pertenecen al Magníficat de Tono I de Morales, por lo que E-Bbc 587 no contiene tres, sino cuatro magníficats de este compositor, aunque los de Tono IV y Tono VIII están incompletos.

2.5C. Inventario abreviado de E-Bbc 587

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	[0v]-2r	*Ne timeas Maria*	Victoria [Tomás Luis de]	4	C1
2	2v-4r	*Magi viderunt stellam*	Victoria [Tomás Luis de]	4	
	4v-6r	[pentragramas en blanco]			
3	6v-8r	*Surrexit pastor bonus*	R. Coloma [Rafael Coloma]	4	
4	8v-10r	*Dum sacrum mysterium*	R. Coloma [Rafael Coloma]	4	
5	10v	*Sancta Parens*	[Anónimo][154]	[¿4?]	
6b	11r-13r; 18v	*Et exultavit* [*Magnificat secundi toni*]	morales	4/3/6	
7	13v-16r	*Et exultavit* [*Magnificat quarti toni*]	Morales	4	
8	16v-17v	*Anima mea* [*Magnificat octavi toni*]	Morales	4/3	
9	18r	*Sicut locutus* [Magnificat primi toni]	Morales	[4]	
6a	18v	*Et exultavit* [sólo S y T]			
10	19r	*Caro mea vere est cibus*	[Francisco Guerrero]	[4]	
11	19v-20r	*Ego sum panis vivus*	[Anónimo]	4	
12	20v-30r	*Kyrie eleyson* [*Missa Lauda Sion*]	Joannis Prenestini [Palestrina]	4	
13	30v-42r	*Kyrie eleyson* [Missa]	[Anónimo]	4/3	
14	42v-50r	*Aeternam dona eis* [*Missa pro Defunctis*]	Asula [Giovanni Matteo Asola]	4	
15	50v-60r	*Dona eis* [Missa pro Defunctis]	[Anónimo]	4	
16	60v-61r	*Peccantem me quotidie*	[Jean Maillard]	4	
17	61v-63r	*Domine quando veneris*	[Palestrina]	4	
18	63v-65r	*Super flumina Babylonis*	[Palestrina]	4	
19	64v-65r	*Adoramus te Christe*	[Anónimo]	4	
20	65v-67r	*Pater peccavi*	[Clemens non Papa]	4	
21	67v-68r	*O vos omnes*	[T. L. de Victoria]	4	
22	68v-69r	*In passione positus*	[Anónimo]	4	

[154] El margen superior del folio donde aparece copiada esta pieza contiene la siguiente inscripción: "A Don Marin [¿Martín?] terreros". Aunque Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, pp. 243-244; Anglès, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, p. 33, y Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", p. 10, atribuyeron la pieza a un compositor no identificado de apellido "Terreros", la inscripción "A Don Marin [¿Martín?] terreros" sugiere más bien que se trata de una dedicatoria y no del autor de la composición.

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
23	69v-71r	*Vere languores*	[T. L. de Victoria]	4	[C1]
24	71v-72r	*Per tuam crucem*	[Cristóbal de Morales]	4	
25	72v-74r	*Ad Dominum cum tribularer*	[Palestrina]	4	
26	74v-76r	*Incipit lamentatio… Aleph.*	Prenestini [Palestrina]	4	
27	76v-78r	*De lamentatione Hieremiae… Heth. Cogitavit*	[Palestrina]	4	
28	78v-80r	*De lamentatione Hieremiae… Heth. Misericordiae*	Ioannis Prenestini [Palestrina]	4	
29	80v-81r	*O Crux ave* [Vexilla regis]	[Pere Beuló]	4	
30	81v-84r	*Miserere mei Deus*	Flecha [Matheo Flecha, ¿"el joven?"]	4	
31	84v	*O Crux ave* [Vexilla regis]	[Juan] Orich; [y] Vila [Pere Alberch i Ferrament, alias Vila]	5	

3. GIRONA Y LA SEU D'URGELL, *ca*. 1572 – *ca*. 1646

Los dos libros de polifonía que se estudiarán en esta sección, E-Bbc 682 y E-Bbc 859, son los últimos manuscritos analizados en este Capítulo cuyo proceso de compilación se realizó fundamentalmente a finales del siglo XVI, si bien ambos presentan también añadidos posteriores. Aunque su cronología de copia se sitúa, por tanto, en el mismo arco cronológico que varios de los manuscritos analizados en las secciones precedentes, su análisis se ha individualizado en un apartado diferente debido a su distinto lugar de origen. Mientras que la mayoría de libros estudiados hasta ahora pueden relacionarse con instituciones eclesiásticas de Barcelona o de localidades cercanas como Vic, E-Bbc 682 y E-Bbc 859 proceden, respectivamente, de la diócesis de Girona y de La Seu d'Urgell (Lleida).

E-Bbc 682 es uno de los pocos manuscritos abordados en esta investigación que posee inscripciones en sus folios iniciales que evidencian la posesión del libro por parte de una persona. El único caso similar lo hemos visto al analizar el Ms. 7 del Orfeó Català (E-Boc 7), un volumen cuyo folio inicial de guarda contenía una inscripción-dedicatoria a un beneficiado de la Catedral de Barcelona que muestra que el volumen fue ofrecido o regalado especialmente a esa persona en un momento dado después de su compilación. E-Boc 7 transmite, además, un repertorio en ciertos aspectos refinado y con algunas características inusuales respecto al resto de manuscritos estudiados. Es curioso constatar un cierto paralelismo entre ambos libros. Además de las inscripciones que permiten conocer a quién perteneció E-Bbc 682, este manuscrito transmite, igual que E-Boc 7, un repertorio excepcional, lo que conduce a reflexionar sobre la importancia de los manuscritos de polifonía no sólo como fuentes transmisoras de repertorio musical con una función netamente práctica, sino también como objetos valiosos que poseer.[155] La excepcionalidad del repertorio de E-Bbc 682 radica en que este manuscrito transmite un grupo muy numeroso de composiciones *unica* del compositor francés Jean Maillard (fl. 1515-1570), de quien hasta el momento no hay constancia de que hubiese vivido o trabajado en España. Esta circunstancia convierte a E-Bbc 682 en un curioso caso que ilustra una transmisión musical excepcional.

[155] Un reciente volumen editado por Tim Shepard y Lisa Colton (eds.), *Sources of Identity: Makers, Owners and Users of Music Sources Before 1600* (Turnhout: Brepols, 2017), reúne una serie de artículos que ponen el acento no tanto en el repertorio transmitido en los libros de música, sino en las personas que los comisionaron o poseyeron.

En cuanto al manuscrito originario de La Seu d'Urgell, E-Bbc 859 responde casi de forma modélica al prototipo de manuscrito perteneciente a una colección de libros de polifonía de una catedral, de carácter marcadamente práctico, en la que el repertorio suele organizarse o bien por festividades litúrgicas (Adviento, Cuaresma, Semana Santa, etc.) o bien por géneros musicales (misas, motetes, salmos, etc.).[156] E-Bbc 859 contiene casi exclusivamente ciclos del ordinario de la misa y otra característica que evidencia su carácter netamente funcional son las numerosas inscripciones realizadas por los cantores de la capilla de música de La Seu que entre los siglos XVI y XVIII utilizaron el libro para el servicio litúrgico del coro.

[156] Hamm, "Interrelationships between Manuscript and Printed Sources of Polyphonic Music", pp. 2-6.

E-Bbc 682

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 682
(*olim* 385)

Manuscrito / Papel

Libro de coro (36,2 x 26,5 cm.), [II] 126 fols. [II]

Anónimos-26, (Jacobus Clemens non Papa)-1, "Henricus Enscaseu"-1, (Costanzo Festa)-1, Sebastià Fuster-1, Jean Maillard-29, Giovanni Pierluigi da Palestrina-7, Melchor Robledo-2, Tomás Luis de Victoria-2, (Adrian Willaert)-1

31 motetes, 9 introitos, 8 versículos, 6 himnos, 5 antífonas marianas, 4 magnificats, 2 alleluias, 2 misas de *requiem*, 1 misa, 1 pieza sin texto, 2 salmos = 71

54 *unica* (Nos. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 35, 38, 39, 41, 42, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71)

Lugar de compilación: diócesis de Girona

Datación: *ca*. 1572—1597

Literatura anterior:

Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, pp. 244-246.
Rubio, "Una obra inédita y desconocida de Tomás Luis de Victoria: el motete 'O Doctor optime… beate Augustine", pp. 525-559.
Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", pp. 12-13.
Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley: University of California Press, 1961), p. 446.
Rosenstock, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, *RRMR*, 159 (Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2012).
Ros-Fábregas, "Franco-Flemish Polyphony versus Palestrina in Spanish choirbooks with Renaissance repertory and the case of Barcelona M.682: Towards a revised *Census-Catalogue*", pp. 240-264.
_____. "Dos manuscrits de polifonia del Renaixement amb connexions gironines: E-Boc 5 y E-Bbc 682", pp. 21-36, pp. 25-33.

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/13208

3.1A. Descripción física de E-Bbc 682

Encuadernación y foliación

Barcelona M 682 presenta encuadernación moderna en media piel sobre cartón y consta de 124 folios de papel, más dos folios iniciales de menor tamaño (*ca*. 32 x 22 cm.) que incluyen una tabla de contenidos y varias inscripciones en el verso del segundo. Estos dos folios iniciales están numerados modernamente a lápiz en cifras romanas ('I' y 'II') y los restantes en números arábigos (1-124).[157] Junto a esta numeración moderna situada en el ángulo superior derecho, hay una segunda foliación antigua, en tinta —también en el margen superior derecho—, que no comienza en el primer folio con música del manuscrito (1r) sino a partir del folio 6 (obra No. 7 en el inventario abreviado). Esto indica que las seis primeras obras del manuscrito (fols. 1r-5r) fueron añadidas una vez que el manuscrito ya estaba foliado; su ausencia en la tabla de contenidos y su independencia respecto al primer fascículo del manuscrito, que comienza en el folio seis, también evidencia su incorporación de forma posterior.[158] La foliación antigua en tinta es correlativa excepto en una ocasión: del folio 95 se pasa directamente al folio 97, omitiendo el número 96. Esta omisión coincide también con una omisión de la foliación moderna a lápiz (del folio 100 se salta al 102), por lo que es muy probable que el manuscrito haya perdido una hoja después de que sus folios fuesen numerados en época reciente.[159]

Copistas e inscripciones

Casi la totalidad de M 682 fue copiado por una sola mano (C1) con una escritura cuidada tanto en la caligrafía musical y del texto como en cuanto a la disposición de la música en las páginas. Este copista fue también el responsable de incluir la tabla de contenidos al inicio del manuscrito. La única obra de E-Bbc 682 en cuya copia se

[157] Hay dos errores en la foliación moderna a lápiz: después del folio '61' el siguiente folio se numeró como '61bis', y más adelante, del folio '100' se saltó al '102'.

[158] El primer fascículo-cuadernillo de E-Bbc 682 comprende los folios 6 al 19 (6-19; 7-18; 8-17; 9-16; 10-15; 11-14; 12-13).

[159] El contenido musical también parece reflejar esta omisión. En los folios 98v-102r (93v-97r en la foliación antigua) se copiaron los tres primeros movimientos (introito, Kyrie y parte del gradual) de una misa de réquiem anónima (No. 50). Del Kyrie (copiado en el fol. 95) se pasa directamente al versículo "In memoria aeterna" (fol. 97) del gradual, faltando el inicio de este movimiento cuya parte cantada en polifonía suele comenzar en las palabras "Dona eis" después de la entonación en gregoriano "Requiem aeternam", como así ocurre en la otra misa de réquiem copiada en E-Bbc 682 (No. 19). Por tanto, la pérdida de un folio parece totalmente plausible.

aprecia la intervención de otra mano es el 'O Crux ave' incompleto (No. 61, fols. 119v-120r) atribuido a Sebastià Fuster, cuya identidad se tratará más abajo.

Una inscripción autógrafa en catalán en el verso del segundo folio inicial del manuscrito (IIv) menciona que una persona de nombre Jeroni Romaguera estaba en posesión del libro en 1597: "[A]vui als 13 de maig de 1597 comenci jo Jeroni Romaguera / pre[bera] a rebre distribucions en la [borrado] per raho de mon Benefici fundat en lo altres dos. / Miquel [borrado] per Guillem Blanch".[160] Otra inscripción en latín en el primer folio (Ir) muestra que más de veinte años después el manuscrito había pasado a manos de Narcís Puig, un clérigo y beneficiado de San Pedro de Galligants —como él mismo se identifica—; San Pedro de Galligants es un monasterio benedictino de la ciudad de Girona: "Este libro es de Narcís Puig, clérigo y beneficiado de San Pedro de Galligants. 1623".[161]

Además de estas dos inscripciones, el verso del folio II transmite dos poemas en castellano de temática amorosa que comienzan "Serrana morena mia" —el primero— y "O qué linda vienes hoy" —el segundo— (véase la transcripción a continuación). He podido localizar una concordancia del segundo poema, si bien con algunas variantes, en un manuscrito de principios del siglo XVII de cuyo estudio y descripción se ocupó Antonio Rodríguez-Moñino; no obstante, su autor es desconocido.[162] La inclusión de poemas en libros de música sacra no es una práctica habitual, pero tampoco es excepcional, aunque su texto suele estar relacionado de una u otra forma con el contenido del manuscrito.[163] En el caso de E-Bbc 682, en cambio, la temática profana-

[160] [Hoy a 13 de mayo de 1597 comienzo yo, Jeroni Romaguera, presbítero, a recibir distribuciones en la [borrado] por razón de mi beneficio fundado en los otros dos. / Miquel [borrado] realizado por Guillem Blanch].

[161] "Est liber hic Nascisq Puig, Clericq et beneficiatus Sti Petri de Galligants. 1623". La identidad de estas dos personas propietarias del manuscrito (Jeroni Romaguera y Narcís Puig) ya ha sido abordada por Emilio Ros-Fábregas, "Franco-Flemish Polyphony versus Palestrina in Spanish choirbooks with Renaissance repertory and the case of Barcelona M.682", y se expondrá más abajo.

[162] Antonio Rodríguez-Moñino, *Jardincillo de romances del siglo de oro* (Valencia: Editorial Castalia, 1951), pp. 19-20. En la breve introducción a la edición de esta colección de romances, Rodríguez-Moñino señala que los poemas proceden de un "abultado cancionero manuscrito de los primeros años del siglo XVII", pero no indica más datos sobre el archivo o biblioteca donde se conserva el cancionero ni sobre los autores de los poemas; en un artículo posterior Rodríguez-Moñino, "El cancionero manuscrito de 1615", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12/2 (1958), pp. 181-197, identificó algunos de los autores, pero no el de este poema.

[163] Javier Marín, "Música y músicos entre dos mundos", pp. 690-691, comenta el caso de un poema dedicado al Arcángel San Miguel un libro de polifonía de la Catedral de México (MEX-Mc 6), cuyo contenido puede relacionarse con una de las obras copiadas en el manuscrito. Un caso similar es el poema dedicado a Apolo incluido en uno de los libros de polifonía del siglo XVIII de la Catedral de Oviedo,

amorosa del poema no guarda relación con las obras polifónicas sacras en latín del manuscrito.

[Poema 1]

Serrana morena mia
mas blancha soÿs a mis ojos
que la niebe de los montes
quando se dirriten copos [¿].

Con vuestro cabello negro
los raÿos rubios de Apolo
con eterna conpetencia
de inbidia beben velozes ey.

No logren mis speranças
si el vello sino de [¿]
fuera Cloris donde vos
no es ta*n* blancho ni ta*n* hermoso ey.

[¿] oÿ pochos anÿos
me tienen rendido ÿ loco
del que no podra se aparte
al cuerpo mas duro ÿ tosco.

Dichoso [l]lamarse puede
silvano mas que dichoso
pues que [¿] [¿]
el bien que hablando adoro.

Si el sin ventura [¿]
sentado sobre de un aroÿo.

[Poema 2]

O que linda vienes oÿ
marica a matar los hombres
que si no se guarda*n* de verte
todos morira*n* de amores.

No porque tu hermoso ser
que de nueba beldat se adorne
que de tu igualdat los cielos
suelen aprender [e]l orden.

Sino porque siempre vi
que quando a las perficiones
se ve ¿con? con major deseo
suelen parecer majores.

Aposte mil que no aÿ quien
de quantos contiene el monte
que si lo jura*n* sus ojos
quiere que se les perdonen.

Cuando llega la ocasión
en que [¿] los pastores
no es maravilla tus ojos
de luz en s*us* coraçones.

Esto a maricha canto
a jacinto un serrano pobre
y los demas que la scucha*n*
juntos a vozes responden

O que lindos ojuelos
tiene la niña
aunque todos los mata*n*
mata*n* ÿ biben.

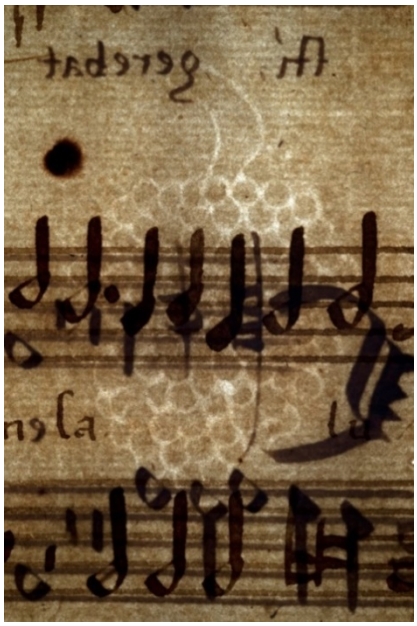
Filigranas del papel

Los folios de E-Bbc 682 contienen cuatro tipos distintos de marcas de agua (véanse las Ilustraciones I.40-43): 1) una cruz latina flanqueada por las iniciales 'B' y 'G' debajo de su brazo corto e inserta en una forma globular; 2) una letra 'S' de trazo doble; y 3-4) dos tipos de racimos de uva de diferente tamaño. El catálogo de marcas de agua de Piccard data en 1589 una cruz latina también flanqueada por las iniciales 'B' y

cuyo texto constituye una loa a esa ciudad; véase Emilio Casares Rodicio, "Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo", *Anuario Musical*, 30 (1975), pp. 181-208, pp. 189-190.

'G' pero diferente en tamaño y posición en el folio a la F1 de E-Bbc 682.[164] Aunque las marcas del racimo de uvas y la letra 'S' son muy comunes no he localizado motivos semejantes a los de este manuscrito en los catálogos de referencia.

Ilustraciones I.40-43: Filigranas de E-Bbc 682 (F1 a F4).

Filigrana 1 (fol. IIv; 4,7 x 4 cm.)	**Filigrana 2** (fol. 78r; 1,7 x 1,2 cm.)
	
Filigrana 3 (fol. 67r; 5,8 x 3,7 cm.)	**Filigrana 4** (fol. 71r; 4,8 x 3,5 cm.)
	

[164] Véase Piccard, Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, vol. 14, p. 145 (no. 1022)

3.1B. Comentarios sobre E-Bbc 682

Jean Maillard

Como ya se ha avanzado en la introducción de esta sección, la peculiaridad del manuscrito M 682 de la Biblioteca de Catalunya radica en que casi la mitad de las obras polifónicas que transmite son piezas *unica* del compositor francés Jean Maillard (fl. 1538-1572). Es posible que E-Bbc 682 sea el único libro de polifonía renacentista en la Península Ibérica de estas características; es decir, un manuscrito que constituya la única fuente conocida para casi una treintena de obras de un compositor no ibérico, al que además no se le conoce de momento ningún vínculo con la Península. En su primera descripción del manuscrito, Pedrell ya señaló la atribución de estas piezas a "J. Maillard", aunque sin comentar nada acerca de la identidad de este músico.[165] Posteriormente, Robert Stevenson y Raymond Rosenstock profundizaron en el tema, y a éste último se debe la edición del conjunto de obras *unica* de Maillard en E-Bbc 682 en el contexto de sus investigaciones sobre la obra de este compositor.[166]

Se conocen pocos datos sobre la vida de Jean Maillard. Sus libros impresos de polifonía sacra en latín fueron publicados en París entre 1555 y 1565 por la imprenta de Le Roy & Ballard y, otros datos, como por ejemplo la dedicatoria de uno de sus libros al monarca francés Carlos IX en 1565 sugieren un vínculo de Maillard con la capital francesa y su corte. Maillard empleó algunos textos de poetas protestantes en sus composiciones, lo que ha llevado a apuntar a que quizás simpatizó con las ideas reformistas y por este motivo, pudo haber sido excluido del entorno de la corte, lo que explicaría la ausencia de datos sobre su vida a partir de 1571; no obstante, sus obras —fundamentalmente polifonía sacra en latín—, y la presencia de tantas obras *unica* en un manuscrito copiado en España no encajan con la idea de un músico comprometido con

[165] Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, pp. 244-246.

[166] Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, p. 446. En su Tesis Doctoral, Raymond H. Rosenstock, "Jean Maillard (fl. 1538-1572): French Renaissance Composer", Tesis Doctoral (Ph.D.), City University of New York, 1981, incluyó un catálogo de todas las obras de Maillard señalando sus respectivas fuentes manuscritas e impresas (véanse especialmente las secciones "Manuscripts Containing Unica", pp. 34-36, y "Sources and Catalogue Raisonné", pp. 157-203). Las 29 piezas *unica* transmitidas en E-Bbc 682 han sido editadas en 2012 por este investigador; véase Raymond H. Rosenstock, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, Recent Researches in the Music of the Renaissance, 159 (Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2012).

las ideas protestantes y perseguido por ello, como ya advirtieron Marie-Alexis Colin y Frank Dobbins, y Rosenstock.[167]

El abundante repertorio de Jean Maillard copiado en E-Bbc 682 llevó a Rosenstock a sugerir un probable vínculo biográfico de Maillard con España; además, añadió que posiblemente el manuscrito pudiese estar relacionado con alguna iglesia agustina "no lejos de Barcelona", debido a la copia de varias piezas dedicadas a San Agustín en varios puntos del manuscrito (Nos. 24, 48, 54, 58).[168] La aportación más reciente de Emilio Ros-Fábregas acerca de los orígenes de este manuscrito no sugiere, en cambio, ningún vínculo con Barcelona (como propuso Rosenstock), sino claramente con la ciudad de Girona y su diócesis, como a continuación detallaré.

No se han localizado hasta ahora evidencias documentales que prueben una conexión de Jean Maillard con Cataluña o con otros territorios de España. Sin embargo, como ha argumentado también Ros-Fábregas, de la misma forma que en la Cataluña de los siglos XV y XVI hubo un flujo constante y muy abundante de inmigrantes franceses, no sería extraño suponer que entre éstos también habría músicos que pudieron haber contribuido a la circulación de repertorio musical entre ambos países:

> Según Núria Sala, la inmigración francesa en Cataluña fue un fenómeno omnipresente durante los siglos XV y XVI. […]. Si durante el siglo XVI la presencia de inmigrantes franceses se incrementó sustancialmente en áreas rurales de Cataluña (con la subsecuente catalanización de nombres franceses), parece lógico preguntarse qué tipo de música cantaban o tocaban, y si su repertorio fue exclusivamente de tradición oral o si entre los inmigrantes hubo músicos que trajeron consigo instrumentos y papeles/libros de música.[169]

[167] Marie-Alexis Colin y Frank Dobbins, "Maillard [Maillart], Jean", *The New Grove Dictionary*, vol. 15, pp. 637-638; y Rosenstock, *Jean Maillard. Modulorum Ioannis Maillardi… The Four-Part Motets*, Recent Researches in the Music of the Renaissance, 73 (Madison: A-R Editions, 1987), pp. vii-viii.Véase también Marie-Alexis Colin, "Maillard", en *Guide de la musique de la Renaissance*, ed. por Françoise Ferrand y Philippe Canguilhem (París: Éditions Fayard, 2010).

[168] Rosenstock, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, xi.

[169] Ros-Fábregas, "Franco-Flemish Polyphony versus Palestrina in Spanish Choirbooks", pp. 248-249: "Según Núria Sala, la inmigración francesa en Cataluña fue un fenómeno omnipresente durante los siglos XV y XVI. […]. Si durante el siglo XVI la presencia de inmigrantes franceses se incrementó sustancialmente en áreas rurales de Cataluña (con la subsecuente catalanización de nombres franceses), parece lógico preguntarse qué tipo de música cantaban o tocaban, y si su repertorio fue exclusivamente de tradición oral o si entre los inmigrantes hubo músicos que trajeron consigo instrumentos y papeles/libros de música. Puesto que, como Sala afirmó, hacia finales del siglo XVI tres de cada cuatro albañiles en Girona eran franceses, parece plausible pensar que hubo otros tipos de trabajadores franceses, incluidos músicos sin contacto directo con las capillas reales, viviendo no solo en Cataluña, sino también en el resto de España. Después de todo, uno de los compositores más relevantes activos en Cataluña durante el siglo XVI fue un inmigrante de origen francés: Joan Brudieu. Los constructores de órganos franceses documentados en Cataluña también evidencian las diversas maneras en las que la inmigración tuvo un impacto en la actividad musical". ["According to Núria Sala, French immigration in Catalonia is an omnipresent phenomenon during the 15th and 16th centuries. […]. If during the 16th century the presence

Jeroni Romaguera, Narcís Puig y Sebastià Fuster en torno a E-Bbc 682

Varios documentos del *Arxiu Diocesà* de Girona han permitido a Ros-Fábregas presentar detalles sobre la identidad de los beneficiados Romaguera y Puig cuyas inscripciones manuscritas figuran en los folios iniciales de E-Bbc 682, vinculando así el manuscrito con dos localidades de la diócesis en las que ambos músicos vivieron y trabajaron en torno a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII: Castelló d'Empúries y Girona. Por otro lado, la presencia de un fragmento de una pieza atribuida a Sebastià Fuster, un músico activo en Girona a finales del siglo XVI, refuerzan la conexión de E-Bbc 682 con esa ciudad.[170]

Respecto a Jeroni Romaguera, los documentos localizados indican que: 1) en 1592 poseía un beneficio en la capilla de San Miguel de la Catedral de Castelló d'Empúries (Girona); 2) en 1603 ocupaba el puesto de sochantre ('cabiscol') en la Catedral de Castelló d'Empúries; 3) en 1620 intercambió su puesto con el de Miquel Pescador, quien poseía un beneficio en la iglesia de Sant Feliu de Girona, además de en otras localidades de la diócesis; y 4) en 1622 era maestro de capilla en la Catedral de Girona hasta que murió en 1625.[171] Desconocemos si Jeroni Romaguera participó directamente en la compilación de E-Bbc 682, pero de estos datos se desprende que: 1)

of French immigrants increased substantially in Catalan rural áreas (with the subsequent Catalanization of French names), it seems logical to ask what kind of music did they sing or play, and whether or not their repertory was of oral tradition exclusively or if among the immigrants there were musicians who brought with them instruments and music papers/books. Since, as Sala stated, by the end of the 16th century three out of four carpenters in Girona were French, it seems plausible to think that there were other types of French workers, including musicians without direct contact with the royal chapels, living not only in Catalonia, but also in the rest of Spain as well. After all, one of the most relevant composers active in Catalonia during the 16th century was an immigrant of French origin: Joan Brudieu […]. French organ builders documented in Catalonia also attest to the diverse ways in which immigration had an impact on musical activity"]. Acerca de los datos de Núria Sala citados por Ros-Fábregas, véase Núria Sala, *Història de Catalunya*, 10 vols., dir. por Pierre Vilar, IV. *Els segles de la decadència (segles XVI-XVIII)* (Barcelona: Edicions 62, 2004), pp. 103-113. Sobre la presencia de organeros franceses en Catalunya, véase Josep Maria Gregori i Cifré, "Girona", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, p. 658, y Josep M. Salisi i Clos, "Els Bordons, destacada nissaga d'orgueners, i la seva aportació a l'organeria catalana (segles XV-XVII)", *Revista Catalana de Musicología*, 10 (2017), pp. 15-44. Véase también Louis Jambou, "El órgano en la península Ibérica entre los siglos XVI y XVIII. Historia y estética", *Revista de Musicología*, 2/1 (1979), pp. 19-46, y *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, 2 vols. (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988).

[170] Ros-Fábregas, "Franco-Flemish Polyphony versus Palestrina in Spanish Choirbooks"; y "Dos manuscrits de polifonia del Renaixement amb connexions gironines", pp. 25-33.

[171] Los documentos del Arxiu Diocesà de Girona que aportan estos datos son: Girona, Arxiu diocesà [en adelante, ADG], Llibre D-247, fol. 167v; ADG, Llibre D-256, fol. 76v; ADG, Llibre D-277, fol. 23; Llibre D-277, fol. 23; ADG, Llibre D-280, fol. 156v. Para más detalles sobre todos los documentos que permiten reconstruir la trayectoria de Romaguera, véase Ros-Fábregas, "Dos manuscrits de polifonia del Renaixement amb connexions gironines", pp. 30-32.

E-Bbc 682 estaría entonces en Castelló d'Empúries en 1597 cuando Romaguera anotó que el 13 de mayo de ese año comenzó a recibir las distribuciones del beneficio de San Miguel en la Catedral de esa localidad, o en 1603 cuando era sochantre en la Catedral de Castelló d'Empúries; y 2) el manuscrito habría viajado con Romaguera a la Catedral de Girona, donde trabajó como maestro de capilla al menos desde 1622, y permanecería en sus manos hasta que en algún momento antes de 1623 pudo habérselo cedido él mismo a Narcís Puig, beneficiado en el monasterio de Sant Pere de Galligants de Girona y a quien, además, Romaguera conocía, como así atestigua otro documento.[172] Sobre Narcís Puig, se sabe que en 1609 era estudiante en Girona; a partir de 1612 fue nombrado escribano de la curia; en 1622 aparece descrito en un documento como "clérigo de Roses" (de la localidad de Roses, en la provincia de Girona); y en 1623 obtuvo el beneficio de Sant Pere de Galligants.[173] En resumen, E-Bbc 682 podría haber estado conectado con tres instituciones eclesiásticas de la diócesis de Girona: la Catedral de Castelló d'Empúries, la Catedral de Girona y el monasterio de Sant Pere de Galligants, y su repertorio polifónico utilizado allí para el canto litúrgico. Otra evidencia de la posible vinculación de E-Bbc 682 con la ciudad de Girona y en concreto con la Catedral la ofrece el himno 'O Crux ave' copiado incompleto (únicamente el *cantus*) en el folio 119v del manuscrito y atribuido a "Sebastia Fuster", maestro de capilla y organista de la Catedral de Girona entre 1581 y 1604 (fecha de su óbito).[174]

Terminus ante quem y post quem

Desde que E-Bbc 682 fue descrito y catalogado por primera vez en el *Catàlech* de Felip Pedrell en 1909, este manuscrito ha sido objeto de estudio para otros investigadores, quienes se han ocupado de forma más o menos profunda sobre su datación. El propio Pedrell dató el manuscrito de forma genérica en el siglo XVI sin

[172] ADG, Llibre D-278, fol. 111v (1623); citado en Ros-Fábregas, "Dos manuscrits de polifonia del Renaixement amb connexions gironines", p. 32.

[173] ADG, Llibre D-262, fol. 96; ADG, Llibre D-265, fol. 196; ADG, Llibre D-278, fol. 105; ADG, Llibre D-278, fol. 111. Véanse otros datos en ADG sobre Narcís Puig en Ros-Fábregas, "Dos manuscrits de polifonia del Renaixement amb connexions gironines", pp. 32-33.

[174] Sobre Sebastià Fuster, véase Francesc Civil, "Perspectiva musical de Gerona de los años 1000 al 1500", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 25/2 (1981), pp. 543-572. Ros-Fábregas, "Dos manuscrits de polifonia del Renaixement amb connexions gironines", pp. 29-30, ha localizado más datos sobre Fuster en el Achivo Diocesano de Girona. La Tesis Doctoral en preparación de Mar Miranda, "Musica i ceremònia a Girona, 1500-1650", Universitat de Girona [en curso], podrá quizás iluminar más la actividad de Romaguera y Fuster en Girona.

concretar más su cronología.[175] Varias décadas después (1961), el musicólogo hispanista americano Robert Stevenson fue el primero que trató de acotar la datación de E-Bbc 682 y, en razón de la inscripción que alude a la posesión del libro por parte de Jeroni Romaguera en 1597, tomó esta fecha como probable *terminus ante quem* del manuscrito.[176] Posteriormente (1986), Francesc Bonastre publicó un inventario abreviado de su contenido y lo dató génericamente a "finales del siglo XVI".[177] La última aportación respecto a la cronología de E-Bbc 682 se debe a Raymond Rosenstock, quien se ocupó de este manuscrito en el contexto de sus investigaciones sobre Jean Maillard, para cuyas obras E-Bbc 682 es en muchos casos la única fuente. Rosenstock señaló que "dada la presencia de tres motetes de Palestrina y uno de Victoria que probablemente datan de mediados del siglo XVI —parecen haber sido impresos por primera vez en 1563 y 1572, respectivamente— puede ser razonable asumir que Barcelona 682 fue copiado entorno a esos años también".[178]

Es necesario puntualizar que el manuscrito no contiene tres, sino siete motetes de Palestrina (uno de ellos no identificado hasta ahora en E-Bbc 682; No. 49), y que los siete se imprimieron por primera vez, no en 1563 sino en 1564, en su primer libro de motetes publicado en Venecia por Antonio Gardano (*Motecta festorum totius anni cum Communi sanctorum... liber primus*; P689).[179] Dada la unidad formal del volumen, cuya copia se debe casi enteramente a un único copista (excepto la ya mencionada pieza de Fuster), el año 1572 —fecha de la primera publicación del motete 'Quam pulchri sunt' (No. 28) de Victoria— parece una mejor aproximación al *terminus post quem* de E-Bbc

[175] Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, p. 244.

[176] Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley: University of California Press, 1961), p. 446: "[It] can on external grounds be dated before 1597. In 1623 it belonged to Narciso Puig, who had received it ca. 1597 as a gift from Jeronimo Romague. Both donor and receiver were beneficed Catalonian clergy" ["En razón de su evidencia externa, [E-Bbc 682] puede datarse antes de 1597. En 1623 perteneció a Narciso Puig, quien lo había recibido ca. 1597 como un obsequio por parte de Jeronimo Romague. Ambos fueron clérigos beneficiados en Cataluña"]. Stevenson leyó "Romague" en lugar de "Romaguera" en la inscripción de E-Bbc 682, lo que dificultó la identificación de este maestro de capilla y su asociación con el manuscrito.

[177] Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", p. 12.

[178] Rosenstock, *Collected Sacred Works*, p. xi: "Some of its contents provide further insight into its date of origin: given the presence of three motets by Palestrina and one by Victoria that likely date from the mid-sixteenth century —they seem first to have been printed in 1563 y 1572, respectively— it may prove reasonable to assume that Barcelona 682 was copied around this time as well."

[179] Rosenstock, *Collected Sacred Works*, nota 9, señala que la fecha de primera publicación de los motetes de Palestrina la tomó de la entrada dedicada a Palestrina en el *New Grove*. Sin embargo, Marvin, *Palestrina. A Guide to Research*, p. 24, indica que este libro de motetes se publicó por primera vez en 1564, una fecha que coincide con la que ofrece *RISM*.

682. Hay todavía 26 piezas anónimas en E-Bbc 682 y un motete atribuido a un desconocido "Henricus Enscaseu" (No. 29), cuyas identificaciones podrán quizás arrojar más luz sobre la cronología de este manuscrito; pero, de momento, el arco cronológico 1572-1597 constituye una probable aproximación a sus *terminus post quem* y *ante quem*.

Desde el punto de vista de la función litúrgica del repertorio que transmite, E-Bbc 682 no presenta una organización específica de las piezas en función de su utilización en la liturgia, sino que, al contrario, transmite un contenido altamente variado; es más, entre los manuscritos analizados en esta investigación, es el que más diversidad presenta en ese sentido, con piezas para Semana Santa, Corpus Christi, Navidad, Pentecostés, Ascensión, Resurrección, festividades marianas, Epifanía, Difuntos, Todos los Santos, Cuaresma, además de varias piezas dedicadas a fiestas del santoral (San Agustín, Santa Cecilia, San Esteban, San Juan Apóstol y San Pedro). Es interesante subrayar la presencia de estas obras destinadas a la conmemoración de santos particulares porque, con algunas excepciones (por ejemplo, los motetes a San Miguel en E-Boc 7 y E-Bbc 708), las fuentes que se han conservado de este periodo muestran una carencia general de repertorio polifónico para el ciclo litúrgico santoral.

El examen del repertorio anónimo transmitido en E-Bbc 682 que se ha llevado a cabo en esta investigación ha permitido atribuir tres obras hasta ahora no identificadas en los estudios previos sobre este manuscrito: 1) la antífona 'Regina caeli' (No. 3) de Costanzo Festa (*ca*. 1485/1490-1545); 2) el motete 'Amatorem paupertatis' (No. 4) de Adrian Willaert (*ca*. 1490-1562); y otro motete de Palestrina, 'Ave Maria' (No. 49), que se añade a los seis ya atribuidos a Palestrina en el propio manuscrito o previamente identificados; véase el inventario abreviado a continuación, y un inventario detallado en el Apéndice 1.

3.1C. Inventario abreviado de E-Bbc 682

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
	I-II	[tabla de contenidos]			C1
1	1r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	[Anónimo]	4	
2	1v-2r	*Alleluia. Veni Sancte Spiritus*	[Anónimo]	4	
3	2v-3r	*Regina caeli*	[Costanzo Festa]*	4	
4	3v-4r	*Amatorem paupertatis*	[Adrian Willaert]*	4	
5	3v-4r	*P*[sin texto]	[Anónimo]	4	
6	4v-5r	(Cibavit eos) *Ex adipe frumenti*	[Anónimo]	4	
7	5v-7r	*Puer natus est nobis*	J. mallart [Jean Maillard]	4	
8	7v-9r	(Spiritus Domini) *Replevit orbem terrarum*	[Anónimo]	4	
9	9v-11r	(Viri Galilaei) *Quid admiramini*	[Anónimo]	4	
10	11v-13r	(Resurrexi) *Et adhuc tecum sum*	[Anónimo]	4	
11	13v-16r	*Gaudeamus omnes*	[Anónimo]	4	
12	16v-19r	*Et exultavit* [Magnificat octavi toni]	[Jean Maillard]	4	
13	19v-23r	*Sumens illud* [Ave maris stella]	Robledo [Melchor Robledo]	4/5	
14	23v-27r	*Et exultavit* [*Magnificat primi toni*]	Mallart [Jean Maillard]	4/3	
15	27v-30r	*Vita dulcedo* [Salve Regina]	J. mallart [Jean Maillard]	4	
16	30v-32r	(Gaudeamus) *Omnes in Domino*	J. mallart [Jean Maillard]	4	
17	32v-39r	*Kyrie eleyson* [Missa Pro Vivis = Missa O combien est]	J. mallart [Jean Maillard]	4/2/5	
18	39v-40r	*O salutaris hostia* [Verbum supernum]	J. mallart [Jean Maillard]	4	
19	40v-48r	*Dona eis* [Missa pro Defunctis]	J. mallart [Jean Maillard]	4/3	
20	48v-50r	(Regina caeli) *Quia quem meruisti* [Regina caeli]	J. mallart [Jean Maillard]	4	
21	50v-51r	*Ave sanctissimum et gloriosum*	J. mallart [Jean Maillard]	4	
22	51v-54r	*Vita dulcedo* [Salve Regina]	J. mallart [Jean Maillard]	4	
23	54v-56r	*Ave Domina Angelorum* [Ave Regina caelorum]	J. mallart [Jean Maillard]	4	
24	56v-58r	*Sancte pater, Augustine*	J. Mallart [Jean Maillard]	4	

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
25	58v-60r	*O Doctor optime*	Victoria	4	
26	60v-61r	(Salve) *Sancta Parens*	[Anónimo]	4	
27	61v-62r	*Alleluia. Sancta Maria*	J. Mallart [Jean Maillard]	4	
28	62v-64r	*Quam pulchri sunt*	Victoria	4	
29	64v-67r	*Beata es Maria*	Henricus Enscaseu	4	
30	67v-71r	*Caecilia virgo gloriosa*	J. mallart [Clemens non Papa]	4	
31	71v-73r	*Lapidabant Stephanum*	De paleſtrina	4	
32	73v-75r	*Valde honorandus est*	De paleſtrina	4	
33	75v-77r	*Tu es pastor ovium*	De paleſtrina	4	
34	77v-78r	*Congratulamini mihi*	De paleſtrina	4	
35	78v-79r	*Videntes stellam magi*	J. mallart [Jean Maillard]	4	
36	79v-81r	*Inviolata, integra et casta* / *Regina caeli* / *Alma Redemptoris Mater* / *Ave Regina caelorum*	J. mallart [Jean Maillard]	4	
37	81v-83r	*In me transierunt*	J. mallart [Jean Maillard]	4	
38	83v-84r	*Venite, comedite panem meum*	J. mallart [Jean Maillard]	4	
39	84v-85r	*Ego sum panis vivus*	J. mallart [Jean Maillard]	4	
40	85v-86r	*Hoc corpus*	[Melchor Robledo]	4	
41	86v-88r	*Caro mea*	J. mallart [Jean Maillard]	4	
42	88v-89r	*O vos omnes*	[Jean Maillard]	4	
43	89v-90r	*Peccantem me quotidie*	J. mallart [Jean Maillard]	4	
44	90v-91r	*Dies sanctificatus*	De paleſtrina	4	
45	91v-93r	*Fuit homo*	[Palestrina]	4	
46	92v-94r	*Tribularer si nescirem*	J. mallart [Jean Maillard]	4	
47	94v-95r	*Timete Dominum*	[Jean Maillard]	4	
48	95v-96r	*Augustine lux doctorum*	[Anónimo]	4	
49	96v-98r	*Ave Maria*	[Palestrina]*	4	
50	98v-102r	(Requiem aeternam) *Dona eis* [Missa pro Defunctis]	[Anónimo]	4/3	
51	102v-104r	*Magnificat octo tonorum*	[Anónimo]	4	
52	104v-106r	*Miserere mei, Deus*	[Anónimo]	4	

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
53		*Peccavimus, Domine*	[Jean Maillard]	4	[C1]
54	106v-107r	*Augustine, pater optime*	J. mallart [Jean Maillard]	4	
55	107v-109r	(Salve) *Sancta parens*	[Anónimo]	4	
56	109v-111r	*O sacrum convivium*	[Anónimo]	4	
57	111v-112r	*O vos omnes*	J. mallart [Jean Maillard]	4	
58	112v-113r	*Augustine, pater optime*	[Jean Maillard]	4	
59	113v-114r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	[Anónimo]	4	
60	114v-119r	*Et exsultavit* [Magnificat octo tonorum]	[Anónimo]	4/3	
61	119v-120r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	Sebastia fuster [Sebastià Fuster]	[5]	C2
62	120v-122r	*Quae est ista*	J. mallart [Jean Maillard]	4	C1
63	122v-123r	*Tibi soli peccavi*	[Anónimo]	4	
64	123v-124r	*Amen*	[Anónimo]	4	
65	123v-124r	*Et cum spiritum*	[Anónimo]	4	
66	123v-124r	*Gloria tibi*	[Anónimo]	4	
67	123v-124r	*Habemus ad Dominum*	[Anónimo]	4	
68	123v-124r	*Dignum est*	[Anónimo]	4	
69	123v-124r	*Sed libera nos*	[Anónimo]	4	
70	123v-124r	*Deo gratias*	[Anónimo]	4	
71	123v-124r	*Quia fecit caelum*	[Anónimo]	4	

E-Bbc 859

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 859

Manuscrito / Papel

Libro de coro (41 x 28,5 cm.), [IIII-i] 181 fols. [i-IIII]

Anónimo-5, Miguel Andreu-1, Anón./Juan Aranyés-1, (Giovanni Matteo Asola)-2, (Rodrigo de Ceballos)-1, Cristóbal de Morales-4, Giovanni Pierluigi da Palestrina-4, Pere Riquet-1

11 misas, 2 motetes, 1 alleluia, 1 introito, 1 misa de réquiem, 1 responsorio, 1 salmo, 1 versículo = 19

7 *unica* (Nos. 5, 13, 15, 16, 17, 18, 19)

Lugar de compilación: La Seu d'Urgell (Lleida)

Datación: *ca*. 1586—1600 (fols. 1-159r); *ca*. 1600—1646 (fols. 160v-182r), con añadidos posteriores de piezas instrumentales y vocales (fols. 159v-160r y 168v-169r).

Literatura anterior:

Anglès, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Catálogo de la Exposición Histórica celebrada en conmemoración del primer centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell*, p. 34.

Anglès, *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*, vol. 1, *MME* 11 (Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952), p. 57.

Hamm y Kellman, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, vol. 1, p. 20.

Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, pp. 114-115.

Zauner, *Manuscrits musicals litúrgics pretridentins de les seccions de Música i Manuscrits de la Biblioteca de Catalunya*, [sin paginar].

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/13219

3.2A. Descripción física de E-Bbc 859

Encuadernación y foliación

E-Bbc 859 presenta cubiertas modernas de piel marrón sobre cartón con gofrados geométricos y florales, lomo nervado, cuatro hojas de guarda modernas al inicio y al final y está foliado modernamente a lápiz en el margen superior derecho. Pegadas, respectivamente, a la cuarta hoja de guarda moderna del inicio y a la primera del final, hay también dos hojas de guarda antiguas con diversas anotaciones manuscritas. Aunque la foliación moderna se extiende desde el folio 1 al 182, el manuscrito consta en realidad de 181 folios porque la numeración a lápiz omite el folio 71. No hay tabla de contenidos ni foliación antigua. Es probable que una reencuadernación del libro en un momento posterior a su copia haya sido la causa del desorden y de la pérdida de folios en las dos primeras misas de Palestrina copiadas en el manuscrito (Nos. 1 y 2). Como muestra el inventario abreviado más abajo, la primera misa copiada en E-Bbc 859 (Palestrina, 'Ut re mi fa sol la') está incompleta: comienza directamente con el 'Gloria' —*Et in terra pax*— y el 'Sanctus', que comienza en el folio 11, no forma parte de esa misa sino de la siguiente, debiendo ubicarse entre los folios 28 y 29 de la siguiente Misa 'Papae Marcelli' (No. 2). Ambas obras presentan otros signos de la pérdida de folios: en la misa 'Ut re mi fa sol la' faltan el *altus* y el *bassus* de la sección 'Pleni sunt', más el 'Hosanna' y 'Benedictus' completos; y en la misa 'Papae Marcelli' faltan el *altus* y el *bassus* del 'Benedictus', y el *cantus* y el tenor del inicio del 'Agnus Dei'.

Inscripciones y copistas

Este manuscrito está dividido en dos secciones claramente diferenciadas tanto por la caligrafía musical como por los compositores representados. La sección I, más extensa, abarca desde el folio 1 al 159r y fue copiada por un sólo copista (C1) que incluyó obras de compositores italianos e hispanos del siglo XVI (Palestrina, Giammateo Asola, Cristóbal de Morales y Rodrigo de Ceballos, más dos piezas sin atribución que permanecen sin identificar). La sección II (folios 160v-182), más reducida, contiene en cambio obras atribuidas o copiadas por compositores que trabajaron como maestros de capilla en la Catedral de La Seu d'Urgell durante la primera mitad del siglo XVII: Pere Riquet (1598-1602 y 1605-1616), Juan Aranyés

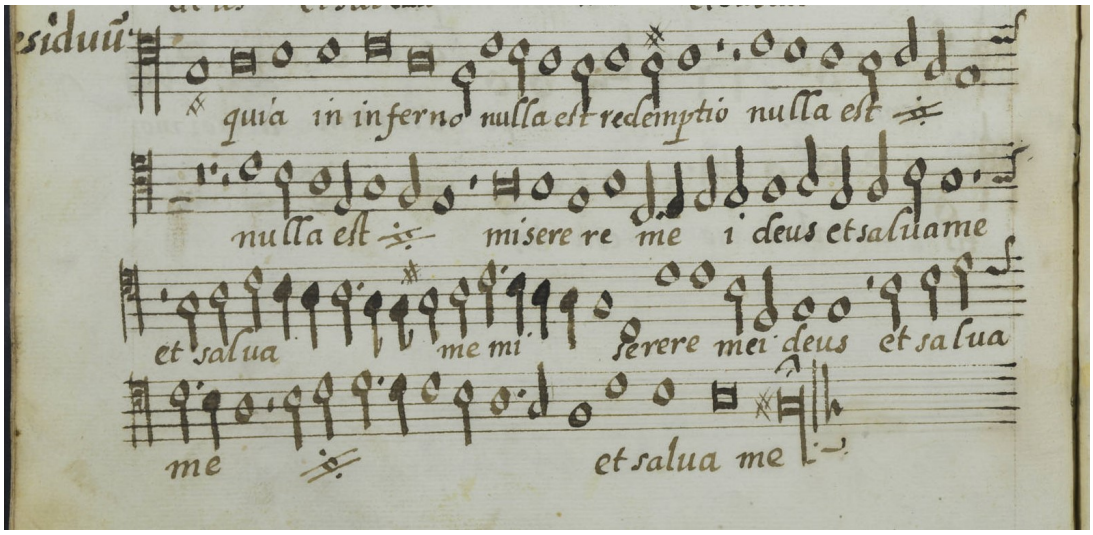
(1627-1634) y Miguel Andreu (1638-1646 y 1649).[180] En esta sección se aprecia la participación de tres copistas diferentes (C2, C3 y C4); véase la distribución de los copistas en el inventario abreviado.[181] Aunque en esta segunda sección del manuscrito no hay ninguna obra atribuida a Juan Aranyés, los rasgos caligráficos de los folios 163v a 166r coinciden exactamente con los de dos añadidos realizados en una de las misas anónimas de la primera sección (no. 5); el 'Credo' de esta misa transmite en los folios 80r y 84r una "Quarta vox sit placet Jua*n* Arañes", por lo que cabe suponer que los folios de la segunda sección (163v-166r) en donde se aprecia esta misma escritura habrían sido copiados también por el propio Aranyés; véase la correspondencia de caligrafías en las Ilustraciones I.44-45.

Ilustraciones I.44-45: Identificación de la caligrafía de Juan Aranyés en E-Bbc 859 (fols. 80r y 165v).



[180] Sobre Riquet, Aranyés y Andreu, véanse, respectivamente, las voces del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*: Francesc Bonastre, "Riquet, Pere", vol. 9, p. 209; Francesc Bonastre, "Aranyés [Araniés, Araniez, Arañés], Juan", vol. 1, p. 561; y Javier Garbayo, "Andreu, Miguel", vol. 1, p. 455.

[181] La descripción de E-Bbc 859 que realizó Cristina Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, p. 114, difiere de la presentada aquí. Urchueguía señaló que, respecto a la caligrafía, el manuscrito se divide en tres partes: I, fols. 1r-159r; II, fols. 159v-169r; III, fols. 160v-182r [sic; la indicación 160v se trata seguramente de una errata]. Sin embargo, a mi juicio, esta división no es completamente precisa. Por ejemplo, las piezas Nos. 13 (160v-163r), 16 (167v-168r), y 19 (169v-182r) parecen copiadas por una misma mano (C3).



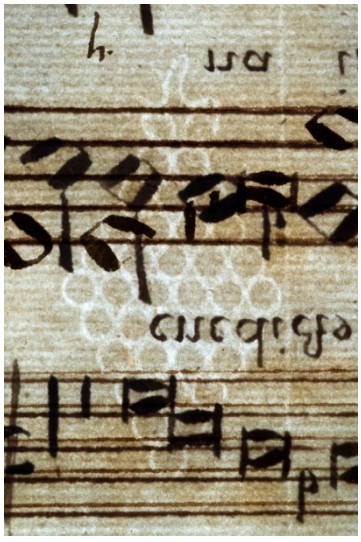
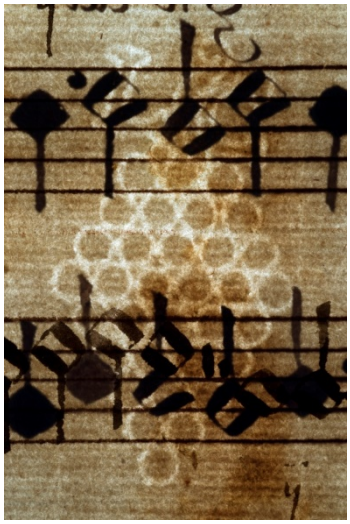
El verso del último folio de E-Bbc 859 y los dos folios pegados a las hojas de guarda modernas iniciales y finales del volumen contienen numerosas inscripciones de fechas y de nombres de los niños de coro de la Catedral de La Seu d'Urgell, que en esta institución se denominaban "preveners". Estas inscripciones atestiguan un uso continuado de este manuscrito al menos hasta finales del siglo XVII. La fecha más temprana registrada es 1608 y la más tardía 1690. Entre otros nombres figuran el de "Pau Marques mestre de capela" (activo en La Seu entre 1655 y 1676) y el de "Joseph Codina prevener catradal de urgell Añi 1669", documentado como cantor tenor entre 1678 y 1700.[182]

[182] Ambos músicos fueron documentados por Higini Anglès, "La capella musical de La Seu" en Felip Pedrell e Higini Anglès, *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Palau de la Diputació, 1921), pp. 148-149 y 150-151, respectivamente. Este estudio incluye una relación de los maestros de capilla, cantores e instrumentistas de la Catedral de La Seu d'Urgell entre 1502 y 1700. Varios nombres que aparecen en las inscripciones podrían identificarse con los músicos documentados por Anglès: "Josep Ba[...]" (¿Fra Josep Badía?, organista en 1625); "yeroni poy preuener de la seu de urgel" (¿Poy?, tenor entre 1614 y 1618); "Joan Batista" (¿Baptista?, cantor entre 1596 y 1603); "Andreu" (¿Miguel Andreu?, cantor tenor entre 1612 y 1630 y maestro de capilla entre 1638 y 1646); "Josep Brull Preuener de la santa catredal de urgell" (¿Bruel?, tenor entre 1637 y 1646). Otros nombres no figuran entre los documentados por Pedrell y Anglès: "Siluestre gali preuener de la S^{ta} Catedral de urgell"; "Joan Baro preuener"; "Mose*n* ph"; "yo pere farras preuener de la IHlesia de Urgel fou lain 1638 fin lain 1643"; "Agustino [¿] doctorum"; "joan san fou preuener de la catedral de urgel"; "Alberto"; "francisco manrresa de la santa"; "Pau soldevila preuener de la seu de urgel fill de Jeroni soldevila y de margarida"; "joan [¿] preuener de la seu"; "fermín de Peralta preuenero de la Catedral de Urgel navarro 1690". En el verso del último folio (182v): "Toni [¿] de la ciutat"; "agustin de oloruia preuenero de [¿] la s^{ta} Catredal d Urgell 1688"; "Francisco Balta [¿Balsa?] prevener de la santa"; "Anton Reig prevenero de la santa"; "Pere [¿] de la vila de oleta u de la catedral de la seu de urgell en conpanya de miquel saver y de geroni [¿] de juan [¿] tots preueners de dita catedral"; "Diego"; "abril Any 1665 Pau soldevila Preven"; "Joan Balsa Preuener de la santa catredal de urgell [¿] 1665". En el folio pegado a la hoja de guarda final: "Pere Jaume"; "Sabastia Valfa preuener"; "Diego Andreu Preuener de la s^{ta} Catredal de Urgell"; "Silvestre Gali Preuener de la seu de urgel y no d re mes per ara vuy als 23 de abrill del any

Filigranas del papel

La configuración del manuscrito en dos secciones diferenciadas se refleja también en el tipo de papel empleado para su confección. En los folios de la sección I (1-159) se aprecian tres tipos diferentes de marcas de agua que representan un racimo de uvas (Ilustraciones I.46-47), mientras que en los folios de la sección II (160-182) no hay marcas de agua visibles. Los tres racimos de uvas de la primera sección guardan muchas similitudes con filigranas datadas en la segunda mitad del siglo XVI. Los racimos F1 y F2, aunque visiblemente diferentes en la forma del tallo, son idénticos en tamaño y se asemejan a la filigrana número 13073 de Briquet (Lyon, 1565). El racimo de la F3 se acompaña de las letras "L G" en la zona del tallo, un motivo muy similar a otros catalogados por Briquet entre 1555 y 1602 (no. 13199 y variantes); Ilustraciones I.48-49.

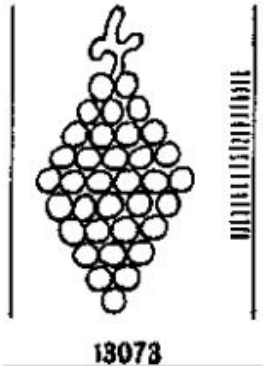
Ilustraciones I.45-46: Filigranas de E-Bbc 859 (F1 a F3).

Filigrana 1 (fol. 87r; 4,8 x 2,5 cm.)	**Filigrana 2** (fol. 58r; 4,8 x 2,5 cm.)	**Filigrana 3** (fol. 52r; 5,5 x 3 cm.)
		

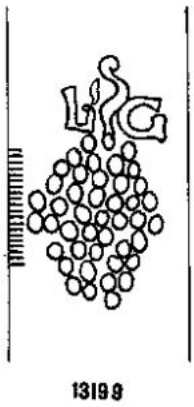
1665"; "Joan Balsa Preuener de la santa catredal de urgell vuy als 10 de [¿] 1665"; "joan ¿sans? de la uila de [¿] preuener de la catredal"; "Agusti esteira".

Ilustraciones I.48-49: Filigranas similares a las de E-Bbc 859 en Briquet, *Les Filigranes*.

Lyon, **1565** (4,8 x 2,5 cm.)[183]



Capderousse, **1555** / 1602?[184] (5,1 x 2,8 cm.)



3.2B. Comentarios sobre E-Bbc 859

El manuscrito M 859 de la Biblioteca de Catalunya constituye uno de los escasos vestigios conocidos del repertorio polifónico copiado e interpretado en la Catedral de La Seu d'Urgell hasta la primera mitad del siglo XVII.[185] Se trata de un volumen prácticamente monográfico dedicado a repertorio para la misa (Nos. 1 a 12 y 19) y la liturgia de difuntos (Nos. 13-18). Contiene obras de distintos compositores ibéricos e italianos de la segunda mitad del siglo XVI y varias piezas de músicos locales que trabajaron en La Seu d'Urgell en la primera mitad del siglo XVII. Respecto a la

[183] Briquet, *Les Filigranes*, vol. 4, p. 651.

[184] Briquet, *Les Filigranes*, vol. 4, p. 655, también señala variantes de este motivo en papel fechado en 1590 (Provence), 1595 (Narbonne) y 1598 (Narbonne).

[185] Según Higini Anglès, *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*, p. 9, el archivo de la Catedral conserva tres libros de polifonía: 1) un volumen de cuarenta y tres folios del primer cuarto del siglo XVII (con obras de Victoria —la misa 'O Magnum Mysterium'—, de Palestrina —la misa 'Papae Marcelli' a cuatro voces— y de Joan Brudieu —la misa 'Defunctorum'—, entre otras obras anónimas y añadidos del siglo XVIII; 2) un libro sin atribuciones que contiene dos pasiones, una antífona, un himno y una misa; y 3) el libro impreso de magnificats de Sebastián Aguilera de Heredia (RISM A450). Anglès menciona haber visto un cuarto volumen no localizado en el momento que escribe (1921). ¿Es posible que el libro visto por Anglès sea el manuscrito E-Bbc 859 que pasó a integrar los fondos de la Biblioteca de Catalunya a principios del siglo XX? No existe un catálogo actualizado del archivo musical de la Catedral de La Seu d'Urgell; sus fondos están depositados en el Archivo Diocesano de Urgell y según Maria Ester-Sala y Josep Mª Vilar, "Arxius musicals a Catalunya (VII): La Seu d'Urgell: arxiu musical de la catedral, arxiu musical del seminari i arxiu musical d'Agramunt", *Revista Musical Catalana*, 48 (1988), p. 42, contienen únicamente música vocal religiosa copiada en los siglos XVIII y XIX. El antiguo "Libro de Registro" de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya [M 3709] registró en 1818-1819 la entrada a sus fondos de cuatro libros impresos del siglo XVI procedentes de La Seu d'Urgell: un libro de lamentaciones de Paolo Aretino publicado en 1546 (RISM P863), una antología de motetes editada en Venecia en 1569 (RISM 1569/2), un libro de motetes de Victoria de 1583 (RISM V1422) y otra colección de motetes de Francesco Soriano de 1597 (RISM S3981); véanse estos ejemplares de impresos de la Biblioteca de Catalunya en el Apéndice 2.1.

bibliografía anterior, el estudio llevado a cabo para esta investigación ha permitido identificar otras dos piezas para el propio de la misa, hasta ahora anónimas, del compositor italiano Giammateo Asola (Nos. 11 y 12).

Terminus post quem y *ante quem*

E-Bbc 859 aparece datado en la bibliografía en la segunda mitad del siglo XVI. Anglès indicó por primera vez esta cronología en *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días* (1941),[186] y en el *Census-Catalogue* se dató la copia de los folios 1 a 159r en la segunda mitad del siglo XVI y la de los folios 160v a 182 a finales del siglo XVI, con un añadido posterior de mediados del siglo XVII en los folios 159v-160r.[187] Por su parte, Cristina Urchueguía situó la copia entre 1550 y 1600, señalando "adiciones del siglo XVII",[188] y Sergi Zauner describió el manuscrito en un catálogo dedicado a manuscritos litúrgicos pretridentinos en la Biblioteca de Catalunya y lo dató en la segunda mitad del siglo XVI con "adiciones posteriores en los folios 159v-160r y 168v-169r, entre otras".[189]

A partir del examen de todas las concordancias manuscritas e impresas del repertorio copiado en E-Bbc 859 y, por otra parte, de la documentación del Archivo Capitular de Urgell que publicaron Anglès y Pedrell en el estudio que dedicaron al compositor de La Seu Joan Brudieu, es posible delimitar de forma más precisa la cronología de este manuscrito. Aunque las cuatro misas de Cristóbal de Morales (Nos. 3, 4, 6 y 7) copiadas en E-Bbc 859 se publicaron por primera vez en 1544, parece que la Catedral de La Seu d'Urgell no poseyó libros de misas de Morales (ni tampoco sus magníficats) hasta finales de la década de los setenta del siglo XVI. El propio Cabildo de la Catedral solicitó al maestro de capilla Mateu de Torres (1577-1579) la compra de este repertorio. En una carta fechada el 21 de junio de 1577, Torres informó al Cabildo de que había comprado "dos cuerpos de libros magníficos y Misas de Morales por orden

[186] Anglès, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, p. 34.

[187] Hamm y Kellman, *Census-Catalogue*, vol. 1, p. 20.

[188] Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, p. 114.

[189] Sergi Zauner, *Manuscrits musicals litúrgics pretridentins*, [sin página].

de algunos señores del Cabildo que me escrivieron que no había en que cansar [sic, ¿cantar?]. Hanme costado siete libras".[190]

El examen de las concordancias manuscritas e impresas de otras obras transmitidas en la primera sección del manuscrito sugiere igualmente situar su copia hacia finales del tercer cuarto del siglo XVI. En primer lugar, las dos misas de Palestrina que abren el manuscrito (Nos. 1 y 2) se publicaron por primera vez en 1570 y 1567, respectivamente. La presencia en la sección I de la Misa 'Tertii Toni' (No. 10, fols. 147v-156r) de Rodrigo de Ceballos (*ca*. 1530-1581) permite acotar todavía más la cronología de E-Bbc 859. Una de las fuentes más tempranas conocidas para esta misa de Ceballos es un manuscrito copiado en el tercer cuarto del siglo XVI vinculado a la ciudad de Granada (E-GRmf 975), donde Ceballos sirvió como maestro de capilla entre 1561 y 1581.[191] La segunda fuente más importante que contiene esa misa, además de otras obras de Ceballos, es el libro de polifonía número 7 de la Catedral de Toledo (E-Tc 7), un manuscrito adquirido en Granada en 1586 por el maestro de capilla de Toledo Ginés de Boluda, y su copista Alonso de Morata.[192] No parece nada probable que esta misa de Rodrigo de Ceballos estuviese disponible en una localidad tan sumamente periférica y aislada como La Seu d'Urgell antes que en Granada y en Toledo. Por tanto, es muy probable que E-Bbc 859 no se hubiese copiado antes de 1586.

La segunda sección del manuscrito (fols. 160-182) aparece datada en el *Census-Catalogue* a finales del siglo XVI.[193] Sin embargo, la cronología propuesta por el *Census* no parece ir acorde con el contenido del manuscrito, puesto que en esta sección se copiaron obras de maestros de capilla de La Seu d'Urgell de la primera mitad del siglo XVII: la misa *unicum* 'Susanne un jour' de Pere Riquet, maestro de capilla en La

[190] Arxiu Capitular d'Urgell, Liber conclusionum ab anno 1570 ad 1608, fol. 65; citado en Anglès, "La capella musical de La Seu", p. 38.

[191] Michael Christoforidis y Juan Ruiz Jiménez, "Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla: una nueva fuente polifónica del siglo XVI", *Revista de Musicología*, 17/1-2 (1994), pp. 205-236. Para una biografía de Rodrigo de Ceballos, véase Robert J. Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and Its Sources*, Detroit Studies in Music Bibliography, 44 (Detroit: Information Coordinators, 1980), pp. 18-21; véase también José López Calo, "Ceballos, Rodrigo de (II)", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, pp. 456-457.

[192] Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and Its Sources*, p. 22.

[193] Anglès, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, p. 34, y Hamm y Kellman, *Census-Catalogue*, vol. 1, p. 20.

Seu d'Urgell entre 1598 y 1602, y por segunda vez entre 1605 y 1616;[194] un motete incompleto ('Juravit dominus', no. 15) de Miguel Andreu, también maestro en La Seu de 1638 a 1646;[195] y, como ya se advirtió, la caligrafía de Juan Aranyés, quien añadió una cuarta voz a algunas secciones de una misa de la primera sección del manuscrito (fols. 80r y 84r), se aprecia también en la segunda sección entre los folios 163v y 166r. Aranyés habría realizado estos añadidos en el manuscrito durante su magisterio de capilla en La Seu entre 1627 y 1638.[196]

La *Missa sine nomine voci mutati* de Giovanni Pierluigi da Palestrina

En los folios 136v a 147r de E-Bbc 859 se copió, sin atribución, la *Missa sine nomine voci mutate*, una de las denominadas "misas mantuanas" que Palestrina compuso por encargo del Duque Guglielmo Gonzaga de Mantua (1538-1587, Duque desde 1559).[197] Estas misas de Palestrina fueron descubiertas en los años cincuenta del siglo pasado por el musicólogo danés Knud Jeppesen y desde entonces han sido objeto de interés para otros musicólogos.[198] Es necesario exponer brevemente el contexto en el que Palestrina compuso estas obras para comprender la excepcionalidad que supone el hecho de que una de estas misas aparezca en un manuscrito de La Seu d'Urgell.

El encargo que el Guglielmo Gonzaga realizó a Palestrina estaba vinculado a la importante actividad musical que el Duque (él mismo compositor y gran amante de la música sacra) patrocinó y promovió en su Corte y especialmente en la Capilla de Santa

[194] Francesc Bonastre, *Missa Susanne un jour. Pere Riquet (s. XVI-XVII)*, *Quaderns de música*, 1 (1982), editó esta misa de Riquet.

[195] Garbayo, "Andreu, Miguel".

[196] Bonastre, "Aranyés [Araniés, Araniez, Arañés], Juan".

[197] Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, p. 114,

[198] Véase Knud Jeppesen, "The Recently-Discovered Mantova Masses of Palestrina. A Provisional Communication", *Acta Musicologica*, 22 (1950), pp. 36-47, y "Pierluigi da Palestrina, Herzog Guglielmo Gonzaga und die neugefundenen Mantovaner-Messen Palestrina's", *Acta Musicologica*, 25/4 (1953), pp. 132-179; Paola Besutti, "Quante erano le messe mantovane? Nuovi elementi e qualche precisazione su Palestrina e il repertorio musicale per S. Barbara", en *Palestrina e l'Europa, atti del III convegno internazionale di studi (Palestrina 6-9 ottobre 1994)*, ed. por Giancarlo Rostirolla, Stefania Soldati, Elena Zomparelli (Palestrina: Fondazione G. Pierluigi da Palestrina, 2006), pp. 707-742; Stefano Patuzzi, *Le messe 'mantovane' di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Tesis Doctoral, Università degli Studi di Bologna, 2007. Se han realizado dos ediciones modernas de este grupo de misas de Palestrina compuestas para Mantua: 1) Knud Jeppesen (ed.), *Le Messe di Mantova (I). Inedite dai manoscritti di Santa Barbara*, vol. 18 de *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Raffaele Casimiri (ed.) (Roma: Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1954); 2) Ottavio Beretta, ed., *Le messe dei Gonzaga: musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova. IV. Messe di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2015).

Bárbara (Santa Bárbara era la patrona de la familia Gonzaga). La Capilla se construyó entre 1562 y 1565 y fue expreso deseo del Duque contar con una liturgia específica, independiente de la romana. Él mismo promovió la redacción de un misal y un breviario específico (aprobados definitivamente por Roma en 1580) y participó también en la preparación de veinte libros de canto llano para uso de la Capilla. Durante el proceso de composición de estas misas, entre 1568 y 1579, Palestrina mantuvo una intensa correspondencia con el Duque, quien le indicó además determinadas cuestiones de estilo a seguir en su composición y le envió fragmentos del canto llano propio utilizado en su Capilla de Santa Bárbara.[199] Según Knud Jeppesen, la misa presenta las mismas características estilísticas que las primeras misas compuestas por Palestrina en el periodo 1565-1570 y guarda una estrecha afinidad con la 'Missa Papae Marcelli' a seis voces, especialmente en cuanto a la inteligibilidad del texto y el empleo de determinados motivos melódicos. La razón de la excepcionalidad de la presencia de esta misa en un manuscrito procedente de la Catedral de La Seo d'Urgell es la siguiente: solamente hay constancia de que una de las misas compuestas por Palestrina para el Duque de Mantua, la titulada 'Missa Dominicalis' se haya llevado a la imprenta. La publicó Giulio Pelleni, fraile carmelita, en el libro *Missae Dominicales* editado en Milán en 1592, una colección dedicada a Alfonso II d'Este de Ferrara, cuñado de Guglielmo Gonzaga.[200] El resto de las misas mantuanas de Palestrina, incluida la *Missa Sine nomine voci mutate*, se transmiten únicamente en manuscritos procedentes del Fondo musical de la Capilla de Santa Bárbara que actualmente se conservan en Milán (en la Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi) y en Bolonia (en el *Museo Internazionale e biblioteca della musica*): se trata de los manuscritos I-Mc 109 (Milán), e I-Bc Q.22 (Bolonia).[201] Curiosamente, el manuscrito 859 de la Biblioteca de Catalunya procedente de La Seo d'Urgell constituye la tercera fuente manuscrita para esta misa mantuana de

[199] Acerca de la Capilla Ducal de Santa Bárbara y su liturgia específica, véase Knud Jeppesen (ed.), *Le Messe di Mantova (I). Inedite dai manoscritti di Santa Barbara*, vol. 18 de *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Raffaele Casimiri (ed.) (Roma: Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1954). Véase también Bessuti, "Quante erano le messe mantovane?", pp. 713-721. La bibliografía sobre la importante actividad musical patrocinada por Guglielmo Gonzaga en su corte y, específicamente, en la Capilla de Santa Bárbara es amplia; véase, por ejemplo, Claudio Gallico, "Guglielmo Gonzaga signore della musica", en *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimiento. Atti del Convegno (Mantova, 1974)* (Milán: Mondadori, 1978), pp. 277-283.

[200] Para más detalles sobre la edición de Pelleni, véase Jeppesen, *Le Messe di Mantova (I)*, p. xxiv.

[201] Sobre la historia del Fondo musical de la Capilla de Santa Bárbara de Mantua, véase Jeppesen, *Le Messe di Mantova (I)*, pp. ix-x.

Palestrina y representa, por tanto, un curioso caso de recepción musical cuyas vías de transmisión nos son todavía desconocidas. La poca atención que en general han recibido los libros de polifonía de esta época conservados en Barcelona, objeto de estudio de esta investigación, se refleja en que las ediciones críticas modernas y estudios exhaustivos que se han realizado de este grupo de misas de Palestrina no mencionan en ningún caso entre las fuentes el manuscrito de La Seu d'Urgell conservado en la Biblioteca de Catalunya.

3.2C. Inventario abreviado de E-Bbc 859

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	1r-10v, 12r-16r	*Et in terra pax* [Missa Ut re mi fa sol la]	Giovanni P. da Palestrina]	6/4	C1
2	16v-28v, 11, 29r-32r	*Kyrie eleyson* [Missa Papae Marcelli]	[Giovanni P. da Palestrina]	6/4	
3	32v-54r	*Kyrie eleyson* [*Missa Mille regretz*]	Christophorus Morales	6/3	
4	54v-75r	*Kyrie eleyson* [Missa Quem dicunt homines]	[Cristóbal de Morales]	5/4/6	
5	75v-90r	*Kyrie eleyson* [Missa]	[Anónimo] / Juã Arañes [Juan Aranyés]	5/3/4	C1 / (C2: fol. 80r y 84r)
6	90v-107r	*Kyrie eleyson* [Missa Benedicta es caelorum Regina]	[Cristóbal de Morales]	4/6	
7	107v-123r	*Kyrie eleyson* [Missa Gaude Barbara]	[Cristóbal de Morales]	4/3/6	
8	123v-136r	*Kyrie eleyson* [Missa]	[Anónimo]	4/3	
9	136v-147r	*Kyrie eleyson* [Missa sine nomine, 4 "voci mutati"]	[Giovanni Pierluigi da Palestrina]	4/3	
10	147v-156r	*Kyrie eleyson* [Missa Tertii Toni]	[Rodrigo de Ceballos]	4/5	
11	156v-158r	*Ex adipe frumenti* [Cibavit eos]	[Giovanni Matteo Asola]*	4	
12	158v-159r	*Alleluia. In me manet* [Caro mea]	[Giovanni Matteo Asola]*	4	
	159v	*Gallarda*	[Anónimo]		[añadido posterior]
	159v	*Menue*	[Anónimo]		[añadido posterior]
	159v-160r	[Sin texto]	[Anónimo]		[añadido posterior]

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
	160r	*Lauda Hierusalem*	[Anónimo]		[añadido posterior]
	160r	*Gloria*			[añadido posterior]
13	160v-163r	*Dona eis* [Missa pro Defunctis]	[Anónimo]	4/6	C3
	163v	[S y A, incompletas, de No. 14]			C2
	164r	[pentagramas en blanco]			
14	164v-166r	*Peccantem me quotidie*	Palestrina [Giovanni Pierluigi da Palestrina]	5	[C2]
15	166v-167r	*Juravit Dominus*	Michael Petrus Andreu [Miguel Andreu]	[4]	C4
16	167v-168r	*Libera me*	[Anónimo]	4	C3
17	167v-168r	*Kyrie eleyson*	[Anónimo]	4	|
18	167v-168r	*Quia apud* [*De profundis Septimi Toni*]	[Anónimo]	4	|
	168v	*Sede a dextris mei*	[Anónimo]		[añadido posterior]
	168v	*Gloria*	[Anónimo]		[añadido posterior]
	168v-169r	*Anima mea*	[Anónimo]		[añadido posterior]
19	169v-182r	*Kyrie eleyson* [*Missa Susanne un jour*]	Petri Riqueti [Pere Riquet]	4	C3

4. BARCELONA: LIBROS DE POLIFONÍA DE JOAN PAU PUJOL PARA LA CAPILLA DE *SANT JORDI* DE LA DIPUTACIÓN DEL GENERAL DE CATALUÑA, 1614-1626

Los volúmenes E-Bbc 786, E-Bbc 787, E-Bbc 788 y E-Bbc 789 conservados actualmente en la Biblioteca de Catalunya constituyen un grupo singular dentro del conjunto de libros de polifonía analizados en esta investigación. Estos manuscritos transmiten un repertorio compuesto especialmente por un único compositor para un ceremonial específico de una institución de la Barcelona de principios del siglo XVII: los cuatro manuscritos transmiten un total de ochenta y tres obras de Joan Pau Pujol (1570–1626) compuestas para ser interpretadas en la festividad de *Sant Jordi* que se celebraba anualmente en el Palacio de la Diputación del General en Barcelona.

Aunque la carrera de Joan Pau Pujol se desarrolló únicamente en instituciones de la antigua Corona de Aragón y no hay constancia de que ninguna de sus obras se publicase en libros impresos, Pujol fue uno de los compositores más prolíficos de su época. Nacido en Mataró (Barcelona) en 1570, fue nombrado ayudante del maestro de capilla Andreu Vilanova en la Catedral de Barcelona en 1593, por lo que se supone que su primera formación musical tendría lugar entre su localidad natal y Barcelona.[202] En otoño de 1593 pasó a dirigir el magisterio de capilla de la Catedral de Tarragona y dos años más tarde, en 1595, se trasladó a Zaragoza donde trabajó también como maestro de capilla en El Pilar hasta 1612. La última etapa de su vida (1612-1626) se desarrolló en Barcelona como maestro de capilla de la Catedral, un cargo que implicaba también ocuparse de la actividad musical que tenía lugar en la capilla de *Sant Jordi* del Palacio de la Diputación, un espacio en el que se celebraban asiduamente funciones litúrgicas pero que no poseía una capilla musical propia.[203]

El Palacio de la Diputación fue la sede de la *Generalitat* —principal institución legislativa del Principado de Cataluña— desde 1400, cuando el edificio comenzó a construirse en el centro de la Barcelona antigua, a escasos metros de la Catedral.[204] En

[202] Sobre la infancia y juventud de Pujol en Mataró y lo que se conoce acerca de su núcleo familiar, véase Pavia, "Joan Pau Pujol. Biografia", en *Joan Pau Pujol: la música d'una època*, pp. 77-106, pp. 77-84.

[203] Josep Pavia i Simó, "Pujol, Joan Pau", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. por Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 8, pp. 1004-1008.

[204] Acerca de la cronología de construcción y las características arquitectónicas y escultóricas del Palacio, véase Joaquim Garriga i Riera, "La Casa de la Diputació del General", en *Història de la Generalitat de*

1432 se decidió erigir en el interior del conjunto una capilla dedicada al santo mártir San Jorge, patrón del Principado y de la *Generalitat*, para acoger los actos litúrgico-ceremoniales que tenían lugar en la Casa. Cuando la festividad de *Sant Jordi* se declaró fiesta de precepto en la diócesis de Barcelona en 1456, el culto al santo se propagó de forma más acentuada y la Capilla se convirtió en el principal escenario de los actos festivos que tenían lugar no sólo el día de la festividad (23 de abril) sino también la víspera. Los cuatro libros de polifonía que Pujol concibió como presente para las autoridades políticas de la ciudad constituyen el único testimonio conservado de las funciones musicales que tenían lugar en este espacio cívico-religioso de la Barcelona de principios del siglo XVII en torno a la fiesta de *Sant Jordi*.

Cuando Higini Anglès comenzó a editar las obras completas de Pujol a principios del siglo XX (el primer volumen consistió precisamente en la edición de uno los cuatro manuscritos que Pujol confeccionó para la Diputación), trazó un amplio panorama de cómo se desarrollaban los festejos de *Sant Jordi* en Barcelona a principios del siglo XVII.[205] Aunque la celebración se acompañaba siempre de distintas manifestaciones festivas cívicas y populares (torneos, justas, etc.), los actos principales se desarrollaban en el interior de la Capilla del Palacio de la Diputación y se articulaban en torno a dos momentos: la víspera de la festividad (22 de abril) y el día principal (23 de abril). Un documento fechado en 1615 detalla la cantidad de dinero que la Diputación debía "al Reverent Joan Pujol, mestre de capella de la Seu de Barcelona" por las funciones musicales de Sant Jordi de ese año:

> Deben los Muy Ilustres Señores deputados de Cataluña al Reverente Joan Pujol, maestro de capilla de la Catedral de Barcelona, sesenta *lliures* digo 60 ll. Y son por los cinco oficios que con toda la capilla ha oficiado en la casa de la Diputación en la festividad de Sant Jordi en la forma en que se acostumbra todos los años y en el modo siguiente:
> P.º por oficiar primeras Vísperas de St. Jordi, xii. ll s.
> Item por las Completas de St. Jordi, xii. ll s.
> Item por el oficio de St. Jordi, xii. ll s.
> Item por las segundas vísperas de St. Jordi, xii. ll s.
> Item por el oficio de difuntos al día siguiente de St. Jordi, xii. ll s.
> Junio MDCXV.[206]

Catalunya: dels orígens medievals a l'actualitat, 650 anys, ed. por Maria Teresa Ferrer i Mallol y Josep M. Roig Rosich (Barcelona: Generalitat de Catalunya; Institut d'Estudis Catalans, 2011), pp. 243-280.

[205] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, pp. XXXVII-LXIV.

[206] ACA, Deliberacions del General, 1612-1614, fol. 193; citado en Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XLIX.

Los ítems consignados en este documento se corresponden exactamente con el contenido de los dos pares de manuscritos que Pujol elaboró para la Diputación. Tanto E-Bbc 789 y E-Bbc 786 (datados en 1614) como E-Bbc 788 y E-Bbc 787 (fechados en 1623-1626) contienen el repertorio polifónico necesario para las vísperas, completas y la misa, y adicionalmente E-Bbc 789 transmite también una misa de difuntos que, como evidencia el documento, era costumbre oficiar al día siguiente de *Sant Jordi*. Es posible que Pujol concibiese al mismo tiempo estos manuscritos con un propósito más funcional y no únicamente limitado a un solo uso anual, lo que justificaría el considerable gasto que habría supuesto la confección de libros con una factura tan cuidada. Aunque tres de los manuscritos llevan la rúbrica "in festo sancti Georgii martiris", nada impediría en principio poder interpretar este repertorio en otras festividades litúrgicas, puesto que los salmos e himnos incluidos son los habituales de vísperas y completas. En efecto, a lo largo de las páginas que Anglès dedicó al estudio de la celebración de *Sant Jordi* en Barcelona, encontramos varias referencias a otros eventos musicales que tenían lugar en la Diputación y que requerían la intervención de la capilla de polifonía de la Catedral, como por ejemplo, unas vísperas celebradas en febrero de 1616, o los oficios de réquiem cantados en polifonía en septiembre del mismo año en honor al diputado eclesiástico Fra Ramón de Olivera.[207] Y al mismo tiempo, aludía a que "no solamente se celebraba con pompa la fiesta patronal, sino otras muchas durante el año".[208]

Este conjunto de manuscritos son los únicos libros de polifonía estudiados en esta Tesis que por sus "lujosas" características materiales y su unidad formal y de contenido pueden describirse como "manuscritos de presentación", es decir, volúmenes concebidos como presentes u ofrendas para una corte, una familia noble o instituciones religiosas y políticas y en los que por consiguiente se cuidaba en extremo su aspecto formal.[209] La cruz de *Sant Jordi* —el símbolo de la Generalitat de Catalunya— que aparece en las cubiertas de piel de todos ellos (véase como ejemplo la encuadernación de E-Bbc 789 en la Ilustración I.50) y las letras iniciales decoradas en varios de sus folios denotan su naturaleza. Este grupo de manuscritos son también los únicos libros de polifonía analizados en esta investigación que ya han recibido suficiente atención en la

[207] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XLIX.

[208] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XLVI.

[209] Ham, "Interrelationships between Manuscript and Printed Sources of Polyphonic Music", p. 1.

bibliografía. Higini Anglès fue quien estableció su vinculación con la Diputación, concretó su cronología, y describió y editó las obras del primer par (E-Bbc 789 y E-Bbc 786) en los dos primeros volúmenes dedicados a la *Opera omnia* de Joan Pau Pujol editados en 1926 y 1932, respectivamente.[210] La edición del segundo par (E-Bbc 788 y E-Bbc 787) se completó más recientemente.[211] Puesto que ya conocemos sus orígenes, y su cronología, en esta sección realizaré solamente un breve resumen de las características de cada uno, aportaré imágenes de las filigranas del papel (un aspecto que no ha sido descrito todavía) y aludiré, en algunos casos, a algunos detalles particulares no mencionados anteriormente.

Ilustración I.50: Cubierta con la cruz de *Sant Jordi* en Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 789.



[210] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vols. 1 y 2.

[211] Anglès y Casademunt i Fiol, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vols. 3 y 4.

E-Bbc 789

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 789
(*olim* 390)

Manuscrito / Papel

Libro de coro (55,5 x 40 cm.), [I-iii] 135 fols. [III]

Joan Pau Pujol-27

14 salmos, 3 himnos, 3 motetes, 2 cánticos, 2 responsorios breves, 1 antífona mariana, 1 magníficat, 1 misa de réquiem = 27

2 *unica* (Nos. 7, 25)

Lugar de compilación: Barcelona

Datación: 1614

Literatura anterior:

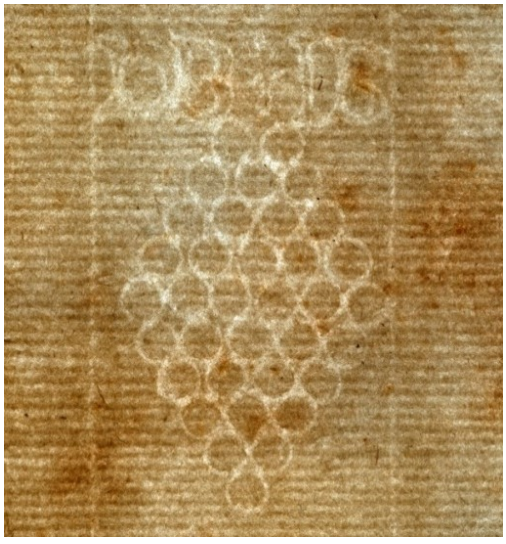
Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, pp. 247-248.
Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1.
Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", pp. 16-17.
Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, p. 114.

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/15093

4.1A. Descripción física de E-Bbc 789

E-Bbc 789 es uno de los libros de polifonía de mayor tamaño (55,5 x 40 cm.) analizados en esta Tesis Doctoral. Igual que el resto de libros ofrecidos por Joan Pau Pujol a la Diputación del General, este manuscrito conserva sus cubiertas originales en piel marrón con motivos decorativos dorados y la cruz de *Sant Jordi* enmarcada en un rombo en el centro de la portada. Cuando Anglès describió y editó el manuscrito en 1926 señaló erróneamente que el volumen consta de 125 folios, cuando en realidad este libro presenta 135 folios (numerados modernamente a lápiz) más tres hojas de guarda originales al inicio.[212] Las letras iniciales del texto de todas las obras se ornamentaron con motivos decorativos, pero en mayor o menor grado dependiendo de su ubicación: solamente las de la primera pieza están policromadas (fols. 2v-3r), mientras que las del resto se decoraron úncamente en tinta negra, enmarcando con un recuadro aquéllas que constituyen el verso o sección inicial de una obra, para diferenciarlas de las iniciales del texto de cada verso o movimiento dentro de una misma pieza, que no se bordearon. La única marca de agua visible de E-Bbc 789 aparece en las tres hojas de guarda iniciales y consiste en un racimo de uvas con las iniciales "DB" e "IB" en la parte superior (Ilustración I.51).[213]

Ilustración I.51: Filigrana de E-Bbc 789.
(iir; 5,5 x 3,5 cm.)



[212] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, pp. XII-XIII. Siguiendo a Anglès, Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, p. 114, reiteró el error. Durante el proceso de restauración del libro en fechas recientes se añadieron una hoja de guarda al inicio del volumen (antes de las tres hojas de guarda iniciales originales) y tres al final.

[213] Esta filigrana es idéntica a una documentada por Briquet en Lyon entre 1590 y 1601; véase Briquet, *Les Filigranes*, vol. 4, p. 654.

El primer folio de E-Bbc 789 contiene un texto introductorio en latín firmado por el propio compositor ("Joannes Puiol, Clericus Sanctae Ecclesiae Barcinonensis Magister Cantus Capellae") que consta de una dedicatoria y un prólogo laudatorio a las autoridades políticas que en ese momento ejercían el poder político en la Generalitat (fol. 1r).[214] Los diputados mencionados en la dedicatoria son: Francisco Sentjust (diputado eclesiástico), Jacobo Camps i de Meca (diputado militar), Joanni Aroles (diputado real), Petro Dalmau (magistrado eclesiástico), Emmanueli de Planella (magistrado militar) y Hieronymo Trullas de Raset (magistrado real).[215]

4.2.B. Comentarios sobre E-Bbc 789

Aunque el manuscrito no está fechado de forma explícita, los datos que proporciona la dedicatoria en el fol. 1r permitieron a Higini Anglès ubicarlo cronológicamente en el trienio de gobierno de los diputados mencionados. Además, Anglès tuvo la fortuna de localizar en los fondos documentales de la Generalitat en el Archivo de la Corona de Aragón un documento que atestigua el pago que Joan Pau Pujol recibió por su composición y factura.

> Dijous, a xij. de juny MDCXIIII. Mes per quant M.° Juan Pujol, prevere, mestre de cant de la present Seu de Barc[a], pocs dies ans de la festa de St. Jordi de la present ciutat **fonc aportat aportat [sic] a ses S[as] y presentat nou libres de cant tots fets de sa ma molt ben enquadernats y ligats ab cubertas de cartró, y daurats en que estan tots los officis divinals de la festa del glorios St. Jordi**, la hu dells, la hu dells [sic] molt gran y los altres comuns ab gran perfectio y auctoritat com en ells es de veurer, gastant dit M.° Pujol de son diner y bestraentho tot lo que es estat menester per ells; y axi attesa per ses S[as] dita obra y consultada aquclla ab algunes persones expertas, y en particular ab los mestres de cant de la Iglesia de Sta. Maria de la Mar y del Pi, y ab lo librater del General, deliberen que de pecunies del General sien donades y pagades al dit M.° Joan Pujol dos centes y cinquanta liures barceloneses en total paga y satisfactio de tota la dita obra y del que te bestret en ella. Manant esserlin expedida opportuna cauthela.[216]

Los "nou libres de cant" que se mencionan en esta referencia revelan que junto a E-Bbc 789, Pujol entregó también otros ocho libros, probablemente los ocho volúmenes

[214] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, pp. [LXVII-LXVIII] transcribió el texto en latín.

[215] Sobre el trienio de gobierno de estos diputados, véase Joan Lluís Palos i Peñarroya, "1611-1614", en *Història de la Generalitat de Catalunya i dels seus presidents*, dir. por Josep Maria Solé i Sabaté (Barcelona: Generalitat de Catalunya; Enciclopèdia Catalana, 2003), vol. 1, pp. 166-169.

[216] Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Generalitat, Deliberaciones, trienio 1611-1614, fol. 739v; citado en Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. LXV.

que conforman el manuscrito E-Bbc 786 que se examinará a continuación. E-Bbc 789 se describe en esta nota como "muy grande", en referencia a su formato de libro de facistol *in folio*, mientras que los otros ocho se califican de "comunes" debido a su formato algo más reducido.

4.1C Inventario abreviado de E-Bbc 789

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	2v-8r	*Donec ponam* [Dixit Dominus Primi Toni]	Joannes pujol	4	C
2	8v-15r	*Magna opera* [Confitebor tibi Domine Octavi Toni]	Joannes pujol	4	
3	15v-21r	*Potens in terra* [Beatus vir Sexti Toni]	Joannes pujol	4	
4	21v-27r	*Sit nomen* [Laudate pueri Octavi Toni]	Joannes pujol	4	
5	27v-29r	*Quoniam confirmata* [Laudate Dominum Quarti Toni]	Joannes pujol	4	
6	29v-35r	*Ego dixi* [Credidi Primi Toni]	Joannes pujol	4	
7	35v-37r	*Hic nempe* [Deus tuorum Primi Toni]	Joannes pujol	4	
8	37v-43r	*Anima mea* [Magnificat Primi Toni]	Joannes pujol	4	
9	43v-44r	*Benedicamus Domino Octavi Toni*	Joannes pujol	4	
10	44v-51r	*Miserere* [Cum invocarem Octavi Toni]	Joannes pujol	4	
11	51v-56r	*Inclina ad me* [In te Domine speravi]	[Joan Pau Pujol]	4	
12	56v-66r	*Dicet Domino* [Qui habitat in adjutorio]	[Joan Pau Pujol]	4	
13	66v-70r	*Qui statis* [Ecce nunc benedicite]	[Joan Pau Pujol]	4	
14	70v-72r	*Procul recedant* [Te lucis]	Joannes pujol	4	
15	72v-73r	*In manus tuas*	Joannes pujol	4	
16	73v-76r	*Quia viderunt* [Nunc dimittis Tertii Toni]	Joannes pujol	4	
17	76v-77r	*Benedicamus Domino*	[Joan Pau Pujol]	4	
18	77v-84r	*Miserere* [Cum invocarem Sexti Toni]	Joannes Pujol	4	
19	84v-88r	*In te Domine speravi*	[Joan Pau Pujol]	4	
20	88v-100r	*Qui habitat in adjutorio*	[Joan Pau Pujol]	4	
21	100v-103r	*Ecce nunc benedicite*	[Joan Pau Pujol]	4	
22	103v-105r	*Procul recedant* [Te lucis]	Joannes pujol	4	
23	105v-106r	*In manus tuas*	Joannes pujol	4	
24	106v-109r	*Quia viderunt* [Nunc dimittis Tertii Toni]	Joannes pujol	4	
25	109v-110r	*Benedicamus Domino*	Joannes pujol	4	
26	110v-113r	*Regina caeli*	Joannes pujol	4	
27	113v-135r	*Dona eis* [Missa pro Defunctis]	Joannes pujol	4	
	135v	[en blanco]			

E-Bbc 786

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 786
(*olim* 392)

Manuscrito / Papel

8 libretes encuadernados (34,5 x 24,5 cm.), [i] 26 fols. [i]

Joan Pau Pujol-18

10 salmos, 4 misas, 2 magníficats, 1 antífona mariana, 1 cántico = 18

6 *unica* (Nos. 3, 4, 15, 16, 17, 18)

Lugar de compilación: Barcelona

Datación: 1614

Literatura anterior:

Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, pp. 248-249.
Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 2.
Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", p. 18.
Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, p. 113.

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/13215

4.2A. Descripción física de E-Bbc 786

Los ocho cuadernos que conforman el manuscrito M 786 de la Biblioteca de Catalunya se corresponderían, como indiqué anteriormente, con los "otros [libros] comunes" que Pujol entregó a los diputados del General en 1614, junto al ya descrito E-Bbc 789. Cada cuaderno consta de 26 folios, más una hoja de guarda original al principio y al final, y todos presentan la misma encuadernación en piel marrón con la cruz de *Sant Jordi*. Las filigranas del papel de E-Bbc 786 (Ilustraciones I.52-53) son diferentes a las de E-Bbc 789. La primera, un círculo con una media luna en su interior y un motivo semejante a un plumaje de ave, sólo aparece en el papel de las hojas de guarda iniciales y finales de seis de los ocho libros,[217] mientras que la segunda, una circunferencia con las iniciales "D P" con una media luna y coronada por un motivo en forma de cruz, se aprecia en los folios de todos los cuadernos pero no en las hojas de guarda. Briquet catalogó una filigrana muy similar a ésta, datada entre 1595 y 1604, pero con diferentes letras iniciales en su interior.[218]

Ilustraciones I.52-53: Filigranas de E-Bbc 786 (F1 a F2).

Filigrana 1 (Coro II, tenor, guarda final; 4,9 x 4,2 cm.)	**Filigrana 2** (Coro II, tenor, fol. 22r; 4,4 x 3,2 cm.)
	

[217] La filigrana 1 aparece en la hoja de guarda inicial del *cantus* I (coro I) y del *bassus* (coro II); en la guarda final del *cantus* y del tenor del coro II; y en ambas guardas (inicial y final) del tenor del coro I.

[218] Briquet, *Les Filigranes*, vol. 2, p. 310.

4.2B. Comentarios sobre E-Bbc 786

A diferencia de E-Bbc 789, en donde la mención de los nombres de los diputados de la Generalitat mencionados en la dedicatoria permite datar su copia, E-Bbc 786 no contiene ninguna evidencia explícita de su cronología.[219] Suponemos que Anglès dató el manuscrito en 1614 por los siguientes motivos: 1) la referencia al pago que la *Generalitat* hizo a Joan Pau Pujol por los libros entregados menciona que, junto al manuscrito E-Bbc 789, el compositor entregó otros ocho libros, cuyo formato se corresponde con el de E-Bbc 786; y 2) mientras que E-Bbc 789 sólo contiene la polifonía para las primeras y segundas Vísperas y de Completas, E-Bbc 786 transmite también la misa del día de la festividad de *Sant Jordi*, por lo que ambos manuscritos serían complementarios, en tanto que contienen el repertorio necesario para dotar de polifonía a los momentos destacados de la celebración (la vigilia y el propio día de la festividad). No obstante, estos argumentos serían igualmente válidos para E-Bbc 787, otro de los cuatro manuscritos compilados por Pujol para la Diputación que se examinará a continuación: este manuscrito tampoco contiene ninguna evidencia explícita de su cronología; también está formado por ocho libros; y contiene, igual que E-Bbc 786, música para la misa. Sin pretender cuestionar la cronología que tradicionalmente se ha asignado a E-Bbc 786, es necesario advertir esta cuestión que no parece haber quedado suficientemente razonada en estudios anteriores.

[219] Higini Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XIII [descripción del manuscrito e inventario] y *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 2 [introducción a la edición crítica] no aporta datos que justifiquen la cronología que le asigna al manuscrito. En ambos estudios, indicó, respectivamente: "Vuit llibretes de cant, 33‘5 X 23‘9 cm., paper, 26 folis, escrites de ma d'en Pujol, l'any 1614, i relligades com l'anterior."; y "Les composicions del mestre Joan Pujol que editem avui per primera vegada, són transcrites del manuscrit M. 786 de la Biblioteca de Catalunya. Aquest manuscrit, amb **obres** musicals a vuit veus, està format per vuit llibretes —una per a cada veu— i són les mateixes que el mestre Pujol va ofrenar, el 1614, als Diputats del General de Catalunya."

4.2C. Inventario abreviado de E-Bbc 786

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	1r-1v	*Sede a dextris* [Dixit Dominus]	Joannes Pujol	8	C
2	2r-2v	*Beatus vir*	Joannes Paulus pujol	8	
3	3r	*Laudate Dominum omnes gentes*	Joannes Paulus pujol	8	
4	3v-4r	*Credidi*	Joannes Paulus pujol	8	
5	4v-5r	*Anima mea* [Magnificat *secundi toni*]	Joannes Paulus pujol	8	
6	5v-6r	*Anima mea* [Magnificat *octavi toni*]	Joannes Paulus pujol	8	
7	6v	*Nunc dimitiis*	Joannes Paulus pujol	8	
8	7r	*Regina caeli*	Joannes Paulus pujol	8	
9	7v-11r	*Kyrie eleyson* [*Missa sexti toni*]	Joannes Paulus pujol	8/4	
10	11v-15r	*Kyrie eleyson* [*Missa octavi toni*]	Joannes Paulus pujol	8/4	
11	15v-19v	*Kyrie eleyson* [*Missa secundi toni*]	Joannes Paulus pujol	8/4	
12	20r-23r	*Kyrie eleyson* [*Missa quarti toni*]	Joannes Paulus pujol	8/4	
13	23v	*Fidelia omnia* / *Gloria Patri* [*Confitebor*]	[Joan Pau Pujol]	4/8	
14	24r	*Quis sicut* / *Gloria Patri* [*Laudate pueri Dominum*]	[Joan Pau Pujol]	4/8	
15	24v	*In pace* / *Gloria Patri* [*Cum invocarem*]	[Joan Pau Pujol]	4/8	
16	25r	*In manus tuas* [*In te Domine speravi*]	[Joan Pau Pujol]	4	
17	25r	*In manibus* [*Qui habitat*]	[Joan Pau Pujol]	4	
18	25v	*Qui statis* / *Gloria Patri* [*Ecce nunc* benedicite]	[Joan Pau Pujol]	4/8	
	26r-v	[pentagramas en blanco]			

E-Bbc 788

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 788
(*olim* 389)

Manuscrito / Papel

Libro de coro (56 x 40,5 cm.), [I-i] 108 fols. [i-I]

Joan Pau Pujol-17

10 salmos, 2 himnos, 2 motetes, 1 antífona mariana, 1 cántico, 1 magníficat = 17

16 *unica* (Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17)

Lugar de compilación: Barcelona

Datación: entre 1623 y 1626

Literatura anterior:

Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, p. 247.
Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XIII-XIV.
Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", pp. 15-16.
Anglès y Casademunt i Fiol, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 3.

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/13217

4.3A. Descripción física de E-Bbc 788

E-Bbc 788 contiene los oficios (vísperas y completas) a cuatro voces que Joan Pau Pujol compuso para ser interpretados en el Palacio de la Diputación del General de Catalunya. Igual que su homólogo de 1614 (E-Bbc 789), este manuscrito se confeccionó también en formato de libro de coro y presenta unas dimensiones muy similares (56 cm. de alto frente a los 55,5 de E-Bbc 789); ambos son los libros de mayores dimensiones analizados en esta investigación. E-Bbc 788 consta de 108 folios sin ninguna marca de agua visible, más una hoja de guarda original al inicio y al final. Los últimos 34 folios del volumen (74v a 108r) están pautados pero no contienen música, por lo que seguramente el plan inicial de este manuscrito incluía más obras que finalmente no se copiaron. En cuanto a sus características físicas externas, E-Bbc 788 no presenta ninguna novedad con respecto a los otros tres libros de este grupo: en la encuadernación en piel marrón se grabó también la cruz de Sant Jordi y la letra inicial de cada pieza aparece iluminada, mientras que el resto de iniciales se decoraron únicamente a tinta.

4.3B. Comentarios sobre E-Bbc 788

Igual que E-Bbc 789, este manuscrito contiene también un texto introductorio con una dedicatoria y un prólogo laudatorio a los diputados de la Generalitat firmado por el propio Pujol, a partir del cual Anglès pudo deducir la cronología del manuscrito.[220] En la dedicatoria se mencionan los nombres de los diputados del trieno de 1623 a 1626: Pere Magarola (diputado eclesiástico); Francisco Pla et de Cadell; Petro Fuster; Onofrio Compter; Joanni de Collferrer y Bernardo Sala.[221] Las pesquisas de Anglès en los fondos documentales de la Generalitat también le permitieron localizar el pago de trescientas *lliures* barcelonesas que la Diputación estipuló ofrecer a Pujol como remuneración:

> Dilluns a xxvii de juliol MDCXXVI. Mes deliberen que de pecunies del dit General sien donades y pagades als hereus y succesors del q.º m.º Fhelip (sic) Pujol mestre de cant de la Seu de la present ciutat de Barcelona, trescentes liuras Barceloneses, les quals son per una obra de cant feta y composta per lo dit q.º mestre Fhelip Pujol per obs y servey de la present

[220] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, pp. XIII-XIV; Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 3, pp. IX-XI, incluye la transcripción en latín de la dedicatoria y del prólogo, y su traducción catalana.

[221] Sobre el trienio de gobierno de estos diputados, véase Palos i Peñarroya, "1623-1626", en *Història de la Generalitat de Catalunya i dels seus presidents*.

> casa per les festes y officis divinals ques celebren en les festivitats de aquella; la qual obra está continuada ab nou libres enquadernats ab cuyro vermell y flors de or, ço es **hu gran de paper maior de la forma maior; los vuit son de forma de paper comu y ademes de dits libres hi ha un quadern pera cantar al horgue**, los quals libres estan encomanats al Magnifich R^{nt} los comptes de la present casa, manant esserlosne despidida cauthela [...]. [Mi negrita].[222]

Una vez más, este documento revela que junto a un volumen "grande de papel mayor de la forma mayor" (es decir, E-Bbc 788), Pujol entregó también otros ocho volúmenes en "forma de papel común" que se corresponderían por tanto con los ocho cuadernos que conforman el manuscrito E-Bbc 787. En este caso, el documento registra también un volumen adicional "para cantar al órgano". De las diecisiete obras copiadas en E-Bbc 788, solamente el magníficat de segundo tono (No. 8, fols. 34v-40r) es concordante con el magníficat atribuido a "Joan Pujol" en un manuscrito de la Catedral de Segovia (E-SE 2, fols. 114v-120r).[223]

4.3C. Inventario abreviado de E-Bbc 788

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	2v-7r	*Donec ponam* [Dixit Dominus]	Ioannes pujol	4	C
2	7v-13r	*Magna opera* [Confitebor]	Ioannes Paulus Pujol	4	
3	13v-18r	*Potens in terra* [Beatus vir]	Ioannes Paulus Pujol	4	
4	18v-23r	*Sit nomen* [Laudate pueri]	Ioannes Paulus Pujol	4	
5	23v-25r	*Quoniam confirmata* [Laudate Dominum]	Ioannes Paulus Pujol	4	
6	25v-30r	*Ego dixi* [Credidi]	Ioannes Paulus Pujol	4	
7	30v-34r	*Hic nempe* [Deus tuorum]	Ioannes Paulus Pujol	6	
8	34v-40r	*Anima mea* [Magnificat Secundi Toni]	Ioannes Paulus Pujol	4	
9	40v-41r	*Benedicamus Domino*	[Joan Pau Pujol]	4	
10	41v-47r	*Miserere mei* [Cum invocarem]	Ioannes Paulus Pujol	4	
11	47v-52r	*In te Domine speravi*	[Joan Pau Pujol]	4	

[222] ACA, Deliberacions del General, 1623-1626, parte 2ª, reg. 183, fol. 894v; citado en Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, pp. XIII-XIV.

[223] Casademunt i Fiol, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 3, p. XI, no indicó esta concordancia. La concordancia aparece señalada en Cristina Urchueguía, "El Códice nr. 2 del Archivo Capitular de la Catedral de Segovia. Inventario comentado *Addendum* al Catálogo de D. José López-Calo", *Nassare. Revista Aragonesa de Musicología*, 15/1-2 (1999), pp. 141-176, p. 163.

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
12	52v-62r	*Qui habitat in adjutorio*	[Joan Pau Pujol]	4	[C]
13	62v-65r	*Ecce nunc benedicite*	[Joan Pau Pujol]	4	
14	65v-67r	*Procul recedant* [Te lucis ante terminum]	[Joan Pau Pujol]	4	
15	67v-70r	*Quia viderunt* [Nunc dimitiis]	[Joan Pau Pujol]	4	
16	70v-71r	*Benedicamus Domino*	Joannes Paulus pujol	4	
17	71v-74r	*Regina caeli*	Joannes Paulus pujol	4	
	74v-108v	[pentagramas en blanco]			

E-Bbc 787

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 787
(*olim* 391)

Manuscrito / Papel

8 libretes encuadernados (31,5 x 25 cm.), 32 fols.

Joan Pau Pujol-21

14 salmos, 2 misas, 2 motetes, 1 antífona mariana, 1 cántico, 1 magnificat = 21

11 *unica* (Nos. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21)

Lugar de compilación: Barcelona

Datación: entre 1623 y 1626

Literatura anterior:

Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, p. 248.
Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, pp. XIV-XV.
Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", pp. 17-18.
Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, pp. 113-114.
Anglès y Casademunt i Fiol, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 4.

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/13216

4.4A. Descripción física de E-Bbc 787

El último de los manuscritos que integran el grupo de libros de polifonía que Joan Pau Pujol confeccionó para la capilla de *Sant Jordi* es E-Bbc 787, un conjunto de ocho cuadernos de unos treinta centímetros de alto que presentan las mismas características materiales que los otros tres. Aunque ninguno de los volúmenes está datado, este conjunto de libretes formaría un par con el anteriormente descrito E-Bbc 788 puesto que, además de vísperas y completas, contiene también la música necesaria para dotar de polifonía a la misa del día de la festividad. Fue compuesto, por tanto, pocos años antes de la muerte de Pujol y está escrito para dos coros formados por *cantus*, *altus*, tenor y bajo, igual que su manuscrito homólogo a dos coros de 1614 (E-Bbc 786). En las piezas Nos. 6, 7 y 8 ('Misa de Tono VIII', 'Exsultate justi' y 'Tristis est anima mea') la plantilla vocal del primer coro se transforma en SI, SII, A, T. En estos casos, la voz de SII se ubica en el cuaderno del tenor, y la voz de tenor en el cuaderno del bajo, como ya advirtió Sergi Casademunt al realizar su edición.[224]

Los ocho cuadernos están formados por 37 folios y solo el *cantus* del primer coro y los cuadernos de *cantus*, tenor y bajo del segundo coro presentan también tres hojas de guarda originales, tanto al inicio como al final. El papel de E-Bbc 787 presenta cinco filigranas diferentes (Ilustraciones. I.54-58). No he localizado motivos idénticos a los de estas filigranas en la bibliografía de referencia, aunque, como se ha visto en los otros tres manuscritos de este grupo y también se advertirá en los libros analizados en la siguiente sección, los motivos del racimo de uvas (filigranas F2 y F5) y de la circunferencia con media luna en su interior (filigranas F3 y F4), son muy comunes a principios del siglo XVII. Una marca de agua similar a la F5 (un racimo de uvas con las letras "GB") aparece en documentación de Olot (Girona) en 1622 en el catálogo de Oriol Valls i Subirà.[225] Mientras que las filigranas F1, F2, F3 y F5 se aprecian únicamente en las hojas de guarda, el papel con la marca de agua F4 sí se utilizó también en el cuerpo principal de los cuadernos de *cantus* del primer coro, y en el *cantus*, tenor y *bassus* del segundo coro.

[224] Casademunt i Fiol, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 4, p. viii.

[225] Valls i Subirà, *Paper and Watermarks in Catalonia*, vol. 2, lámina 255.

Ilustraciones I.54-58: Filigranas de E-Bbc 787 (F1 a F5).

Filigrana 1
(Coro I, *Cantus* I, iiiv, 1 x 4,2 cm.)



Filigrana 2
(Coro I, *Cantus*, iir, 4 x 2,3 cm.)



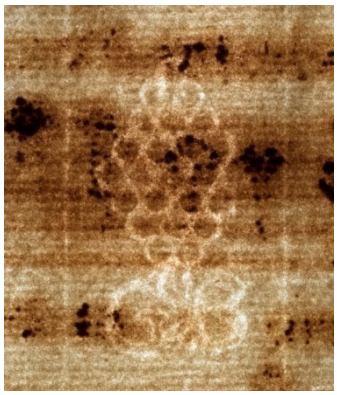
Filigrana 3
(Coro II, *Bassus*, ir, 3,2 x 3,3 cm.)



Filigrana 4
(Coro I, *Cantus*, fol. 27r, 4,9 x 3,4 cm.)



Filigrana 5
(Coro II, *Cantus*, iiiv, 4 x 2 cm.)



4.4B. Comentarios sobre E-Bbc 787

De los cuatro manuscritos que integran este grupo de libros con repertorio de Joan Pau Pujol, E-Bbc 787 es el que más concordancias presenta con otros libros de polifonía datados a mediados y finales del siglo XVII. Diez de sus veintiuna piezas se transmiten en manuscritos de Barcelona (E-Bbc 1574/1, E-Bbc 1574/3 y E-Bbc M.F. 28 [E-Bsm 5]), de Montserrat (E-MO 151, E-MO 151,1 y E-MO 150,6), de Girona (E-G 4), de Palma de Mallorca (E-PAc 89 y E-PAc 90), de Zaragoza (E-Zac B-2/17 (1 y 2) (Leg. LS-3 (a)), de Valencia (E-Vac 2873 sign. 2/4) y figuraban también en libros de la biblioteca musical del monarca portugués João IV, lo que evidencia la difusión y vigencia de este repertorio.[226] De éstas, las que más concordancias presentan son la 'Misa de Tono VIII' (No. 6) y la pieza 'Exsultate justi' (No. 7). Acerca de ésta última, es necesario hacer una puntualización. En la edición moderna de este manuscrito, 'Exsultate justi' se editó formando parte del oficio de Completas.[227] Sin embargo, aunque el texto 'Exsultate justi' procede del Salmo 32 de la Vulgata, este salmo no es uno de los que integran el oficio de Completas. Los salmos que se cantan durante esta hora litúrgica son *Cum invocarem* (No. 4 en la Vulgata), *In te Domine speravi* (30), *Qui habitat* (90) y *Ecce nunc* (133).[228] Pujol no incluyó este texto en ninguno de los oficios de Completas de los otros tres manuscritos que preparó para la festividad de *Sant Jordi* en el Palacio de la Diputación. ¿Cuál podría ser entonces el contexto litúrgico de esta pieza? La ubicación de 'Exsultate justi' después de las dos únicas misas del manuscrito (Nos. 5 y 6) sugiere que esta pieza pudo haberse interpretado como un motete formando parte de la celebración de la misa, quizás para el momento de la elevación o como motete para alguna de las partes del propio de la misa. El texto 'Exsultate justi' aparece en el *Liber Usualis* (*LU*, 438) como parte del introito de la misa para la festividad de "S. Thomae Episcopi et Martyris" (29 de septiembre), por lo que no parece demasiado extraño que se incluyese aquí en el contexto de la misa para la festividad de otro mártir (San Jorge). Por otro lado, como se indicó antes, la plantilla vocal de la 'Misa de Tono

[226] Véanse las concordancias para cada obra en el Apéndice 1.

[227] Anglès y Casademunt i Fiol, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 4, p. IX incluye bajo el epígrafe "[Completes]" las obras 'Exsultate justi' (No. 7), 'Tristis est anima mea' (No. 8), 'Nunc dimittis' (No. 9) y 'Regina caeli' (No. 10), y edita como "[Versos solts de Completes]" los Nos. 11 a 15.

[228] Ruth Steiner y Keith Falconer, "Compline", en *The New Grove Dictionary*, vol. 6, pp. 184-185. Véase también, John Bettley, "'L'Ultima Hora Canonica Del Giorno': Music for the Office of Compline in Northern Italy in the Second Half of the Sixteenth Century", *Music & Letters*, 74/2 (1993), pp. 163-214, y Jerome Roche, "Musica diversa di Compietà: Compline and Its Music in Seventeenth-Century Italy", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 109 (1982-1983), pp. 60-79.

VIII' (No. 6), de 'Exsultate justi' (No. 7) y de 'Tristis est anima mea' (No. 8) es diferente al resto de obras del manuscrito, lo que también constituye es un indicio de su afinidad. Otro indicio más de que esta pieza no formaría parte del oficio de Completas lo encontramos al examinar la utilización de este texto en ediciones de música más o menos contemporáneas. El texto 'Exsultate justi' aparece profusamente en libros impresos de polifonía italianos de finales del siglo XVI y de la primera mitad del siglo XVII. La Tabla I.7 presenta una relación de todas las ediciones que he podido localizar que transmiten este texto y, como puede advertirse, en todos los casos se trata de ediciones de motetes ("motetti", o términos afines como "sacrae cantiones", "sacri modulorum" y "melodiae sacrae") y de "concerti ecclesiastici", pero en ningún caso figura asociado al oficio de Completas. En cualquier caso, al margen de su función litúrgica específica, también es interesante constatar cómo Joan Pau Pujol utiliza un texto muy difundido en ediciones de polifonía de compositores italianos contemporáneos que no parece haber tenido demasiada difusión hasta finales del siglo XVI.[229]

Tabla I.7: Ediciones de compositores italianos contemporáneos a Joan Pau Pujol que contienen obras polifónicas con el texto 'Exsultate justi'.

Compositor	Fecha	Edición y sigla RISM
Tiburzio Massaini	1592	Sacri modulorum concentus, qui senis, 7, 8, 9, 10, ac duodenis vocibus in duos tresve choros coalescentes, non minus instrumentorum, quam vocum... (RISM M1275)
Arnoldus Flandrus	1595	Sacrae cantiones...quatuor vocibus...liber primus (RISM A2477)
Girolamo Dalla Casa	1597	Il primo libro de motetti a sei voci (RISM D807)
Guglielmo Arnone	1599	Partitura del secondo libro delli motetti a cinque, et otto voci (RISM A2480)
Francesco Bianciardi	1601	Sacrarum modulationum...[a 4, 5, 6, 8 v.] liber secundus (RISM B2600)
Gregorio Zucchini	1602	Harmonia sacra in qua motecta VIII.IX.X.XII.XVI. & XX: vocibus, missae autem VIII.XII. & XVI. (RISM Z360)
Lodovico (Grossi) Viadana	1602	Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre, et a quattro voci, con il basso continuo...opera duodecima (RISM V1360)
Giovanni Nicolò Mezzogorri	1612	La citara sacra. Secondo libro degli ecclesiastici concerti a due e tre voci (RISM M2617)
Steffano Bernardi	1613	Motetti in cantilena a quattro voci...opera quinta (RISM B2049)
Giovanni Ghizzolo	1615	Il terzo libro delli concerti a due, 3. e quattro voci, con le letanie della Beata Vergine a cinque...opera XII (RISM G1787)

[229] Prueba de ello es que en los motetes publicados en antologías de música polifónica durante el siglo XVI, este texto sólo aparece en dos ocasiones. El texto 'Exsultate justi' fue puesto en polifonía por Orlando di Lasso (RISM 1569/7) y por Andrea Gabrieli (RISM 1588/2). Véase Harry B. Lincoln, *The Latin Motet: Indexes to Printed Collections, 1500-1600* (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1993), p. 469.

Compositor	Fecha	Edición y sigla RISM
Giovanni Battista Ala	1618	Primo libro di concerti ecclesiastici a una, due, tre e quattro voci con partitura per organo (RISM A552)
Pietro Lappi	1623	Concerti sacri a 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. voci, libro secondo con il basso continuo...opera decimatertia (RISM L693)
Alessandro Capece	1623	Il quarto libro de motetti concertati, a due, tre, quattro, cinque, sei, sette, et otto voci, opera nona (RISM C892)
Alessandro Orologio	1627	Cantica Sion in terra aliena a mysticis Israelitis, octo vocibus concinenda (RISM O128)
Ignazio Donati	1629	Madre de quatordeci figli, nihil difficile volenti, il secondo libro de motetti a cinque voci in concerto... (RISM D3398)
Andrea Massone	1638	Il primo libro delli mottetti a due, et a tre voci, e nel fine una letania...a quattro voci...opera prima (RISM M1325)
Nicolò Fontei	1638	A 2, 3, 4, 5. Melodiae sacrae...opus tertium (RISM F1487)
Gasparo Casati	1643	Il primo libro de motetti concertati a una, due, tre, e quattro voci, con una messa a quattro...opera prima (RISM C1411)

4.4C. Inventario abreviado de E-Bbc 787

* Se indica la foliación del *Cantus* I del coro I.

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	1r-2r	*Sede a dextris* [Dixit Dominus]	Joannes pujol	8	C
2	2v-3r	*Laudate Dominum omnes gentes*	Joannes pujol	8	
3	3v-4v	*Credidi*	Joannes pujol	8	
4	5r-6v	*Anima mea* [Magnificat]	Joannes pujol	8	
5	6v-10v	*Kyrie eleyson* [Missa de Tono I]	Joannes pujol	8	
6	11r-14v	*Kyrie eleyson* [Missa de Tono VIII]	Joannes pujol	8	
7	15r-v	*Exsultate justi in Domino*	Joannes pujol	8	
8	16r-v	*Tristis est anima mea*	Joannes pujol	8	
9	17r-v	*Nunc dimitiis*	Joannes pujol	8	
10	18r-v	*Regina caeli*	Joannes pujol	8	
11	19r	*Irascimini*, *et nolite* [Cum invocarem]	[Joan Pau Pujol]	8	
12	19r-v	*Cadent a latere* / *Super aspidem* [Qui habitat]	[Joan Pau Pujol]	4	
13	20r	*In pace* [Cum invocarem]	[Joan Pau Pujol]	4	
14	20r	*In manus tuas* [In te Domine speravi]	[Joan Pau Pujol]	4	
15	20v	*Verumtamen* / *Longitudine* [Qui habitat]	[Joan Pau Pujol]	4	
16	21r	*Fidelia omnia* [Confitebor]	[Joan Pau Pujol]	4	
17	21v	*Paratum cor* [Beatus vir]	[Joan Pau Pujol]	4	
18	22r	*Quis sicut* [Laudate pueri]	[Joan Pau Pujol]	4	
19	22v	*Gloria Patri* [Confitebor Octavi Toni]	Jo. pu [Joan Pau Pujol]	8	
20	23r	*Gloria Patri* [Beatus vir Sexti Toni]	Jo. pu [Joan Pau Pujol]	8	
21	23v	*Gloria Patri* [Laudate pueri Octavi Toni]	Jo. pu [Joan Pau Pujol]	8	

5. POLIFONÍA LOCAL E INTERNACIONAL, *ca*. 1600-1626

Los manuscritos que serán objeto de estudio en esta sección constituyen un grupo numeroso de siete libros que transmiten también un abundante repertorio: 111 obras en total. Tres presentan el tradicional formato de libro de facistol (E-Bbc 683, E-Bbc 589 y E-Boc 8) y los otros cuatro (E-Boc 12, E-Boc 11bis, E-Bbc 585 y E-Bbc 586) fueron escritos en diferentes libretes de partes (uno para cada tesitura vocal). Desde el punto de vista de sus características materiales, estos libros presentan globalmente características claramente contrastantes respecto a los manuscritos de presentación examinados en la sección anterior —con la excepción quizás de E-Bbc 589—: una caligrafía en general poco cuidada, baja calidad del papel utilizado, numerosas inscripciones y anotaciones de distinta naturaleza en algunos de ellos, y reutilización de hojas de pergamino de cantoral como encuadernación en otros. Estos aspectos ponen de manifiesto una función netamente práctica (sin necesidad de atractivo visual) y, aunque resulta difícil determinar su procedencia, podrían apuntar a que algunos de ellos fueron posiblemente copiados en instituciones eclesiásticas con pocos recursos. Por ejemplo, una inscripción en uno de los cuadernos de partes que conforman E-Boc 12 revela que este manuscrito se utilizó en una comunidad monástica en donde, quizás, las ocasiones en las que se interpretaba polifonía de forma solemne se reducían a a algunos pocos eventos o festividades señaladas a lo largo del año.

La reunión de estos siete manuscritos bajo un mismo epígrafe titulado “Polifonía local e internacional: *ca*. 1600-1626” obedece al tipo de repertorio copiado. De las 111 obras, 51 son obras de compositores locales, y de éstas casi la totalidad corresponde a Joan Pau Pujol. Al menos desde el punto de vista de las fuentes manuscritas conservadas, el dominio del repertorio de Pujol durante el primer cuarto del siglo XVII es masivo, hasta el punto de que estos manuscritos solamente transmiten una pieza atribuida a un compositor ibérico castellano, Cristóbal de Morales, quien en la época de Pujol ya había fallecido hacía más de medio siglo. Junto a este repertorio de carácter marcadamente local, hay también algo más de una docena de obras de los italianos Giovanni Pierluigi da Palestrina y Giammateo Asola, dos compositores cuya música respondía a principios del siglo XVII al ideal musical contrarreformista. El carácter predominante local que se observa en las fuentes polifónicas manuscritas de Barcelona desde principios del siglo XVII se verá de forma más clara al analizar el repertorio por géneros musicales en el Capítulo II.

E-Bbc 683

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 683
(*olim* 566)

Manuscrito / Papel

Libro de coro (37,1 x 25 cm.), [ii] 75 fols. [ii]

(Joan Pau Pujol)-21+¿10?

14 salmos, 9 sin texto (fabordón), 3 responsorios breves, 2 cánticos, 2 himnos, 1 magnificat = 31

9 *unica* (Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 31)

Lugar de compilación: Barcelona

Datación: *ca*. 1614, con adiciones posteriores.

Literatura anterior:

Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, p. 305.
Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XV.

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/15092

5.1A. Descripción física de E-Bbc 683

Encuadernación y foliación

El manuscrito M 683 de la Biblioteca de Catalunya está encuadernado en pergamino flexible con texto en latín en sus caras internas. Consta de dos hojas de guarda originales tanto al inicio como al final, más 75 folios de papel que no han recibido foliación moderna.[230] El libro sí transmite una foliación antigua (1-72) realizada aparentemente por una única mano que numeró consecutivamente todos los folios, excepto los tres primeros. Estos tres primeros folios sin numerar contienen fabordones para los tonos I a VII (Nos. 1 a 7) y el responsorio y versículos iniciales que se cantan al inicio del oficio de Completas (No. 8, *Et averte iram tuam* / *Deus in adjutorium*).

Inscripciones y copistas

E-Bbc 683 presenta algunas inscripciones en el folio [1r] y en el [75v] (es decir, el primer y el último folio con música del volumen), pero por lo que parece desprenderse de su lectura, se trata más bien de pruebas de tinta escritas en castellano y en catalán extraídas quizás de textos religiosos cuyo contenido no aporta información sobre su procedencia o cronología.[231]

El examen del tipo de caligrafía musical en E-Bbc 683 permite apreciar claramente la mano de dos copistas distintos, tal como muestra la Ilustración I.59 (para más detalle, véase la columna "Copista" en el inventario abreviado del manuscrito). Como se explicará a continuación la diferenciación de estos dos copistas está directamente relacionada con el proceso de compilación de este manuscrito.

[230] En la segunda hoja de guarda inicial, escrito a lápiz modernamente, se lee: "Obres d'En Joan Pujol / Son les mateixes del ms. 789".

[231] La transcripción de estas inscripciones es como sigue:
Fol. [1r]:
— "En cuÿo fin se atribuÿe todo lo que de mi ser arguÿo ques que / nunca y anda
— "Cuÿos" [¿]
— "muÿ de ueras uuestro Dios müy de"
— "Cuÿo fin era atraer [¿] las de cüyo amor [...?] ques libert [refuerzo de papel en el folio que impide continuar la lectura] / a engendrado en mi [...?]
— "que de modo tenir del fin era del mundo de la qual cosa me penedi entretame [refuerzo de papel en el folio que impide continuar la lectura] / per quant se mogue".
Fol. [75r]:
— "de la qual cosa me penedi / entretament per quant se mogue [...?]grament ab / gran"
— A la izquierda de esta frase hay dos dibujos que representan dos rostros de personas.

Ilustración I.59 Ilustración de la grafía de los dos copistas de E-Bbc 683: C1 (fol. 4v) y C2 (fol. 5r).



Filigranas del papel

El análisis del papel empleado en la copia de este manuscrito evidencia la utilización de tres tipos distintos de papel que contienen tres filigranas diferentes; Ilustraciones. I.60-62. La primera (F1) es una figura de seis vértices inserta en una forma ovalada y aparece únicamente en las hojas de guarda originales anteriores y posteriores del volumen. Las otras dos (F2 y F3) aparecen claramente vinculadas, cada una, al tipo de papel utilizado por los dos copistas del libro (C1 y C2). La F2, una cruz latina inscrita en un corazón coronado por un motivo vegetal, aparece únicamente en los folios escritos por el C1, mientras que la F3, un círculo en cuyo interior se ubica una media luna y un motivo similar al plumaje de un ave, solo se aprecia en el papel utilizado por el C2. No he localizado marcas de agua similares a las de este manuscrito en los diccionarios y catálogos de referencia, pero sí existen correspondencias con filigranas de otros manuscritos de la época. Respectivamente, la marcas de agua F2 y F3 de este volumen son idénticas a la filigrana de E-Bbc 586 (véase más adelante la Ilustración I.x) y a la F1 de E-Bbc 786 (véanse más arriba las Ilustraciones I.52-53). La

identificación de estas filigranas concordantes proporciona elementos para concretar la datación de E-Bbc 683.

Ilustraciones I.60-62: Filigranas de E-Bbc 683 (F1 a F3).

Filigrana 1 (iir; 2,7 x 6 cm.)	**Filigrana 2** (fol. 4r; 6 x 3 cm.)
	

Filigrana 3
(fol. 14r; 4,7 x 4,5 cm.)



5.1B. Comentarios sobre E-Bbc 683

Como ya había advertido Higini Anglès, a pesar de no incorporar ni una sola atribución, casi todas las obras copiadas en E-Bbc 683 son concordantes con las del ya

analizado E-Bbc 789 y, por tanto, su autoría corresponde a Joan Pau Pujol.[232] Dada esta exacta concordancia, Anglès señaló que muchas páginas podrían ser originales del propio Pujol.[233]

Igual que E-Bbc 789, este manuscrito contiene también un juego de vísperas y dos juegos diferentes de completas. Las vísperas, copiadas entre los folios [3v] a [27r] (Nos. 9 a 15), son concordantes con las transmitidas en E-Bbc 789 (fols. 2v-43r), y los dos juegos de completas copiados uno a continuación de otro (Nos. 16 a 22, fols. 27v-51r; y Nos. 23 a 29, fols. 51v-75r) se corresponden también con los transmitidos en E-Bbc 789 (fols. 44v-76r y fols. 77v-109r). Hay, no obstante, algunas diferencias en cuanto al contenido. E-Bbc 683 no incluye los tres 'Benedicamus Domino' (el versículo cantado al final de las horas del Oficio Divino) copiados al final de cada serie en E-Bbc 789 (Nos. 9, 17 y 25) y, además, en el caso del juego de vísperas, E-Bbc 683 tampoco transmite el himno 'Deus tuorum' que sí aparece en E-Bbc 789 (No. 7).

Estas diferencias de contenido ponen de manifiesto la distinta función con la que ambos manuscritos fueron concebidos. Mientras que, como ya se ha visto, E-Bbc 789 fue específicamente elaborado por el propio Pujol para solemnizar los oficios celebrados en el Palau de la Generalitat el día de la festividad de *Sant Jordi* y quizás, con alguna excepción, solo se utilizaba en esas ocasiones, E-Bbc 683 fue seguramente concebido con una finalidad más práctica, como un manuscrito que sirviese para dotar de polifonía a todo tipo de festividades a lo largo del año litúrgico. La inclusión de fabordones en todos los tonos desprovistos de texto en los dos primeros folios [1r-2r] y en el verso del último folio del manuscrito [75v] subraya su propósito funcional. Estas piezas servirían para cantar en polifonía distintos salmos y cánticos del oficio divino, pero en un estilo homofónico y sencillo y, por tanto, adecuado a festividades que requerían la participación de la capilla de cantores pero con un grado menor de solemnidad.

Mientras que Pedrell en el *Catàlech* (donde apareció la primera descripción que existe de E-Bbc 683) no ofreció una datación, Higini Anglès situó el manuscrito en el primer tercio del siglo XVII.[234] Como ya se ha avanzado, el examen de las marcas de

[232] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XV. En cambio, Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, p. 305, no identificó la concordancia de este manuscrito con E-Bbc 789, un libro que también describió en el *Catàlech*.

[233] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XV.

[234] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XV.

agua del papel permite precisar más la cronología de este manuscrito. La identificación de la correspondencia de la filigrana F3 de E-Bbc 683 (una circunferencia con una media luna y un motivo semejante al plumaje de un ave en su interior) con una de las marcas de agua transmitidas en los folios de E-Bbc 786, ofrece argumentos para datar E-Bbc 683 en torno a 1614, la misma fecha en la que sabemos que fue compilado aquél.

Aunque sorprendentemente Anglès afirmó que el manuscrito fue "escrito por un mismo copista", él mismo reconoció también la "diferencia de tinta y de grafia musical" que se aprecia en E-Bbc 683.[235] Esta evidente diferencia de grafia musical que se detecta en todo el manuscrito revela la participación de dos copistas diferentes cuya mano se aprecia incluso en la copia de una misma pieza. Por ejemplo, como evidencia la anterior Ilustración I.59, encontramos un tipo de escritura (C1) en el *cantus* y el tenor del verso 'Ut det illis' del salmo 'Confitebor' (No. 10), y otro tipo distinto de grafía (C2) para las voces de *altus* y bajo de la misma pieza en el siguiente folio; y la misma combinación de tipos distintos de escritura ocurre también en otras ocho piezas del manuscrito (Nos. 15, 16, 22, 23, 25, 26, 27 y 29). Como ya se mencionó, los dos tipos de grafía están estrictamente asociados, además, con la utilización de dos tipos diferentes de papel con dos filigranas distintas: la F3 datada en torno a 1614 se detecta en el papel utilizado por el C2, y la F2 en el papel empleado por el C1. Por tanto, parece lógico suponer que la parte original de este manuscrito estaría formada por los folios escritos por uno de los dos copistas y que debido al desgaste o rotura del papel, partes de determinadas piezas se sustituyeron por nuevos folios copiados por otra mano para prolongar la vida útil del manuscrito. Los frecuentes refuerzos de papel ubicados en distintos puntos del manuscrito para mantener unidos los cuadernillos revelan este carácter "recompuesto" de E-Bbc 683.

[235] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XV.

5.1C. Inventario abreviado de E-Bbc 683

* En la columna "Folios" se indica, primero, entre corchetes, una foliación correlativa comenzando desde el primer folio con música del manuscrito y, después, la foliación en tinta negra antigua que aparece a partir del actual folio cuatro del manuscrito.

Nº	Folios		Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	[1r]		[Sin texto, *septimi toni*]	[¿Joan Pau Pujol?]	4	C1
2	[1r]		[Sin texto, *sexti toni*]	[¿Joan Pau Pujol?]	4	
3	[1v-2r]		[Sin texto, *primi toni*]	[¿Joan Pau Pujol?]	4	
4	[1v-2r]		[Sin texto, *secundi toni*]	[¿Joan Pau Pujol?]	4	
5	[1v-2r]		[Sin texto, *tertii toni*]	[¿Joan Pau Pujol?]	4	
6	[1v-2r]		[Sin texto, *quarti toni*]	[¿Joan Pau Pujol?]	4	
7	[1v-2r]		[Sin texto, *quinti toni*]	[¿Joan Pau Pujol?]	4	
8	[2v-3r]		*Et averte iram tuam* / *Domine ad adjuvandum*	[¿Joan Pau Pujol?]	4	
9	[3v-6r]	[0v]-3r	*Donec ponam* [Dixit Dominus *primi toni*]	[Joan Pau Pujol]	4	
10	[6v-10r]	3v-7r	*Magna opera* [Confitebor tibi Domine *octavi toni*]	[Joan Pau Pujol]	4	C1 C2 (5r-7r)
11	[9v-13r]	6v-10r	*Potens in terra* [Beatus vir, *sexti toni*]	[Joan Pau Pujol]	4	C2
12	[13v-16r]	10v-13r	*Sit nomen Domini* [Laudate pueri, *octavi toni*]	[Joan Pau Pujol]	4	
13	[16v-17r]	13v-14r	*Quoniam confirmata* [Laudate Dominum, *quarti toni*]	[Joan Pau Pujol]	4	
14	[17v-20r; 22r-v]	14v-18r; 17r-v	*Ego dixi* [Credidi, *primi toni*]	[Joan Pau Pujol]	4	
15	[20v-21v; 23r-27r]	18v-19v; 20r-24r	*Anima mea* [*Magnificat primi toni*]	[Joan Pau Pujol]	4/3	C1 (18v-19r) C2 (20r-23v) C1 (24r)
16	[27v-32r]	24v-29r	*Miserere mei* [Cum invocarem, *octavi toni*]	[Joan Pau Pujol]	4	C1 (24v) C2 (25r-29r)
17	[31v-35r]	28v-32r	*Inclina ad me* [In te Domine speravi]	[Joan Pau Pujol]	4	
18	[35v-43r]	32v-40r	*Dicet Domino* [Qui habitat in adjutorio]	[Joan Pau Pujol]	4	
19	[43v-46r]	40v-43r	*Qui statis in domo* [Ecce nunc benedicite]	[Joan Pau Pujol]	4	

Nº	Folios		Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
20	[46v-47r]	43v-44r	*Procul recedant* [Te lucis ante terminum]	[Joan Pau Pujol]	4	[C2]
21	[47v-48r]	44v-45r	*In manus tuas*, *tertii toni*	[Joan Pau Pujol]	4	
22	[48v-51r]	45v-48r	*Quia viderunt* [Nunc dimitiis, *tertii toni*]	[Joan Pau Pujol]	4	C2 (45v-47v) C1 (48r)
23	[51v-55r]	48v-52r	*Miserere mei* [Cum invocarem, *sexti toni*]	[Joan Pau Pujol]	4	C1 (48v) C2 (49r-52r)
24	[55v-58r]	52v-55r	*In te Domine speravi*	[Joan Pau Pujol]	4	
25	[57v-68r]	54v-65r	*Qui habitat in adjutorio*	[Joan Pau Pujol]	4	C2 (54v-57r) C1 (58r-59v) C2 (60r-65r)
26	[67v-70r]	64v-67r	*Ecce nunc benedicite*	[Joan Pau Pujol]	4	C2 (64v-65r) C1 (66r-67r)
27	[70v-71r]	67v-68r	*Procul recedant* [Te lucis ante terminum]	[Joan Pau Pujol]	4	C1 (67v) C2 (68r)
28	[71v-72r]	68v-69r	*In manus tuas*	[Joan Pau Pujol]	4	C2
29	[72v-75r]	69v-72r	*Quia viderunt* [Nunc dimitiis, *tertii toni*]	[Joan Pau Pujol]	4	C2 (69v-71v) C1 (72r)
30	[75v]	72v	[Sin texto, *octavi toni*]	[¿Joan Pau Pujol?]	4	C1
31	[75v]	72v	[Sin texto, *secundi toni*]	[¿Joan Pau Pujol?]	4	C1

E-Bbc 589

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 589
(*olim* 388)

Manuscrito / Papel

Libro de coro (35,4 x 25 cm.), [I] 17 fols. [II]

Anónimo-1, Joan Pau Pujol-2

1 himno, 1 misa, 1 sección de misa = 3

1 *unicum* (No. 3)

Lugar de compilación: Barcelona (Catedral)

Datación: *ca*. 1612—1626

Literatura anterior:

Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, p. 246-247.
Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XXXII.
Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", p. 15.

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/13206

5.2A. Descripción física de E-Bbc 589

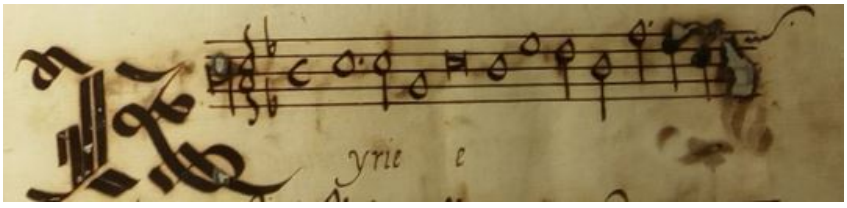
Encuadernación y foliación

Entre los manuscritos analizados en esta sección, E-Bbc 589 es el único que no conserva su encuadernación original. El libro, procedente de la colección de Carreras i Dagas, fue probablemente restaurado después de su ingreso en la Biblioteca de Catalunya puesto que el rótulo grabado en el lomo de la encuadernación moderna en pergamino, "Polifonia religiosa del segle XVI", coincide con la descripción de este manuscrito en el *Catàlech* de Pedrell: "Colecció de composicions polifòniques religioses en partitura d'autors del segle XVI".[236] Sus 17 folios fueron numerados modernamente a lápiz en la esquina superior derecha, pero no hay vestigios de una foliación antigua.

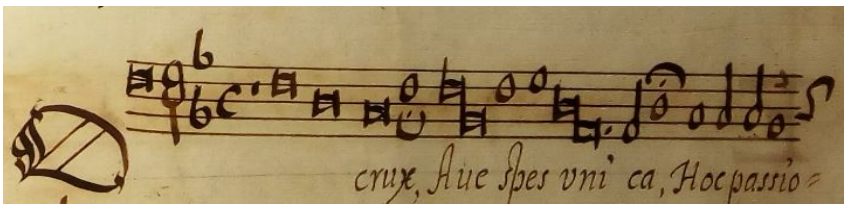
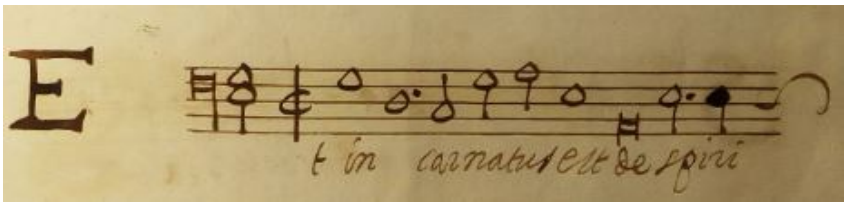
Copistas e inscripciones

En el recto del folio 1 (en blanco y sin pautar) aparece escrito el nombre de "Paulus Barral", una inscripción que, como veremos, será determinante para determinar la procedencia de este manuscrito. Respecto a los copistas, las tres únicas obras transmitidas en E-Bbc 589 (una misa y un himno de Joan Pau Pujol, más una sección de una misa anónima) fueron copiadas, cada una, por una mano distinta. Como se aprecia en las Ilustraciones I.63-65, la forma de la letra inicial de cada pieza y, especialmente, el trazo de la clave de *fa* y el *custos* permiten diferenciar de forma clara tres copistas diferentes.

Ilustraciones I.63-65: Copistas de E-Bbc 589.

C1 (fol. 2r)	

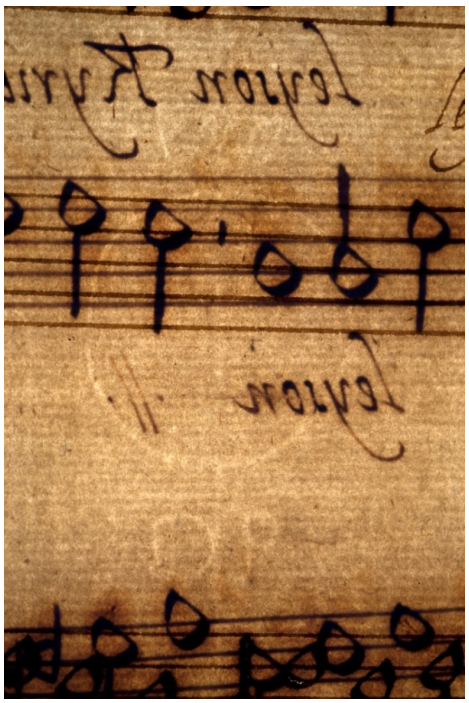
[236] Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, pp. 246-247.

C2 (fol. 15r)	
C3 (fol. 16r)	

Filigranas del papel

E-Bbc 589 presenta una única filigrana en sus folios para la que no he localizado motivos semejantes: un círculo de unos 3,2 cm. de diámetro en cuya parte superior e inferior, pero fuera de éste, se ubican, respectivamente, un motivo semejante a una corona y las iniciales "D P".

Ilustración I.66: Filigrana de E-Bbc 589.
(fol. 3r; 5,7 x 3,2 cm.)



5.2B. Comentarios de E-Bbc 589

Aunque en el *Catàlech*, Felip Pedrell dató por primera vez este manuscrito en el siglo XVI, la presencia de obras de Joan Pau Pujol sugiere situarlo a principios del siglo XVII, una cronología que ya le asignaron tanto Higini Anglès (1926) como Francesc Bonastre (1986) cuando describieron sucintamente el manuscrito.[237]La inscripción de "Paulus Barral" en el primer folio en blanco de E-Bbc 589 constituye una evidencia de uso, probablemente posterior, que apunta directamente a la Catedral de Barcelona como lugar de origen del manuscrito. Un "Pau Barral" figura entre los músicos documentados por Josep Pavia en su estudio sobre la música en la Catedral de Barcelona durante el siglo XVII. Según Pavia, Pau Barral (¿-1694) desempeñó el oficio de entonador al menos desde 1659, formó también parte de la Capilla de música y fue muy estimado por el Capítulo de la Catedral por sus excelentes habilidades como cantor.[238] El oficio de entonador de la catedral de Barcelona comportaba la obligación de entonar los oficios divinos, asistir en el canto a los canónigos, proporcionar el material para el canto a los cantorcillos y registrar los libros de coro de la catedral,[239] por lo que la inscripción con su nombre en E-Bbc 589 constituye un vestigio del privilegiado acceso de Barral a los libros de la capilla de música.

[237] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XXXII; Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", p. 15.

[238] Sobre la actividad de Pau Barral en la Catedral de Barcelona, véase Pavia i Simó, *La música a la catedral de Barcelona*, pp. 92-95.

[239] ACB, *Llibres de la Sivella*, I, fol. 207: "Al obtenint lo offici de entonador ve a càrrech de entonar en lo chor de St. Pere en totas las horas, tant diurnas com nocturnas per sa semana, e axí mateix assistir als Rnts. Canonges quant eixiran a cantar axí los responsos, com versets, registrar los libres del chor, donar los versets als scholanets de Cota de grana perquels canten, y finalment tot lo que lo dormitorer té a són càrrech de fer" [Al obtener el oficio de entonador se adquiere la obligación de entonar en el coro de San Pedro en todas las horas, tanto diurnas como nocturnas durante la semana, así como asistir a los Reverendos Canónigos cuando salgan a cantar los responsos y los versículos, registrar los libros del coro, proporcionar los versículos a los escolanes de cota de grana para que los canten, y finalmente todo lo que el dormitorer tiene a su cargo]; citado en Pavia i Simó, *La música a la catedral de Barcelona*, p. 85.

5.2C. Inventario abreviado de E-Bbc 589

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	1v-14r	*Kyrie eleyson* [Missa in Adventu]	[Joan Pau Pujol]	4	C1
2	14v-15r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	Juan Pujol	4	C2
3	15v-17v	*Et incarnatus* [Missa]	[Anónimo]	4	C3

E-Boc 12

Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC 1.5.1 Ms. 12
(*olim* 12-VI-28)

Manuscrito / Papel

8 libretes (35 x 25,5 cm.); 24 fols. (Coro I, SATB), 20 fols. (Coro II, SATB)

Joan Pau Pujol-9

6 misas, 3 salmos = 9

3 *unica* (Nos. 7, 8, 9)

Lugar de compilación: Barcelona

Datación: *ca*. 1612—1626

Literatura anterior:

Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XX.
Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, pp. 122-123.

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/15177

5.3A. Descripción física de E-Boc 12

Encuadernación y foliación

El Ms. 12 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català está constituido por ocho cuadernos de 35 x 25,5 cm. divididos en dos coros de cuatro voces cada uno (SATB). Los cuadernos del Coro I presentan 24 folios, mientras que los del Coro II contienen 20, y todos han recibido una foliación moderna a lápiz en el ángulo superior derecho.[240] El primer folio de cada cuaderno, sin pautar, indica la tipología vocal del volumen ("Cantus Primi Chori", "Altus Primi Chori", etc.) y el último folio de todos los libretes está en blanco, excepto en el *cantus*, donde se añadieron dos pentagramas con una línea melódica sin texto. Todos los libretes están encuadernados con hojas de pergamino de un cantoral. En el texto del canto llano del cuaderno del TI se alude a la diócesis o ciudad de Barcelona ("barchinonen*s*e") y de Girona ("gerundensi");[241] véase la Ilustración I.67.

Ilustración I.67: Cubierta de cantoral en E-Boc 12 cuyo texto alude a la ciudad o diócesis de Barcelona y de Girona (Tenor, Coro I, cubierta interior).



[240] Excepto el *cantus* del Coro I, el último folio de cada cuaderno no recibió foliación.

[241] Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, p. 122 sólo menciona la alusión a Barcelona en el texto del cantoral.

Copistas e inscripciones

Los ocho cuadernos fueron copiados por un único copista de caligrafía de trazos redondeados semejante a la de otros manuscritos analizados en esta sección. Las cubiertas y/o el primer folio en blanco de todos los libretes transmiten numerosas inscripciones. Se trata, en la mayoría de los casos, de fragmentos de textos sacros en latín, como por ejemplo "Ave Maria" (C1, cubierta) o "domine adjuvandum me" (BII, cubierta), o de fragmentos de frases en castellano como "Marica A la pelota" (AI, cubierta) o "porq me dixeron" (CII, cubierta). Otras inscripciones transmiten nombres de personas, seguramente músicos: "Roque deglare" [¿] (C1, fol. 1); "Gabriel Vilagra*n*" (CI, fol. 24v); "Joan*n*es Vilagra*n*" (CI, contracubierta posterior); "mossen pau brugats"; y "Jasinto Anglada" (TI, cubierta). El nombre de este último, "Jasinto Anglada" (desafortunadamente no identificado ni conocido en la bibliografía disponible) lo encontramos también en el manuscrito E-Bbc 585 que se describirá más abajo. Junto al dibujo de un motivo vegetal, en el primer folio en blanco del cuaderno de *bassus* del segundo coro se anotó "Est A Reuerendae Comunitatis Aloti", una inscripción que alude posiblemente a una comunidad monástica.[242]

Filigranas del papel

Los folios de E-Boc 12 transmiten cuatro filigranas distintas (Ilustraciones I.68-71): 1) un racimo de uvas; 2) una circunferencia coronada por un motivo decorativo formado por cinco pequeñas circunferencias, que contiene en su interior una media luna y la inscripción "I 6"; 3) una cruz; y 4) un círculo con la inscripción "A 6" en su interior". No se han localizado marcas de agua idénticas en los catálogos de referencia, pero la F2 y la F4 son idénticas, respectivamente, en forma y tamaño a las filigranas F5 y F2 del manuscrito E-Bbc 585.[243]

[242] Excepto el nombre de "Gabriel Vilagran", la descripción de Urchueguía, en *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, p. 122, no señaló estas otras inscripciones mencionadas.

[243] Véase su descripción y estudio más abajo.

Ilustraciones I.68-71: Filigranas de E-Boc 12 (F1 a F4).

Filigrana 1 (Coro II, Bassus, fol. 19r)	**Filigrana 2** (Coro I, Cantus, fol. 23v)
	
Filigrana 3 (Coro I, Bassus, fol. 22r)	**Filigrana 4** (Coro I, Bassus, fol. 17v)
	

5.3B. Comentarios sobre E-Boc 12

La evidencia externa e interna obtenida a partir del estudio detallado de este manuscrito, sugiere, en principio, situar su copia en la ciudad de Barcelona en el primer cuarto del siglo XVII, coincidiendo con los años de actividad de Joan Pau Pujol en la ciudad, como también sugirió Cristina Urchueguía.[244] El nombre de "mossen pau brugats" escrito en la hoja de cantoral utilizada como encuadernación de uno de los cuadernos podría identificarse posiblemente con el eclesiástico y beneficiado Pau

[244] Urchueguía, en *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, p. 122, situó el origen del manuscrito en Barcelona y lo dató entre 1614-1625, aunque sin argumentar su propuesta.

Brugats documentado por Pavia en 1580 en la Catedral de Barcelona.[245] Por tanto, la mención de la diócesis de Barcelona en el canto llano de la encuadernación de cantoral de este manuscrito junto a esta inscripción que alude al posible beneficiado Pau Brugats de la Catedral parecen situar sin demasiadas dudas a E-Boc 12 en Barcelona, en un entorno próximo a la Catedral. Por otro lado, el hecho de tratarse de un manuscrito dedicado exclusivamente a obras de Joan Pau Pujol refuerza también esta hipótesis sobre su origen y cronología. No obstante, otros detalles codicológicos constatados al examinar el manuscrito, como la identificación de los oficios en canto llano del pergamino utilizado como encuadernación, la identidad de los músicos cuyas inscripciones aparecen en los folios y cubiertas de algunos cuadernos y, especialmente, la identificación de a qué comunidad monástica alude la inscripción anotada en el primer folio del cuaderno del bassus ("Est A Reuerendae Comunitatis Aloti") ayudarían a esclarecer el contexto del que emerge este manuscrito.

5.3C. Inventario abreviado de E-Boc 12

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	2r-4r	*Kyrie eleyson* [*Missa Octavi Toni*]	Joannis Pujol [Joan Pau Pujol]	8/4	C
2	4v-7r	*Kyrie eleyson* [*Missa Quarti Toni*]	Joannis Pujol [Joan Pau Pujol]	8/4	
3	7v-10r	*Kyrie eleyson* [*Missa Secundi Toni*]	Joannis Pujol [Joan Pau Pujol]	8/4	
4	10v-13r	*Kyrie eleyson* [*Missa Octavi Toni*]	Joannis Pujol [Joan Pau Pujol]	8/4	
5	13v-16r	*Kyrie eleyson* [*Missa Sexti Toni*]	Joannis Pujol [Joan Pau Pujol]	8/4	
6	16v-19r	*Kyrie eleyson* [*Missa Primi Toni*]	Joannis Pujol [Joan Pau Pujol]	8/4	
7	19v-20r	*In tribulatione* [Cum invocarem]	"Completas a 8 de Joan Pujol"	8	
8	20r-20v	*Ecce nunc benedicite*	[Joan Pau Pujol]	8	
9	21r-21v	*In te Domine speravi*	[Joan Pau Pujol]	8	
	22r-24v	[pentagramas en blanco]			

[245] Pavia, *La música a la catedral de Barcelona*, pp. 252-253, señala que el 17 de junio de 1580 un beneficiado llamado Pau Brugats fue designado como miembro del tribunal que examinaría a Lluís Ferran i Vila (clérigo de Vic) para ocupar el cargo de ayudante de organista de su tío Pere Alberch i Ferrament Vila en la Catedral de Barcelona.

E-Boc 8

Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC 1.5.1 Ms. 8
(*olim* 12-VII-25)

Manuscrito / Papel

Libro de coro (44 x 30 cm.), 34 fols.

Anónimo-14, Joan [Joan] Orich-1

5 piezas sin texto (fabordones), 2 cánticos, 2 himnos, 2 pasiones, 1 antífona, 1 antífona mariana, 1 misa, 1 sección de misa = 15

14 *unica* (Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15)

Lugar de compilación: ¿Barcelona?

Datación: *ca*. 1600—1626

Literatura anterior: No existe

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/18951

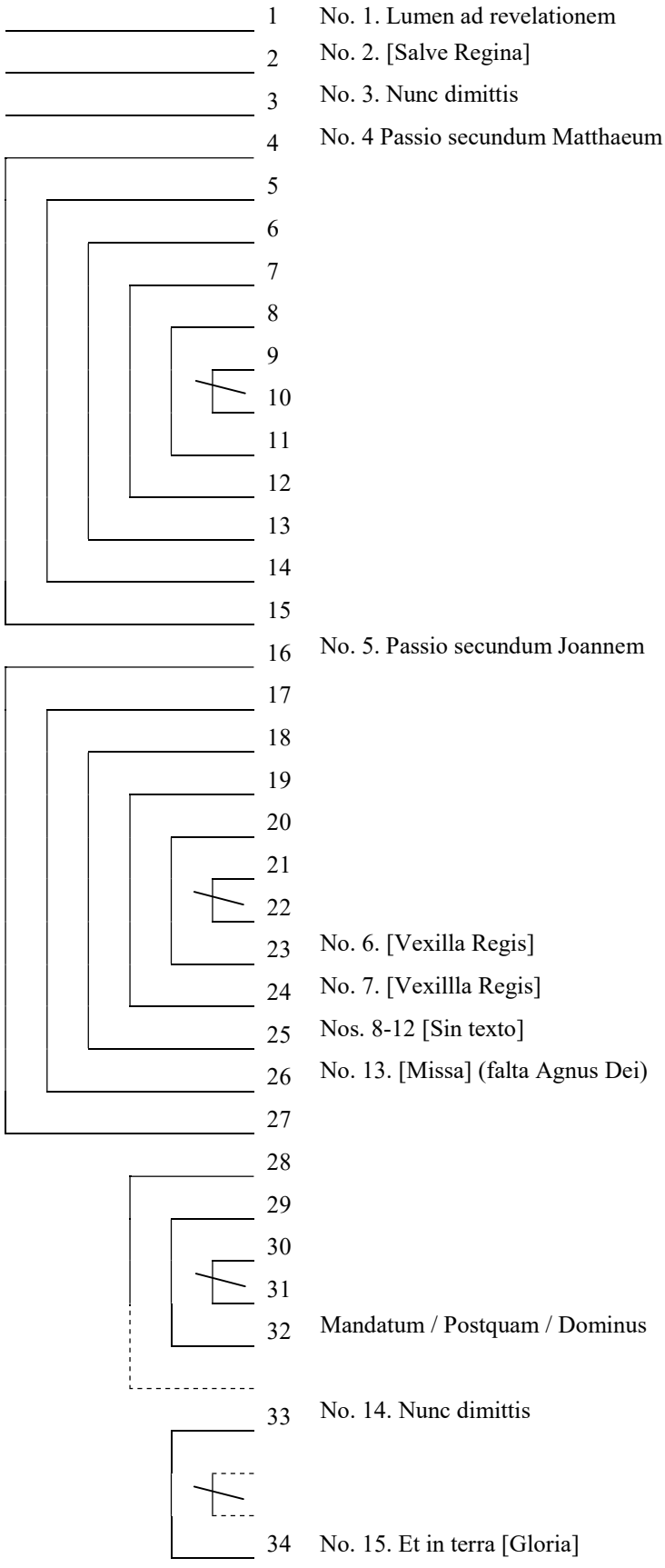
5.4A. Descripción física de E-Boc 8

Las medidas de E-Boc 8 (40 x 30 cm.) sitúan a este manuscrito como uno de los de mayor tamaño entre los analizados en este estudio, solamente superado por dos de los libros confeccionados por Pujol para la Capilla de *Sant Jordi* —E-Bbc 789 y E-Bbc 788 (que superan ambos los 55 cm. de alto)— y por E-Boc 6, que mide de alto 48 cm. Sus dimensiones responden a las del típico libro de coro o de facistol en torno al cual podía ubicarse cómodamente un grupo de cantores para interpretar la polifonía siguiendo sus respectivas voces. Sin embargo, este formato contrasta con el aspecto poco cuidado y bastante compacto de su escritura, especialmente hacia el final, que arroja dudas sobre si efectivamente un conjunto vocal podría leer facilmente la música en torno al facistol.

Aunque ha perdido la portada, el volumen conserva todavía la contracubierta original en pergamino flexible a la que se añadieron tres refuerzos de piel en la zona del lomo. El manuscrito consta de 34 folios —los tres primeros desprendidos actualmente de la encuadernación— que se han numerado modernamente en la esquina superior derecha (1-34), pero no hay restos de foliación antigua. El folio 1 está roto en el margen superior, de forma que impide apreciar el contenido del *altus* y del primer soprano, respectivamente, de la primera y de la segunda obra. Todos los folios presentan diez pentagramas por página. Cada parte vocal aparece rubricada con su respectiva denominación (*cantus*, *altus*, *tenor* o *bassus*) y algunas piezas van encabezadas en el margen por sus respectivos títulos o íncipits (Nos. 3, 4, 6, 7 y 14). Al margen de estas rúbricas, no hay otras inscripciones que ofrezcan datos sobre su posible origen o cronología; solamente se aprecia una inscripción en la contracubierta que resulta ilegible. El manuscrito fue copiado por un único copista de caligrafía de trazos redondeados, similar a la de otros manuscritos analizados en esta sección. Juanto a E-Bbc 788, E-Boc 8 es el único libro analizado en este estudio cuyo papel no presenta marcas de agua.

La siguiente Tabla-Gráfico I.8 ilustra la estructura de los pliegos de papel que conforman el volumen y evidencia la pérdida de folios tanto al inicio como al final del manuscrito. Los tres primeros folios sueltos, desgajados actualmente de la encuadernación, formarían parte de un pliego mayor. Dos folios perdidos al final completarían las voces que faltan en el 'Nunc dimittis' (No. 14) y incluirían también el 'Kyrie' inicial de la misa cuyo 'Gloria' se copió en el folio 34, pero del que sólo se conserva un pequeño fragmento en la esquina superior izquierda.

Tabla-Gráfico I.8: Estructura de los pliegos de papel de E-Boc 8.



5.4B. Comentarios sobre E-Boc 8

Los escasos datos que pueden extraerse a partir del examen de la evidencia externa e interna de E-Boc 8 impiden en gran medida conocer más sobre el contexto del que emerge este manuscrito. No hay duda, sin embargo, de que el libro fue confeccionado por un músico o copista catalanoparlante, puesto que en los dos 'O Crux ave' copiados entre los folios 22v y 24r se especificó el número de voces de la pieza en catalán: "O crux. a. 6. veus" (No. 6) y "O crux a. 5. veus". Dos detalles permiten aproximarse algo más a sus orígenes. En primer lugar, la atribución de la pieza No. 6 (la única que se anotó en el manuscrito), y en segundo lugar, la localización de una concordancia para uno de los fabordones sin texto a cuatro voces incluidos en los folios centrales del manuscrito.

La atribución del 'O Crux ave' (No. 6) a seis voces a "fra Juan orich carmelita" establece una conexión entre E-Boc 8 y el ya analizado manuscrito 587 de la Biblioteca de Catalunya. En el último folio de E-Bbc 587 encontramos la misma atribución a "orich" en una pieza formada por dos voces de una obra preexistente de Pere Alberch Vila a las que Orich añadió otras tres partes. Se trata también de un 'O Crux ave' (la sexta estrofa del himno 'Vexilla Regis'), pero distinto del copiado en E-Boc 8. Aunque desconocemos la identidad de este músico-compositor, su identificación como fraile carmelita permite especular con la posible conexión de E-Boc 8 con un convento carmelita. Otra obra de E-Boc 8 conecta este manuscrito con otro de los libros estudiados en esta sección: se trata del fabordón sin texto de octavo tono (No. 8) copiado en los folios 24v-25r, el cual es concordante con el fabordón para el mismo tono transmitido en E-Bbc 683 (No. 30, fol. 75v), un manuscrito compilado probablemente *ca*. 1614.[246] Los vínculos establecidos con E-Bbc 587 y E-Bbc 683 sugieren situar la copia de E-Boc 8 en torno a al primer cuarto del siglo XVII, aproximándolo así a la cronología propuesta para esos dos manuscritos.

E-Boc 8 transmite un repertorio variado para distintos momentos, festividades y épocas del calendario litúrgico: la Purificación de la Virgen (No. 1), la liturgia de Completas (Nos. 2, 3 y 15), Semana Santa (Nos. 4, 5, 6, 7) y el ordinario de la Misa (Nos. 13 y 14). Como aspecto singular de este manuscrito destaca la copia del canto llano para la ceremonia del lavatorio de pies durante la Semana Santa. Este ritual tenía lugar el Jueves Santo durante la misa vespertina y consistía en la recreación del lavado

[246] El resto de fabordones de E-Boc 8, los de segundo, tercero y primer tono (Nos. 9 a 12), no son concordantes con sus homónimos en E-Bbc 683.

de pies que Cristo realizó a los apóstoles durante la Última Cena. En E-Boc 8 se copiaron en los folios 32v y 33r las cuatro primeras antífonas de las ocho que se cantaban en el transcurso de este ritual: 1) 'Mandatum novum'; 2) 'Postquam surrexit'; 3) Dominus Jesus; y 4) Domine, tu mihi.[247] La identificación de concordancias para estos cantos llanos, diferentes a los transmitidos en el *Liber Usualis*, podrá quizás arrojar más luz sobre los orígenes de E-Boc 8.

5.4C. Inventario abreviado de E-Boc 8

Nº	Folios	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	1r	*Lumen ad revelationem*	[Anónimo]	[¿4?]	C
2	1v-2r	*Vita dulcedo* [Salve Regina]	[Anónimo]	5	
3	2v-4r	*Nunc dimitiis*	[Anónimo]	5	
4	4v-15r	*Passio Domini nostri* [Passio secundum Matthaeum]	[Anónimo]	4/3	
5	15v-22r	*Passio Domini* [Passio secundum Johannem]	[Anónimo]	4	
6	22v-23r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	Fra Juan orich carmelita [Joan Orich]	6	
7	23v-24r	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	[Anónimo]	5	
8	24v-25r	[Sin texto] *Octavi Toni*	[Anónimo]	4	
9	24v-25r	[Sin texto] *Secundi Toni*	[Anónimo]	4	
10	24v-25r	[Sin texto] *Tertii Toni*	[Anónimo]	4	
11	24v-25r	[Sin texto] *Primi Toni*	[Anónimo]	4	
12	24v-25r	[Sin texto] *Primi Toni*	[Anónimo]	4	
13	25v-32r	*Kyrie eleyson* [Missa]	[Anónimo]	4/3	
	32v	Mandatum novum [canto llano]			
	32v	Postquam surrexit [canto llano]			
	32v-33r	Dominus Jesus [canto llano]			
	33r	Domine, tu mihi [canto llano]			
14	33v	(*Nunc dimittis*) *Secundum verbum* [sólo C y T]	[Anónimo]	[¿4?]	
15	34r[248]	*Et in terra* [Gloria]	[Anónimo]	[¿4?]	

[247] Las otras cuatro antífonas entonadas durante esta ceremonia son: 'Si ego Dominus'; 'In hoc cognoscent'; 'Maneant in vobis'; y 'Ubi caritas'. Véase *LU*, 660-665.

[248] De este folio sólo se conserva un pequeño fragmento en la esquina superior izquierda.

E-Boc 11bis

Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC 1.5.5 Ms. 11bis
(*olim* Ms. 11bis, 12-VII-27)

Manuscrito / Papel

4 libretes (*ca*. 32 x 22 cm.) de 16 fols. cada uno, encuadernados juntos en un solo volumen.

Anónimo-4, Joan Borgueres-1+¿1?, Cristóbal de Morales-1, Giovanni Pierluigi da Palestrina-10, Joan Pau Pujol-4 + ¿2?

11 lamentaciones, 7 motetes, 2 pasiones, 1 antífona, 1 salmo, 1 secuencia = 23

6 *unica* (Nos. 16, 17, 20, 21, 22, 23)

Lugar de compilación: probablemente Barcelona

Datación: *ca*. 1612—1626

Literatura anterior:

Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, pp. XIX-XX.
Hamm y Kellman, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, vol. 1, p. 23.

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/21966

5.5A. Descripción física de E-Boc 11bis

Encuadernación y foliación

El manuscrito E-Boc 11bis está formado por cuatro cuadernos (*cantus*, *altus*, tenor y *bassus*) de dieciséis folios cada uno que fueron encuadernados modernamente todos juntos en un solo volumen.[249] No obstante, cada librete conserva sus cubiertas originales en pergamino procedente de un cantoral. El pergamino del librete de *cantus* transmite el canto llano para el texto "Hostia solemnis Eulalia virgo perennis", un texto dedicado a la patrona de la ciudad de Barcelona incluido en el *Breviarium Barcinonense* (Barcelona, 1560); véase la Ilustración I.72.

Ilustración. I.72: Cubiertas de cantoral de E-Boc 11bis con el canto llano para el texto "Hostia solemnis Eulalia" (*cantus*, contracubierta anterior).



Hay una hoja de guarda original al inicio y al final de cada librete, excepto en el cuaderno de *bassus* que presenta dos hojas de guarda tanto al principio como al final. Aunque el volumen recibió una foliación moderna a lápiz correlativa (1-72), que

[249] En la encuadernación moderna los cuatro cuadernos se encuadernaron por este orden: *Tenor*, *Bassus*, *Altus* y *Cantus*.

incluye también las cubiertas de pergamino de cada cuaderno, cada librete tiene una paginación original independiente (1-27) realizada en tinta.[250]

Inscripciones y copistas

Las hojas de guarda iniciales aparecen rubricadas con la tipología vocal de cada cuaderno ('Cantus', 'Altus', 'Tenor' y 'Bassus') y la rúbrica "Lamentationum". En la cubierta de pergamino del cuaderno de *cantus* aparece escrito el nombre no identificado de "francesh dalfaus", siendo ésta la única inscripción extramusical que transmite el manuscrito. El *Census-Catalogue* señala que el manuscrito fue copiado por "varios copistas".[251] Como se muestra más abajo en la Tabla-Gráfico I.9 el manuscrito parece que fue copiado por tres copistas distintos. Aunque los tres presentan una caligrafía similar de trazos redondeados, su escritura se diferencia fundamentalmente en la forma del *custos*: un trazo sinuoso ascendente con un punto en el centro en el caso del copista 1 (C1); un trazo corto ascendente en el copista 2 (C2); y un trazo curvo descente en el caso del copista 3 (C3).

Filigranas del papel

Las dos filigranas de E-Boc 11bis representan una cruz latina en el interior de una forma globular, cada una con dos iniciales debajo: las letras "PP" de trazo doble en la filigrana 1, y las iniciales "PR" de trazo simple en la filigrana 2. La F1 sólo aparece en los folios de guarda de los cuatro cuadernos. Aunque las marcas de agua con el motivo de cruz latina inserta en un forma globular y con iniciales son muy comunes, en los catálogos de referencia no he localizado ninguna idéntica a las de E-Boc 11bis. Casi todas (excepto una) de las catalogadas por Briquet formadas por cruz latina inscrita en una forma globular con iniciales debajo están datadas entre 1582 y 1600.[252] El catálogo de Piccard ofrece más filigranas de motivos similares fechadas entre 1577 y 1631.[253] Por último, el repertorio de Oriol Valls i Subirà sobre filigranas en España incluye

[250] En los cuadernos de *cantus*, *altus* y *bassus* no se indicó número de página en la hoja de guarda inicial, pero sí en la final. En cambio, en el cuaderno del tenor no se paginaron las hojas de guarda y faltan las páginas 9 y 10.

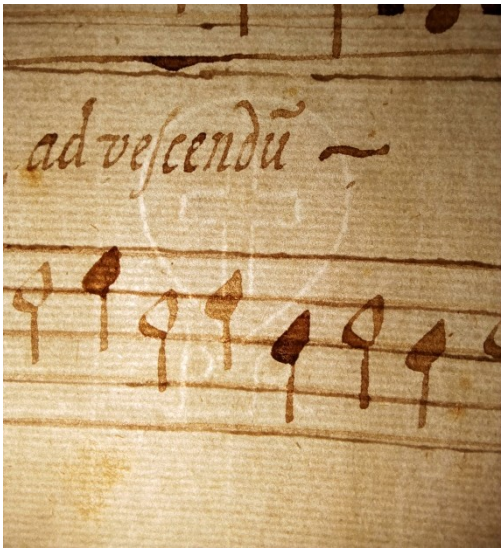
[251] Hamm y Kellman, *Census-Catalogue*, p. 23: "Copied by several scribes".

[252] Briquet, *Les Filigranes*, vol. 2, nos. 5680, 5687, 5688, 5690, 5692, 5704, 5703.

[253] Piccard, *Die Wasserzeichenkartei Piccard*, vol. 11, nos. 653-656; 1010-1013; 1015-1017; 1026-1028.

cuatro formadas por cruz latina dentro de una forma de globo e iniciales debajo datadas entre 1603 y 1623, aunque también distintas a las de E-Boc 11bis.[254]

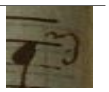
Ilustraciones I.73-74: Filigranas de E-Boc 11bis (F1 a F2).

Filigrana 1 (fol. 71r; 4,4 x 2,4 cm.)	**Filigrana 2** (fol. 68r; 3,9 x 2,5 cm.)
	

La Tabla-Gráfico I.9 muestra la estructura de los pliegos de papel del cuaderno de *cantus* indicando la ubicación de las marcas de agua, la paginación, el contenido de cada página y los copistas. El manuscrito está formado por un único pliego de papel con la marca de agua F2, en el que se insertó al inicio (después de la página 2) un bifolio sin filigrana. Este añadido coincide con un cambio de copista y constituye un añadido de dos lamentaciones de Joan Pau Pujol (Nos. 3 y 4) insertas dentro de la serie completa de nueve lamentaciones de Palestrina (Nos. 1-2 y 5-11).

[254] Valls i Subirà, *La historia del papel en España*, vol. 3, p. 59 (nos. 2 y 6) y p. 61 (nos. 15 y 16).

Tabla-Gráfico I.9: Estructura del manuscrito E-Boc 11bis.

Cubierta	Págs.	Filigrana	No. de pieza	Copista	
Guarda					
	1-2	F2	1, 2	C1	
	3-4		3, 4	C2	
	5-6		4, p.b.		
	7-8	F2	5, 6	C1	
	9-10		7, 8		
	11-12		9, 10		
	13-14	F2	11, 12, 13		
	15-16		13, **14**, **15**	C1, **C3**	
	17-**18**	F2	16	C1, **C3**	 
	19-20		17, 18	C3	
	21-22	F2	19, **20**	C3, **C2**	
	23-24	F2	21, p.b.		
	25-26		22, 23		
	27				
		F1			

p.b. = pentagramas en blanco. La negrita indica la correspondencia entre páginas, no. de pieza y/o copista.

5.5B. Comentarios sobre E-Boc 11bis

La presencia de obras de Joan Pau Pujol (Nos. 3, 4, 13, 14 y 18) y de Joan Borgueres (Nos. 16 y ¿17?) sugiere datar y ubicar este manuscrito en el primer cuarto del siglo XVII en Barcelona, en donde ambos fueron maestros de capilla: Pujol en la Catedral entre 1612 y 1626, y Joan Borgueres en Santa María del Mar entre 1612 y 1616. La existencia de motivos de marcas de agua similares a los de E-Boc 11bis datados, la mayoría, en torno al primer cuarto del siglo XVII, refuerza la cronología sugerida por el repertorio copiado. Por otro lado, la identificación del texto "Hostia solemnis Eulalia" en el pergamino de cantoral utilizado como encuadernación en uno de

los libretes evidencia una conexión con la liturgia barcelonesa y apoya por tanto el probable origen barcelonés de este manuscrito.[255]

El análisis de la función litúrgica del repertorio copiado en E-Boc 11bis muestra que este manuscrito se estructuró litúrgicamente en dos bloques diferenciados: un primer bloque destinado a reunir un repertorio variado para Semana Santa, que se extiende de las páginas 1 a 20 (Nos. 1-18), y un segundo bloque con piezas para el Corpus Christi a partir de la página 21 hasta el final (Nos. 20-23). Entre los dos bloques se copió el 'Asperges me' (Morales), un texto empleado como canto procesional que precede a la misa de los Domingos fuera del tiempo pascual. E-Boc 11bis es el único manuscrito ibérico que transmite esta obra de Morales. Otras versiones manuscritas aparecen en un libro de polifonía de la Catedral de Puebla, en México (MEX-Pc 4) y en un manuscrito austríaco.[256]

El bloque dedicado a la liturgia de Semana Santa, el más extenso, comprende piezas para los días más solemnes de la semana de Pasión, pero las piezas no se copiaron respetando la sucesión cronológica de los días en los que se interpretaban, sino que se organizaron por géneros: en primer lugar, todas las lamentaciones para el Jueves, Viernes y Sábado Santo (Nos. 1-11); en segundo lugar, un grupo de cuatro motetes (Nos. 12-15) para distintos momentos de la liturgia de la Pasión;[257] a continuación, las pasiones según San Mateo y según San Juan que se cantan, respectivamente, el Domingo de Ramos y el Viernes Santo (Nos. 16 y 17); y, por último, el salmo penitencial 'Miserere mei' (No. 18) entonado en la hora de Laudes del Jueves al Sábado Santo.[258]

No se han localizado concordancias con los cuatro motetes para el Corpus Christi copiados al final del manuscrito (Nos. 20-23). Litúrgicamente, 'Comedetis carnes' (No. 21) y 'Accepit Jesus' (No. 23) son, respectivamente, los responsorios dos y

[255] Sobre el motete 'Hostia solemnis' a cinco voces y su relación con Santa Eulalia, véase, más arriba, el epígrafe 1.1B. Comentarios sobre E-Bbc 681.

[256] Ham, "Worklist".

[257] La atribución a Joan Pau Pujol de las piezas nos. 13 y 14 resulta conflictiva y por ese motivo se ha señalado con interrogaciones. En el inventario de obras de Pujol que Higini Anglès elaboró para el primer volumen de su *Opera omnia* atribuyó las dos piezas a Joan Pau Pujol en E-Boc 11bis, pero indicó la atribución con interrogante en las mismas dos piezas que se transmiten en el manuscrito E-Bbc 586 de la Biblioteca de Catalunya; véase Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, pp. XX y XIX.

[258] Sobre el repertorio para Semana Santa copiado en E-Boc 11bis, véase el Capítulo II.

cinco que se cantan durante el segundo nocturno de maitines del Corpus,[259] mientras que 'O quam suavis' (No. 22) precede al canto del magníficat en las primeras vísperas (*LU* 917). El texto más interesante es el de 'Paratur nobis mensa' (No. 20), dado que constituye la fusión en una sola pieza de las antífonas que preceden al segundo y al tercer salmo del segundo nocturno de maitines (*LU*, 929 y 930).

5.5C. Inventario abreviado de E-Boc 11bis

Nº	Págs.	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	1	*Incipit lamentatio Hieremiae. Aleph. Quomodo sedet*	Palestrina	4	C1
2	2	*Vau. Et egressus*	[Giovanni P. da Palestrina]	4	
3	3	*Jod. Manum suam*	Joan [Pau] Pujol	4	C2
4	4-5	*Aleph. Ego vir videns*	Joan [Pau] Pujol	4	
	6	[pentagramas en blanco]			
5	7	*Jod. Manum suam*	[Giovanni P. da Palestrina]	4	C1
6	8	*De lamentatione Hieremiae… Heth. Cogitavit Dominus*	[Giovanni P. da Palestrina]	4	
7	9	*Lamed. Matribus suis*	[Giovanni P. da Palestrina]	4	
8	10	*Aleph. Ego vir videns*	[Giovanni P. da Palestrina]	[4]	
9	11	*De lamentatione… Heth. Misericordiae Domini*	[Giovanni P. da Palestrina]	[4]	
10	12	*Aleph. Quomodo obscuratum*	[Giovanni P. da Palestrina]	4	
11	13	*Incipit oratio Hieremiae*	[Giovanni P. da Palestrina]	4	
12	14	*Vere languores*	Joannis Pujol	4	
13	14-15	*Tristis est anima mea*	[¿Joan Pau Pujol?]	4	
14	15-16	*Stabat Mater*	[¿Joan Pau Pujol?]	4	C3
15	16	*Adoramus te Christe*	[Giovanni P. da Palestrina]	4	
16	17-18	*Passio Domini nostri Jesu Christe secundum Matthaeum*	[Joan] Borgueras [Borgueres]	4/5	C1 (p. 17) C3
17	19-20	*Passio Domino nostri Jesu Christi secundum Johannem*	[¿Borgueres?]	4	

[259] *LU*, 927 y *LU*, 932.

Nº	Págs.	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
18	20	*Miserere mei Deus*	Joan [Pau] Pujol	4	[C3]
19	21	*Domine hisopo* [*Asperges*]	Christophori morales	4	|
20	22	*Paratur nobis mensa*	[Anónimo]	4	C2
21	23	*Comedetis carnes*	[Anónimo]	4	|
		[pentagramas en blanco]			|
22	25	*O quam suavis*	[Anónimo]	4	|
23	26	*Accepit Jesus*	[Anónimo]	4	|
	27	[pentagramas en blanco]			

E-Bbc 585

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 585
(*olim* 394)

Manuscrito / Papel

4 cuadernos (24 x 16,2 cm.); 40 fols. (soprano), 39 fols. (alto), 44 fols. (tenor), 41 fols. (bajo).

Anónimo-5, (Giovanni Matteo Asola)-3, Giovanni Pierluigi da Palestrina-2, Felip Pujol-1, Joan Pau Pujol-5 + ¿1?

6 misas, 3 misas de *requiem*, 3 responsorios, 2 versículos, 1 himno, 1 letanía, 1 sección de misa = 17

8 *unica* (Nos. 1, 2, 3, 7, 9, 11, 14, 17)

Lugar de compilación: ¿Mataró?

Datación: *ca*. 1616—1624

Literatura anterior:

Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, p. 249.
Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XVI.
Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", p. 19.
Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, p. 111.

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/13201

5.6A. Descripción física de E-Bbc 585

Encuadernación y foliación

E-Bbc 585 está constituido por cuatro cuadernos de pequeño formato, manuscritos en papel y encuadernados en pergamino flexible, cuyas cubiertas contienen notación musical de canto llano sobre tetragrama rojo con las iniciales del texto iluminadas en rojo y azul (véase la Ilustración I.75). Cada cuaderno presenta una inscripción manuscrita, en mayúsculas, en el recto de la cubierta que indica la tipología vocal: "CANTVS", "ALTVS", "TENOR" y "BASSVS". Las cubiertas y los folios de los cuatro cuadernos tienen, aproximadamente, las mismas medidas: las cubiertas miden *ca*. 24x16,2 cm. y los folios *ca*. 23,3x16,5 cm. Ninguno de los cuadernos tiene hojas de guarda, ni originales ni modernas. Cada librete presenta foliación moderna a lápiz en números árabes en la esquina superior derecha de los folios: cantus (1-40), altus (1-38 [*recte* 1-39]), tenor (1-44) y bassus (1-41).

Ilustración I.75: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 585, cuaderno de bajo, contracubierta interior.

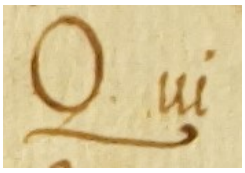
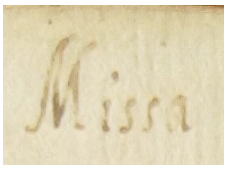
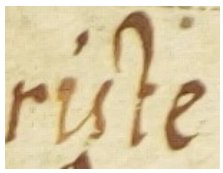


Copistas e inscripciones

Un análisis exhaustivo de determinados rasgos característicos de la caligrafía musical y del texto que se mantienen a lo largo de todo el manuscrito, sugiere que E-Bbc 585 fue compilado por un único copista que, sin embargo, pudo haber trabajado en diferentes momentos, como evidencian los cambios de tinta y del grosor del trazo de la escritura, y los diferentes tipos de papel empleados. Entre otros, los rasgos más característicos de la caligrafía del copista de E-Bbc 585 son: 1) la forma redondeada de la clave de sol; 2) la línea curva (casi en forma de "s") utilizada para indicar el signo de mensuración C/; 3) la barra que en ocasiones une dos semimínimas; 4) el trazo superior

de las letras *t* curvado hacia atrás; 5) el formato de la letra *Q* mayúscula; y 6) la característica forma de la letra *M* (véase la Tabla I.10).

Tabla I.10: Rasgos característicos de la escritura del copista de E-Bbc 585.

Clave de sol		**Signo de mensuración**		**Barra de unión entre semimínimas**	
					
[fol. 7r]	[fol. 40r]	[fol. 2r]	[fol. 8r]	[fol. 8r]	[fol. 26v]
Letra *t*		**Letra *Q***		**Letra *M***	
					
[fol. 7r]		[fol. 8r]		[fol. 7r]	
					
[fol. 22v]		[fol. 37v]		[fol. 25v]	

Los últimos folios de los cuadernos del *cantus*, del tenor y del *bassus* y las contracubiertas interiores del *altus* y del *tenor* contienen varias inscripciones, aunque difíciles de leer en algunos casos y sin aparente conexión entre sí.[260] Algunas podrían ser relevantes porque transmiten nombres de personas, como "Jasinto Anglada

[260] Cantus: "Gogia" (cubierta, recto); "Anglada" (fol. 40v); "A Lorenso / dictus Serra […?] / […?] / […?] dicte P.ti Cor.tati Voluit […?]" (fol. 40v); "Jasinto Anglada procuratorem comunita di Baso / Geulu" (fol. 40v). Altus: "Sancta maria / ora pro nobis" (contracubierta interior); Tenor: "La la de [¿] es / mai que far" (contracubierta interior); "Politica de Dios gobierno de Christo tirania de s[ilegible debido a un refuerzo de papel colocado en el margen]/ Pardon" (fol. 4vv). Bassus: "I per soy altament"; "Domine"; "Domine ne In furore [¿] arguas"; "Pujol que meja / que mes de que / fue muÿ deueras"; "P Puja mes de" (fol. 41v).

procuratorem" o "Lorenso dictus Serra". Aparece también el apellido "Pujol" y la frase "Politica de Dios gobierno de Christo tirania de [...]", que podría aludir al título de un tratado político de Francisco de Quevedo titulado *Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás* y publicado en 1626. En el último folio del cuaderno de *cantus* se copiaron además dos poemas, cuyo texto, además de resultar en muchos puntos ilegible, no parece guardar relación con el contenido del manuscrito.[261] La escritura de estas inscripciones no parece corresponderse con la caligrafía del resto del manuscrito, por lo que se trata seguramente de anotaciones posteriores derivadas del uso del volumen.

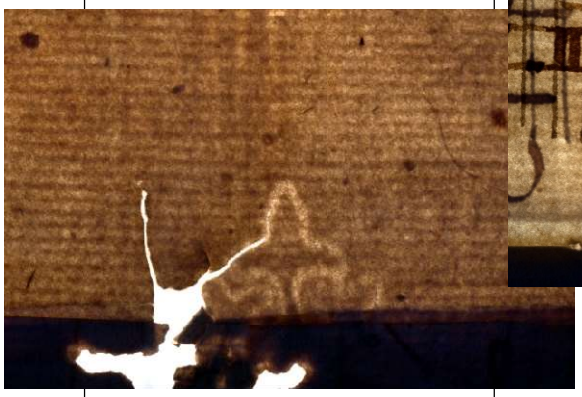
Filigranas del papel

Los folios de E-Bbc 585 presentan cinco tipos de marcas de agua para las que no he localizado ninguna igual o similar en los catálogos de referencia. Las cinco filigranas de E-Bbc 585 son: 1) una cruz latina inscrita en un corazón coronado por un motivo vegetal (F1); 2) un círculo que contiene la inscripción "A 6" (F2) ; 3) un racimo de uvas con el tallo muy curvado hacia un lado (F3); 4) un rectángulo (F4); y 5) un círculo coronado por un motivo decorativo formado por cinco pequeñas circunferencias y que contiene en su interior una media luna y la inscripción "[?] 6" (F5). Véanse las siguientes Ilustraciones I.76-80.[262]

[261] Poema 1: "Si a la fieror de aguas vivas / [...?] llegas alma felis / [...?] [...?] para el cielo / [línea tachada] / Vida eterna para ti. // [...?] cretina / [...?] real profeta David / te está deziendo que un [...?] / acarrea más de servil. // Si [...] aparentes / te promete [...?] vil / [...] que van mescladas / Con amargura sin fin."
Poema 2: "Si florida primavera / pretendes su fruto adquirir / del agosto de la culpa / alma guarda tu jardín. // Aire no borres la imagen / del más Apeles sutil / que es hecha de barro / quebradisso por [...?] / [...?] [...?] que escoges / que [...?] [...?] [...?] / que de ser felis eterna / serás eterna infeliz."

[262] La ubicación de las cinco marcas de agua en el punto de unión que divide el folio en dos mitades ha dificultado la obtención de las imágenes.

Ilustraciones I.76-80: Filigranas de E-Bbc 585 (F1 a F5).

Filigrana 1 (5,5 x 3 cm.)	**Filigrana 2 (**3,9 x 3,8 cm.)
1a (fol. 6r, *cantus*)	2a (fol. 21r, *altus*)
	
1b (fol. 5v, *cantus*)	2b (fol. 18v, *altus*)
	
Filigrana 3 (3 x 1,8 cm.)	**Filigrana 4** (1,8 x 1,2 cm.)
3a (fol. 33v, *cantus*)	4a (fol. 34v, *cantus*)



3b (fol. 36r, *cantus*)



4b (fol. 35r, *cantus*)

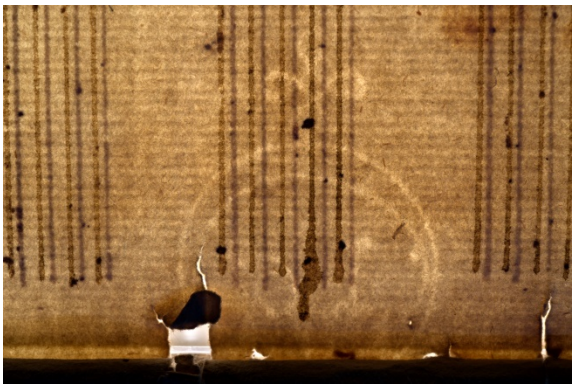




Filigrana 5[263] (4,2 x 3 cm.)

5a (fol. 36v, *altus*)

[263] Debido al deterioro del folio, la parte inferior de la filigrana 5 de E-Bbc 585 [5b; fol. 3bis] no se puede apreciar.



5.6B. Comentarios sobre E-Bbc 585.

Véase más abajo, en el apartado 5.7B, el Comentario conjunto para los dos manuscritos E-Bbc 585 y E-Bbc 586.

5.6C. Inventario abreviado de E-Bbc 585

Nº	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copista
1	*Te aeternum patrem* [*Te Deum*]	[Anónimo]	4	C
2	*Amen* / *Habemus ad Dominum* / *Et cum spiritu tuo* / *Dignum et justum est*	[Anónimo]	4	
3	*Sed libera nos*	[Anónimo]	4	
4	*Kyrie eleyson* [*Missa Quinti Toni*]	[Giovanni Matteo Asola]	4	
5	*Kyrie eleyson* [*Missa Papae Marcelli*]	Palestina [Palestrina]	4	
6	*Kyrie eleyson* [*Missa Secunda Primi Toni*]	Palestina [Palestrina]	4	
7	*Dona eis Domine* [*Missa pro Defunctis*]	[Anónimo]	4	
8	*Dona eis Domine* [*Missa pro Defunctis*]	Joannis Puiol [Joan Pau Pujol]	4	
9	*Miserere Domine animam* [*Letanía*]	[Anónimo]	4	
10	*Kyrie eleyson* [*Missa in Adventu*]	Joannis Pujol [Joan Pau Pujol]	4	
11	*Kyrie eleyson* [Missa]	Joan Pujol [Joan Pau Pujol]	4	
12	*Kyrie eleyson* [Missa Tertii Toni]	[Giovanni Matteo Asola]	4	
13	*Aeternam dona eis* [Missa pro Defunctis]	[Giovanni Matteo Asola]	4	
14	*Subvenite* / *Kyrie*	[¿Joan Pau Pujol?]	4	
15	*Qui Lazarum* / *Kyrie eleyson* [sólo T y B]	[Joan Pau Pujol]	2	
16	*Ne recorderis* / *Kyrie eleyson* [sólo T y B]	[Joan Pau Pujol]	2	
17	*Et in terra pax* [*Missa de Nostra Senyora*]	Pheip Pujol [Felip Pujol]	4	

E-Bbc 586

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 586
(*olim* 393)

Manuscrito / Papel

4 cuadernos (25,1 x 19 cm.); 12 fols (soprano, alto y bajo), 14 fols. (tenor)

Anónimo-3, (Giovanni Pierluigi da Palestrina)-1, Felip Pujol-1, Joan Pau Pujol-6 + ¿2?

5 himnos, 4 motetes, 2 salmos, 1 secuencia, 1 versículo = 13

7 *unica* (No. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 13)

Lugar de compilación: ¿Mataró?

Datación: *ca*. 1616—1624

Literatura anterior:

Pedrell, *Catàlech*, vol. 1, p. 249.
Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XIX.
Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", p. 19.

***Books of Hispanic Polyphony*:** https://hispanicpolyphony.eu/source/13205

5.7A. Descripción física de E-Bbc 586

Encuadernación y foliación

E-Bbc 586 presenta las mismas características materiales que E-Bbc 585: está formado por cuatro libretes de dimensiones muy similares; su encuadernación en pergamino flexible presenta en sus caras externas e internas el mismo tipo de notación musical de canto llano sobre pauta roja con las iniciales del texto iluminadas en rojo y azul (véase la Ilustración I.81); y en la cubierta de cada cuaderno se especificó también la tipología vocal: "Cantus", "Altus", "Tenor" y "Baſsus". Igual que E-Bbc 585, este manuscrito tampoco presenta hojas de guarda, ni originales ni modernas. Respecto a la foliación, únicamente el cuaderno de *cantus* tiene foliación moderna a lápiz, 1-12, en la esquina superior derecha de los folios. Dado que los otros tres libretes no presentan foliación les he asignado una: los cuadernos de *altus* y *bassus* también están formados por doce folios [1-12], mientras que el de *tenor* contiene catorce folios [1-14].

Ilustración I.81: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 586, cuaderno de *altus*, contracubierta interior.



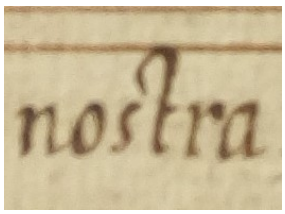
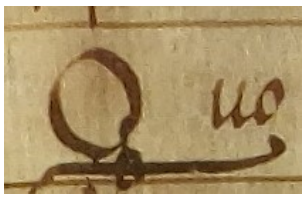
Inscripciones y copistas

No existen inscripciones en E-Bbc 586 a partir de las cuales se puedan plantear hipótesis sobre su origen, lugar de uso y/o datación. La única inscripción aparece, en posición invertida, en el folio 1r del cuaderno del *altus* y menciona a una persona cuya identidad no he podido identificar: "Jau / aume ¿noguera/naguera?". E-Bbc 586 fue copiado por un único copista cuya escritura presenta los mismos rasgos característicos del copista de E-Bbc 585: 1) la forma redondeada de la clave de sol; 2) la línea curva (casi en forma de "s") utilizada para indicar el signo de mensuración C/; 3) la barra que en ocasiones une dos semimínimas; 4) el trazo superior de las letras *t* curvado hacia

atrás; y 5) el formato de la letra *Q* mayúscula. Véase la siguiente Tabla I.11 en comparación con la anterior Tabla I.10.

Tabla I.11: Copista de E-Bbc 586: rasgos característicos de su escritura.

Clave de sol	**Signo de mensuración**	**Barra de unión entre semimínimas**
		
fol. 5r (*cantus*)	fol. 5v (tenor)	fol. 2r (*cantus*)

Letra *t*	**Letra *Q***
	
fol. 5r (*cantus*)	fol. 4r (*bassus*)

Filigranas del papel

Los folios de los cuatro cuadernos de E-Bbc 586 presentan un solo tipo de marca de agua, idéntica a la filigrana F1 de E-Bbc 585: una cruz latina inscrita en un corazón coronado por un motivo vegetal (5.5 x 3 cm.). Véase la Ilustración I.82. Junto al pergamino empleado para la encuadernación y los rasgos característicos de la escritura del copista, la presencia de una filigrana común entre E-Bbc 585 y E-Bbc 586 es otro de los rasgos codicológicos que permite poner en relación ambos manuscritos.

Ilustración I.82: Filigrana de E-Bbc 586.
(fols. 7v y 8r, tenor; 5,5 x 3 cm.)





5.7B. Comentarios sobre E-Bbc 585 y E-Bbc 586

El estudio codicológico y de las características físicas de estos dos manuscritos ha puesto de manifiesto varios aspectos comunes entre ambos que sugieren un más que probable origen y cronología común: los ocho cuadernos que conforman los dos manuscritos comparten el mismo formato, el mismo tipo de encuadernación, muestran la misma caligrafía tanto en el texto como en la notación musical, y presentan, además, una filigrana en común. Aunque no presentan obras concordantes, el repertorio copiado en los dos volúmenes también muestra conexiones. De las treinta piezas que transmiten en total los dos manuscritos, prácticamente la mitad son obras de Joan Pau Pujol (cinco en E-Bbc 585 y seis en E-Bbc 586, más tres piezas de atribución dudosa), y entre el repertorio extranjero, en ambos se copiaron obras de Palestrina.

Además de las características codicológicas compartidas, las dos piezas atribuidas a Felip Pujol copiadas al final de cada manuscrito (No. 17 en E-Bbc 585 y No. 13 en E-Bbc 586) constituyen el nexo común más evidente entre los dos libros. Felip Pujol (Mataró —diócesis de Barcelona—, 1573-1624), relacionado familiarmente con Joan Pau Pujol (nacido también en Mataró), fue la personalidad musical más

relevante de esta ciudad en torno a 1600.[264] Trabajó de ministril en la Universidad de esa localildad al menos desde ese año, y en 1616 pasó a dirigir el magisterio de capilla en la parroquia de Santa María de Mataró hasta 1624 (año de su fallecimiento), un cargo cuyo nombramiento y remuneración administraba la Universidad.[265] Sus dos obras copiadas en E-Bbc 585 y E-Bbc 586, dos secciones del ordinario de una 'Missa de Nostra Senyora' y el himno 'Ave maris stella' constituyen prácticamente el único repertorio conocido de este compositor,[266] por lo que cabría especular con la posibilidad de que los dos libros pudieran haber sido compilados por el propio Felip Pujol para uso de su capilla de música en Mataró. Sabemos, además, que Pujol ejerció el cargo de copista de libros de polifonía en Mataró, un oficio patrocinado también por la Universidad de la villa.[267] Sin conocer todavía la identidad de este músico, en 1926 Higini Anglès dató los manuscritos E-Bbc 585 y E-Bbc 586 a mediados del siglo XVII.[268] Sin embargo, las dos obras de Felip Pujol copiadas en estos libros sugieren fechar su copia en el primer cuarto del siglo XVII, coincidiendo así con su periodo de actividad musical como maestro de capilla. Constatamos, además, que un amplio número de piezas copiadas en E-Bbc 585 y E-Bbc 586 (11 del total de 30 transmitidas en los dos manuscritos) son concordantes con repertorio transmitido en otros libros de polifonía del mismo periodo; véase la Tabla I.12.

[264] Para un panorama sobre la vida musical en Mataró en la época de Felip y Joan Pau Pujol, véase Francesc Cortès i Mir, "La música a Mataró en l'època de Joan Pau Pujol", en *Joan Pau Pujol: la música d'una època*, ed. por Francesc Bonastre, Francesc Cortès, Josep Mª Gregori *et al*. (Mataró: Patronat Municipal de Cultura de Mataró y Editorial Alta Fulla), pp. 35-76.

[265] Francesc Cortès i Mir, "Pujol, Felipe", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, p. 1004.

[266] Además de estas dos obras, Cortès i Mir, "Pujol, Felipe", p. 1004, atribuyó a Felip Pujol un 'Miserere' conservado en la Biblioteca de Catalunya para el que no cita la fuente. E-Bbc 586 transmite un 'Miserere' (No. 6) que Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XIX, atribuyó a Joan Pau Pujol. Sobre la 'Missa de Nostra Senyora' de Felip Pujol, véase la sección 2.2 del Capítulo III.

[267] Cortès i Mir, "Pujol, Felipe", p. 1004.

[268] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XVI y XIX. Sobre Felip Pujol indicó, p. XVI: "No hemos podido hasta ahora identificar este Felipe Pujol del manuscrito. Pero acaso sea el mismo Juan Pujol".

Tabla I.12: Manuscritos que transmiten obras concordantes con E-Bbc 585 y E-Bbc 586.

Manuscritos	**Obras concordantes con E-Bbc 585 y E-Bbc 586**
E-Boc 59	Palestrina, 'Missa Papae Marcelli' (E-Bbc 585, no. 5) Asola, 'Missa pro Defunctis' (E-Bbc 585, no. 15)
E-Bbc 789	Joan Pau Pujol, 'Missa pro Defunctis' (E-Bbc 585, no. 8)
E-Bbc 589	Joan Pau Pujol, 'Missa in Adventu' (E-Bbc 585, no. 10) Joan Pau Pujol, 'Vexilla Regis' (E-Bbc 586, no. 8)
E-Bsm 1 [E-Bbc M.F. 25]	Joan Pau Pujol, 'Ne recorderis' (E-Bbc 585, no. 16)
E-Boc 11bis	Joan Pau Pujol, 'Miserere' (E-Bbc 586, no. 4) Palestrina, 'Adoramus te Christe' (E-Bbc 586, no. 9) Joan Pau Pujol, 'Vere languores' (E-Bbc 586, no. 10) Joan Pau Pujol, 'Stabat Mater' (E-Bbc 586, no. 11) ¿Joan Pau Pujol?, 'Tristis est anima mea' (E-Bbc 586, no. 12)

E-Bbc 585 presenta concordancias con E-Boc 59 (2), un manuscrito vinculado a la ciudad de Vic y la parroquia de Sant Miquel de Barcelona; con E-Bbc 789 (1), uno de los volúmenes confeccionados por Joan Pau Pujol para la Capilla de *Sant Jordi* de la Generalitat); y con E-Bbc 589 (2), un manuscrito procedente de la Catedral de Barcelona. Por su parte, E-Bbc 586 transmite cinco piezas de Pujol (4) y Palestrina (1) que también se copiaron en E-Boc 11bis, un grupo de cuatro libretes que, como hemos visto, fue probablemente compilado en Barcelona durante el primer cuarto del siglo XVII.

5.7C. Inventario abreviado de E-Bbc 586

Nº	Íncipit y/o título	Adscripción [Atribución]	Nº voces	Copistas
1	*Sacris solemniis*	[Joan Pau Pujol]	4	C1
2	*O Crux ave* [Vexilla Regis]	[Anónimo]	4	
3	*Ave maris stella*	[Anónimo]	4	
4	*Miserere mei Deus*	[Joan Pau Pujol]	4	
5	*Gloria Patri*	[Anónimo]	4	
6	*Tibi soli* [Miserere mei Deus]	Pujol [Joan Pau Pujol]	4	
7	*Tristis est anima mea*	[Joan Pau Pujol]	4	
8	*Quo vulneratus* [Vexilla Regis]	[Joan Pau Pujol]	4	
9	*Adoramus te Christe*	[Giovanni P. da Palestrina]	4	
10	*Vere languores*	[Joan Pau Pujol]	4	
11	*Stabat mater*	[¿Joan Pau Pujol?]	4	
12	*Tristis est anima mea*	[¿Joan Pau Pujol?]	4	
	[páginas en blanco]			
13	*Sumens illud* [Ave maris stella]	Philipi Pujol [Felip Pujol]	4	

6. RESUMEN DEL CAPÍTULO I

La Parte I de esta Tesis Doctoral consta de dos capítulos en los que se presenta un estudio sistemático de los libros de polifonía sacra conservados en bibliotecas de Barcelona (*ca*. 1550-1626) y de su repertorio. En el Capítulo I se ofrecen los resultados de un estudio detallado de veinte libros manuscritos de polifonía sacra que existen en las dos principales bibliotecas de la ciudad con fondos musicales: la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc) y el Centre de Documentació de l'Orfeó Català (E-Boc). Tras una breve ficha catalográfica que sigue el formato utilizado en el *Census-Catalogue*, cada libro se describe a partir de sus características físicas (encuadernación y foliación; copistas e inscripciones; y marcas de agua visibles, de las cuales se ofrecen fotografías). El análisis de las características materiales, junto al examen de su contenido (que aparece resumido en un inventario abreviado), permite extraer conclusiones acerca de los orígenes y cronología de cada manuscrito. El capítulo se articula en torno a cinco apartados en los que los libros se han agrupado siguiendo un criterio cronológico y en base a determinadas conexiones y características comunes derivadas de su estudio.

1. E-Bbc 681, E-Boc 59.

Estos dos manuscritos comparten un mismo origen geográfico (Vic) y las evidencias presentadas apuntan a que ambos comenzaron a copiarse en torno a mediados del siglo XVI, pero su proceso de compilación se extendió hasta finales de esa centuria en el caso de E-Bbc 681, y posiblemente hasta mediados del siglo XVII en el caso de E-Boc 59. Ambos manuscritos reflejan las activas relaciones musicales que existían entre Vic y Barcelona durante los siglos XVI y XVII. El principal copista de E-Bbc 681 ("Anticus Andreas") comenzó a copiar el manuscrito en Vic, pero existen datos

que permiten ubicar a este músico en Barcelona a principios del siglo XVII. Además, he podido establecer concordancias de algunas de sus piezas con obras copiadas en los manuscritos E-Boc 6 y E-Boc 708, ambos originarios de Barcelona, por lo que se define todavía más la posible utilización de este manuscrito en alguna institución de la ciudad. También E-Boc 59 revela conexiones con ambas ciudades: el probable iniciador de su copia fue Onofre Martínez, maestro de capilla en la Catedral de Vic en 1561, pero no hay duda de que este libro pasó a formar parte del repertorio musical de la parroquia de Sant Miquel en Barcelona, como así lo atestiguan varias inscripciones manuscritas en sus folios.

2. E-Boc 7, E-Boc 6, E-Bbc 708, E-Bbc 608 y E-Bbc 587.

La datación de este grupo de manuscritos se sitúa en diferentes momentos de la segunda mitad del siglo XVI, siendo E-Boc 7 el que presenta una cronología más temprana y E-Bbc 587 aquél compilado de forma más tardía, en torno a 1600. Junto a E-Boc 59, los manuscritos E-Boc 7, E-Boc 6, E-Bbc 708 contribuyen a perfilar la importancia de la desaparecida parroquia de Sant Miquel de Barcelona como una institución musical activa y relevante en la época porque hay suficientes evidencias que revelan su conexión con esta institución. La escasez de documentación conocida sobre esta parroquia no permite todavía trazar adecuadamente su actividad musical. No obstante, durante el transcurso de esta investigación, la localización en el Archivo Diocesano de algunos documentos sobre Sant Miquel me ha permitido establecer conexiones entre uno de los compositores representados en E-Boc 7, Joan Martí, con esta institución. Los datos biográficos sobre este músico a la luz de esos documentos, junto a otras evidencias, sugieren adelantar su cronología de copia, en contra de lo que se había afirmado hasta ahora en la bibliografía. E-Bbc 608 y E-Bbc 587 contienen abundante repertorio de compositores activos en Barcelona, Tarragona y Vic por lo que, aún sin poder precisar claramente su procedencia, sus orígenes se sitúan sin duda entre estas localidades.

3. E-Bbc 682 y E-Bbc 859.

La cronología de copia de E-Bbc 682 y E-Bbc 859 se sitúa en las últimas décadas del siglo XVI, por tanto, igual que algunos de los manuscritos del apartado anterior. Sin embargo, su estudio se ha confinado a un apartado diferente porque ambos proceden de localidades en cierto modo periféricas del ámbito geográfico de Cataluña: E-Bbc 682, de la diócesis de Girona, y E-Bbc 859 de la Catedral de La Seu d'Urgell. Sin embargo, esta "marginalidad" geográfica contrasta con la excepcionalidad del repertorio que ambos manuscritos transmiten: E-Bbc 682 contiene más de una veintena de obras *unica* del compositor francés Jean Maillard y, por su parte, E-Bbc 859, transmite una de las denominadas misas mantuanas de Palestrina para las que únicamente existen concordancias en manuscritos de origen italiano. Mientras que la variedad del repertorio copiado en E-Bbc 682 indica que se trata de un manuscrito misceláneo, recopilado como una antología de repertorio para distintas festividades sin un aparente plan establecido, la organización del repertorio en E-Bbc 859, cuyo cuerpo principal está formado únicamente por misas, muestra que este manuscrito fue uno de los libros utilizados asiduamente en la Catedral de La Seu para los oficios polifónicos de la misa. El estudio de E-Bbc 859 que presento en este Capítulo sugiere retrasar su cronología de copia hasta mediados de la década de 1580, en contra de lo que se había afirmado en algunos estudios previos.

4. E-Bbc 786, E-Bbc 789, E-Bbc 788, E-Bbc 787.

Estos cuatro manuscritos constituyen un grupo homogéneo y bien definido dentro del conjunto de libros estudiados porque los cuatro transmiten únicamente obras de Joan Pau Pujol compuestas entre 1614 y *ca*. 1626 para su uso durante las fiestas de *Sant Jordi* que anualmente se celebraban en la capilla de igual nombre ubicada en el Palau de la Generalitat de Barcelona. Debido a sus cuidadas características materiales y su unidad formal y de contenido, estos cuatro manuscritos son los únicos analizados en este Capítulo que pueden describirse como "manuscritos de presentación". Dos documentos conservados en el Archivo de la Corona de Aragón localizados por Higini Anglès muestran que Pujol los ofreció a los diputados de la Generalitat. Los cuatro manuscritos transmiten repertorio polifónico a 4vv y a dos coros para las vísperas, completas y la misa tanto de la vigilia como del día principal de la fiesta de *Sant Jordi*.

5. E-Bbc 683, E-Boc 12, E-Bbc 589, E-Boc 8, E-Boc 11bis, E-Bbc 585 y E-Bbc 586.

El último grupo constituye un conjunto amplio de siete manuscritos que se han reunido bajo un mismo apartado porque su copia se sitúa en el primer cuarto del siglo XVII y su repertorio tiene un carácter marcadamente local, en donde más de la mitad de las obras copiadas son de Joan Pau Pujol y el repertorio de compositores españoles es prácticamente inexistente. Este carácter local es, en efecto, una de las conclusiones que se derivan del estudio de los libros de polifonía de principios del siglo XVII. Junto al repertorio local, los italianos Palestrina y Asola emergen como los compositores extranjeros de referencia en este período. Mientras que existen elementos para señalar un posible origen barcelonés para E-Bbc 683, E-Boc 12, E-Bbc 589, E-Boc 11bis, la presencia de dos obras de Felip Pujol, maestro de capilla activo en Mataró a principios del siglo XVII, en E-Bbc 585 y E-Bbc 586, y las características físicas compartidas entre ambos sugieren establecer un origen común para esos dos manuscritos seguramente conectado con esa localidad.

Como síntesis del Capítulo I y enlace y complemento al Capítulo II, en el que se estudia el repertorio de estos manuscritos siguiendo una clasificación por géneros musicales, la siguiente Tabla I.13 incluye una relación de todos los compositores representados en los manuscritos estudiados y el número de obras de cada uno.

Tabla I.13: Compositores y número de obras en los libros de polifonía de Barcelona (*ca*. 1550-1626).

Compositores	No. de obras
Alberch i Ferrament, Pere (alias 'Vila')	1
Anchieta, Juan de	1
Andreu, Miguel	1
Asola, Giammateo	7
Bauldeweyn, Noel	1
Beuló, Pere	4
Borgueres, Joan	3+¿1?
Ceballos, Rodrigo de	1
Clemens non Papa, Jacobus	2
Coloma, Rafael	2
"Enscaseu, Henricus"	1
Festa, Costanzo	1
Flecha ¿el joven?, Matheo	1
Fontseca, Pere Egidi	9
Fuster, Sebastià	1
Guerrero, Francisco	2
Guerrero, Pedro	1
Hellinck, Lupus	1
Josquin des Prez	4
La Rue, Jean	1
Lhéritier, Jean	4
Lorens, Mateu	1
Maillard, Jean	31
Mantua, Jacquet de	1
Martí, Joan	2
"Montes" (¿Diego Montes?)	2
Morales, Cristóbal de	25
Moulu, Pierre	1
Orich, Joan	1
Orich, Joan y Alberch i Ferrament, Pere (alias 'Vila')	1
Palestrina, Giovanni Pierluigi da	33
Pastrana, Pedro de	1
Peñalosa, Francisco de	1
Pujol, Felip	2
Pujol, Joan Pau	131+¿15?
Richafort, Jean	1
Riquet, Pere	2
Robledo, Melchor	6
Victoria, Tomás Luis de	8
Willaert, Adrian	2
Zorita, Nicasio	10
Anón. / Aranyés, Juan	1
Anón.	244
TOTAL: 572 obras	

CAPÍTULO II
LA CIRCULACIÓN DE LA POLIFONÍA SACRA EN BARCELONA Y CATALUÑA (*ca.* 1550-1626): CARACTERÍSTICAS, TRANSMISIÓN Y RECEPCIÓN DEL REPERTORIO

Como se ha mostrado en el Capítulo I, una gran parte del conjunto de libros manuscritos de polifonía sacra en latín conservados actualmente en bibliotecas de Barcelona fueron copiados o pueden relacionarse con instituciones eclesiásticas de la ciudad o de su diócesis. Algunos proceden o muestran conexiones con núcleos urbanos de otras diócesis (Girona, La Seu d'Urgell, Tarragona, Vic) y, otros, sin poder precisar claramente sus orígenes, podrían ubicarse dentro de los límites geográficos del Principado de Cataluña debido a la presencia de repertorio de compositores que trabajaron en instituciones de este territorio y/o de las concordancias que presentan con el resto de manuscritos. Por tanto, este conjunto de fuentes polifónicas es representativo del repertorio polifónico sacro que se interpretaba en Cataluña, con Barcelona como núcleo urbano principal, entre *ca*. 1550 y 1626. El propósito de este Capítulo es analizar las características, transmisión y recepción de la polifonía vocal sacra en latín durante esa época en Cataluña, organizando el repertorio por géneros musicales: misas, motetes, magníficats, salmos, antífonas, himnos, pasiones, lamentaciones y responsorios. Para llevar a cabo este análisis consideraré no sólo las fuentes manuscritas estudiadas en el Capítulo I, sino que integraré también las ricas colecciones de libros impresos que se conservan actualmente en las bibliotecas de Barcelona con repertorio polifónico sacro y la información que proporcionan inventarios de libros de música de la época.[1]

[1] Sobre impresos de polifonía en Barcelona, véase Andrea Puentes-Blanco, "Libros impresos de polifonía en la Biblioteca de Catalunya (1503-1628)", y "Libros impresos de polifonía en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona: ediciones desconocidas de Giovanni Pierluigi da Palestrina y Gioseppe Caimo en el contexto de la Barcelona de finales del siglo XVI", *Revista de Musicología*, 40/1 (2017), pp. 57-98. Estos dos artículos forman parte de la investigación que he realizado para esta Tesis Doctoral, por lo que me remito a ellos para más detalles sobre el tema. Los resultados generales de esa investigación sobre libros impresos de polifonía y su relación con los libros manuscritos se incorporan a lo largo de este

Hasta ahora no se había realizado una aproximación global al repertorio polifónico sacro en Barcelona y Cataluña durante los siglos XVI y XVII. Dada la riqueza de los fondos musicales de polifonía conservados en los archivos de las catedrales hispanas, la musicología española ha puesto generalmente el foco de atención en el estudio de colecciones suficientemente amplias, coherentes y organizadas de libros de polifonía de los grandes centros catedralicios y, por extensión, en el estudio de los músicos y la vida musical en éstos. La ausencia de una colección con esas características en Cataluña y la descontextualización actual de la mayoría de las fuentes respecto al lugar e institución para el que fueron originalmente copiadas o adquiridas ha desalentado la realización de un estudio de este tipo. Sin embargo, una situación similar a la que se da en Cataluña (donde la mayoría de las fuentes de polifonía se han dispersado a raíz de procesos de desamortización y venta de patrimonio, y se encuentran depositadas en bibliotecas y archivos nacionales), ocurre también en otras ciudades y regiones europeas sin que ello haya sido impedimento para abordar el estudio del repertorio.[2]

Capítulo y también en el Apéndice 2, donde figuran todos los impresos de polifonía que se encuentran actualmente en bibliotecas de Barcelona; véase también el Apéndice 3 con inventarios de libros de polifonía fechados entre 1553 y 1626, donde así mismo figuran numerosos impresos de polifonía en Barcelona, pero que actualmente están desaparecidos. Véase también la catalogación de los 119 libros manuscritos e impresos de polifonía en Barcelona que he realizado para la biblioteca digital *Books of Hispanic Polyphony*: <https://hispanicpolyphony.eu>.

[2] Algunos trabajos sobre la música en ciudades o regiones europeas en donde gran parte de la polifonía sacra no se ha conservado *in situ* en los centros eclesiásticos en donde se interpretaba son, por ejemplo: Alexander Fisher, "Music in Counter-Reformation Augsburg: Musicians, Rituals, and Repertories in a Religiously Divided City", Tesis Doctoral (Ph.D.), Harvard University, 2001; Erika Supria Honisch, "Sacred Music in Prague, 1580-1612", Tesis Doctoral (Ph.D.), The University of Chicago, 2011; Cavicchi, Colin, Vendrix (eds.), *La musique en Picardie du XIVe au XVIIe siècle*; Frank Dobbins, *Music in Renaissance Lyons* (Oxford: Clarendon Press, 1992); Alvarenga, "Polifonia portuguesa sacra tardo-quinhentista: estudo de fontes e edição crítica do *Livro de São Vicente*, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6".

1. COMPOSITORES, REPERTORIO, AUTORÍA, ANONIMIA: CONSIDERACIONES PRELIMINARES AL ESTUDIO DEL REPERTORIO

> "Ay ta*m*bien muchos Libreros, cerca de la plaça de Sanctiago [Sant Jaume] en medio de la ciudad, y copia increible de libros no menos que en Paris, Tolosa, y Salamanca, en tanto que la gente forastera se admira".[3]

La definición del concepto de "repertorio" aplicado al estudio de la música de la baja Edad Media y de la Edad Moderna ha sido objeto de interés y discusión en la literatura musicológica. La convicción de que los manuscritos que hoy conservamos son producto de un corpus musical originalmente disponible más amplio a partir del cual un copista realiza una selección, llevó al musicólogo Reinhard Strohm a utilizar el concepto de "repertorio vivo" subrayando la idea de que "la noción de repertorio crea una tensión entre el estado original de las cosas y la forma que muestran en la actualidad" y que por lo tanto, el repertorio polifónico en una institución o lugar determinado en un momento dado no debería identificarse de forma unívoca con el contenido de un manuscrito (o un conjunto de manuscritos).[4] Con el propósito de solventar las posibles carencias de los manuscritos conservados en cuanto a lo que éstos nos puedan "decir" acerca de la circulación y características de la polifonía sacra durante el periodo estudiado, en este Capítulo consideraré también la evidencia que proporcionan los inventarios de libros de la época y los libros impresos de polifonía que se han conservado en bibliotecas de la ciudad, integrando así una visión más amplia del repertorio en la línea de las ideas formuladas por Strohm. El concepto de repertorio que aplico podría entonces definirse como el conjunto de obras polifónicas disponibles y

[3] Dionís Jeroni Jorba, *Descripcion de las excellencias de la mvy insigne civdad de Barcelona* (Barcelona: Apud Hubertum Gotardum, 1589), fol. 25r. Cerca de la Plaça Sant Jaume de Barcelona se encuentra la calle Llibreteria en la que tradicionalmente se encontraban establecimientos de producción, compra y venta de libros. Manuel Peña, *Cataluña en el Renacimiento: libros y lenguas*, pp. 195-226 ("El libro en movimiento") realiza un estudio de la circulación y compra-venta de libros en la Barcelona del Renacimiento.

[4] Reinhard Strohm, "Constitution and Conservation of Polyphonic Repertories in the 14th and 15th Centuries", *Acta Musicologica*, 59/1 (1987), pp. 10-13, p. 11: "Thus the notion of the repertory creates a tension between the original state of things and the shape they show today". La teoría de Strohm ha sido contestada por Margaret Bent, quien argumentó que el proceso de selección realizado por un copista durante la compilación de un manuscrito da también lugar a la creación de un nuevo repertorio; véase Bent, "Manuscripts as Répertoires, Scribal performance and the Performing Scribe", en *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 27 agosto-1 settembre 1987*, coord. por Angelo Pompilio (Turín: EDT, 1990), vol. 1, pp. 138-148.

susceptibles de ser interpretadas en una localidad o región determinada en un periodo cronológico específico.[5]

El musicólogo Don Michael Randel realizó una interesante reflexión acerca de la cuestión autoría / anonimia en las obras musicales:

> La anonimia crea a menudo incomodidad cuando se trata de obras musicales. Las obras anónimas constituyen un problema y generalmente se suele pensar que no son dignas de estudio por sí mismas. Incluso cuando no hay esperanza de identificar el compositor, como en algunos repertorios medievales, por ejemplo, parece que preferimos siempre estudiar aquella música para la que podemos imaginar más claramente la posibilidad de un creador individual.[6]

Del total de 572 obras musicales copiadas en los libros manuscritos estudiados en el Capítulo I,[7] en torno a unas 240 (muchas de ellas concordantes entre sí) permanecen todavía sin atribución. Se trata de un corpus cuantitativamente elevado que conduce a pensar que, quizás, una parte sustancial podría corresponder a compositores y maestros de capillas locales cuyo repertorio, copiado sin atribución, pudo no haber circulado más allá de los circuitos musicales locales y regionales. En esta investigación se ha hecho necesario, por tanto, afrontar la "incomodidad" de la anonimia a la que aludía Randel y estudiar *per se* el repertorio anónimo. Como se mostrará en algún caso, el estudio de obras anónimas puede incluso conducir a importantes hallazgos.

El Apéndice 2 presenta por primera vez un catálogo completo de las colecciones de libros impresos de polifonía existentes en bibliotecas y archivos de Barcelona: la Biblioteca de Catalunya, el Centre de Documentació de l'Orfeó Català, la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, la Biblioteca de la Institució Milà i Fontanals del CSIC y el Archivo de la Catedral de Barcelona. Estas colecciones, hasta ahora insuficientemente representadas en la bibliografía y a menudo incorrectamente

[5] Esta definición integra los apartados 2 y 4 de la definición de repertorio de Ian D. Bent y Stephen Blum, "Repertory", en *The New Grove Dictionary*, vol. 21, pp. 196-198, p. 198: "(2) All the items that are available for performance in a given locality (e.g. all the folksongs known to the inhabitants of one village or region; all the plainchants in use at a given church or religious house)." y "(4) The total compositional output of a given time and place (e.g. Renaissance Ferrara; 18th-century Mannheim; the Second Viennese School)."

[6] Don Michael Randel, "The Canons in the Musicological Toolbox", en *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, ed. por Katherine Bergeron y Philip V. Bohlman (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1992), pp. 10-22, p. 12: "Anonymity has most often made us rather uncomfortable when it comes to musical works. Anonymous works constitute a problem and are likely to be thought not worthy of study for their own sake. Even when there is no hope of identifying a single composer, as in some medieval repertories, for example, we seem to prefer to study music for which we can imagine more clearly the possibility of an individual creator".

[7] Véase la Tabla I.13 al final del Capítulo I.

descritas, son testimonio de la vitalidad del comercio y la demanda del libro impreso de música en la Cataluña de la época y, por tanto, un estudio del repertorio en este territorio como el que se llevará a cabo en este Capítulo ha de tener en cuenta necesariamente estas colecciones. Como se verá en algunos casos puntuales a lo largo del Capítulo, el estudio de sus características materiales permite en ocasiones localizar inscripciones y anotaciones en sus folios o cubiertas que evidencian su uso en la época.

Como ha subrayado Henry Kamen, el comercio de libros entre Italia, Francia y España en los siglos XVI y XVII fue constante, y Barcelona, como puerto mediterráneo destacado, ocupó un lugar central en estos intercambios.[8] Los quince inventarios de libros polifonía que poseían distintas instituciones eclesiásticas, personas y libreros de Barcelona fechados entre 1553 y 1626 que se relacionan en el primera parte del Apéndice 3 constituyen vestigios de la amplia circulación del libro impreso en la ciudad. En la segunda parte de este Apéndice se ha llevado a cabo una clasificación sistemática por géneros musicales del corpus de libros registrados en esos inventarios con el objetivo de poder integrar estas colecciones en el estudio del repertorio propuesto en este Capítulo.

Adoptando una clasificación del repertorio por géneros musicales, el objetivo de este Capítulo es examinar las características, transmisión y recepción de la polifonía vocal sacra en la Barcelona y la Cataluña de la época, presentando una visión "caleidoscópica" y plural del repertorio a partir de las diversas fuentes mencionadas.

[8] Kamen, *The Phoenix and the Flame*, pp. 389-390.

2. MISAS

Los libros manuscritos de polifonía sacra de Barcelona que se han analizado en el Capítulo I transmiten un total de sesenta misas, entre las que hay siete movimientos aislados que no forman ciclos completos del ordinario y diez misas de réquiem.[9] Este corpus constituye un repertorio cuantitativamente numeroso y suficientemente representativo para observar las tendencias en la circulación y recepción de este género en Cataluña durante el período cronológico que va desde aproximadamente 1550 a 1626.[10] Aunque ninguno de los libros está dedicado exclusivamente a misas, este género predomina en E-Bbc 859, E-Boc 12, E-Bbc 585 y E-Bbc 589, que constituyen volúmenes casi monográficos de misas. Al igual que ocurre en el resto de la Península Ibérica y en otros países europeos, los textos del ordinario de la misa (invariables a lo largo del año) constituyen el grueso del repertorio polifónico para la misa conservado en Cataluña. No hay ningún ciclo completo del propio (cuyos textos varían en función de la festividad litúrgica), pero sí hay secciones polifónicas del propio en algunos manuscritos (introitos y alleluias).

Un análisis cuantitativo del repertorio manuscrito de misas revela que entre el repertorio no hispano los italianos Giovanni Pierluigi da Palestrina y Giammateo Asola, con siete y cinco misas respectivamente, son los compositores mejor representados; Cristóbal de Morales (ocho misas) es prácticamente el único compositor hispano para el que existen obras de este género en fuentes manuscritas (junto a una única misa de Rodrigo de Ceballos y un 'Credo' de Nicasio Zorita); Joan Pau Pujol, con dieciocho obras, domina el repertorio de misas copiado en fuentes manuscritas a principios del siglo XVII. Examinar el repertorio polifónico en un territorio concreto durante un periodo relativamente amplio de tiempo (en lugar de centrarse en la obra de un único compositor o en un espacio reducido de años) presenta la ventaja de poder observar tendencias en la transmisión del repertorio que de otro modo se escapan al análisis del

[9] Debido a su extensión, una tabla con la relación de las misas en los libros manuscritos de polifonía se presenta en el Apéndice 4. En esta sección destacaré algunos aspectos concretos del repertorio de misas que pudo utilizarse en Cataluña entre ca. 1550 y ca. 1626.

[10] Allan W. Atlas, "Music for the Mass", en *European Music, 1520-1640*, ed. por James Haar (Woodbridge: The Boydell Press, 2006), pp. 101-129, realiza una síntesis de las características de la misa polifónica en Europa en el siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII e incluye una bibliografía comentada. Para un estudio de la misa polifónica en la Península Ibérica entre *ca*. 1490 y 1630, véase Cristina Urchueguía, *Die mehrstimmige Messe im "Goldenen Jahrhundert": Überlieferung und Repertoirebildung in Quellen aus Spanien und Portugal (ca. 1490-1630)* (Tutzing: H. Schneider, 2003).

investigador. El Apéndice 3 muestra que, a juzgar por los cinco inventarios de libros de los que disponemos que mencionan ediciones de misas (fechados el más temprano en 1562 y el más tardío en 1626), el predominio de misas de compositores del área franco-flamenca (ilustrado en el inventario post-mortem de Joan Guardiola tomado en 1562) desaparece en las siguientes décadas en favor de un repertorio mayoritariamente italiano y nacional, una tendencia que también confirman los libros impresos de misas que se han conservado.

2.1. El repertorio de misas en los libros de polifonía de la segunda mitad del siglo XVI: compositores y circulación de modelos manuscritos.

Los cuatro libros de polifonía datados en la segunda mitad del siglo XVI que contienen ciclos completos o secciones del ordinario de la misa son E-Bbc 681, E-Boc 6, E-Bbc 859 y E-Bbc 682. En total, estos cuatro manuscritos transmiten diecisiete misas de las que casi la mitad (siete) son de Morales.

Tabla II.1: Repertorio de misas y movimientos aislados del ordinario de la misa copiado en los manuscritos de la segunda mitad del siglo XVI (E-Bbc 681, E-Boc 6, E-Bbc 859 y E-Bbc 682).

Manuscrito	Compositor	Misa o sección de misa	Solo fuentes manuscritas	Fuentes manuscritas e impresas
E-Bbc 681	Moulu	*Missus est*	✓	
	Bauldeweyn	*En douleur en tristesse*	✓	
	Morales	*Caça*	✓	
	La Rue	*Credo*	✓	
	Josquin	*Hercules Dux Ferrarie* (Agnus III)		✓
E-Boc 6	Morales	*Beata es caelorum Regina*		✓
	Morales	*Mille Regretz*		✓
	Zorita	*Credo*	✓	
E-Bbc 859	Palestrina	*Ut re mi fa sol la*		✓
	Palestrina	*Papae Marcelli*, 6vv		✓
	Morales	*Mille regretz*		✓
	Morales	*Quem dicunt homines*		✓
	Morales	*Benedicta es caelorum Regina*		✓
	Morales	*Gaude Barbara*		✓
	Palestrina	*Sine nomine, 4 voci mutati*	✓	
	Ceballos	*Tertii Toni*	✓	
E-Bbc 682	Maillard	*Pro Vivis* [*O combien est*]	✓	

Las misas 'Mille Regretz' (misa de *cantus firmus*) y 'Benedicta es caelorum Regina' (misa parodia), copiadas tanto en E-Boc 6 (nos. 11 y 10, respectivamente) como en E-Bbc 859 (nos. 3 y 6), fueron las que aparentemente gozaron de mayor

difusión, no sólo en fuentes catalanas sino también en otros manuscritos hispanos de la época.[11] Otras dos misas parodia de Morales, 'Quem dicunt homines' (basada en un motete de Jean Richafort) y 'Gaude Barbara', se transmiten en E-Bbc 859 (nos. 4 y 7). Además, la Misa 'Caça' de Morales fue la única obra de este género de un compositor ibérico copiada en E-Bbc 681 (no. 7) junto a un grupo de misas de compositores franco-flamencos.[12] La convivencia del repertorio de misas de Cristóbal de Morales y de compositores de origen franco-flamenco al inicio de la segunda mitad del siglo XVI queda perfectamente ilustrada en la colección de libros de misas que poseía el librero barcelonés Joan Guardiola en 1562. Junto a ocho ejemplares del *Missarum liber primus* de Morales publicado en 1546 en Lyon (M3581), la librería de Guardiola contaba con libros impresos de misas publicadas en Francia (Lyon) e Italia (la mayoría del impresor veneciano Ottaviano Pettruci) de autores exclusivamente franco-flamencos: una copia de las misas de Pierre de La Rue (Venecia, 1503; RISM L718), otra de las misas de Marbrianus de Orto (Venecia, 1505; RISM O137), un ejemplar del *Missarum liber primus* de Jean Mouton (Fossombrone, 1515; RISM M4015), y varios volúmenes antológicos de misas (la edición titulada *Fragmenta Missarum* publicada en Venecia en 1505, RISM 1505/1; *Missarum diversorum auctorum* (RISM 1509/1 o 1521/2); *Liber decem missarum*, editado en Lyon en 1532, RISM 1532/8; y otras dos antologías no identificadas: "Liber novum Misçarum" (Lyon) y "14 Misses solemnes").[13] Curiosamente, en la Biblioteca de Catalunya existe un ejemplar del impreso de Pierre de La Rue, otro de la edición de Marbrianus de Orto, otro de los *Fragmenta Missarum*, y otro de las misas de Mouton; los cuatro están encuadernados juntos en un solo volumen (la voz de *altus*) junto a otras ediciones de Petrucci.[14]

[11] Un análisis de la lista de fuentes señaladas en Ham, "Worklist (E. Masses)", revela que esas dos misas de Morales, junto a la Misa 'Caça', son las que mayor número de copias registran en manuscritos hispanos.

[12] Para un análisis estilístico de las misas de Cristóbal de Morales a partir de sus técnicas compositivas (misas de *cantus firmus*, misas parodia y misas de paráfrasis), véase Alison S. McFarland, "Cristóbal de Morales and the Imitation of the Past: Music for the Mass in Sixteenth-Century Rome", Tesis Doctoral (Ph.D.), University of California (1999).

[13] Véase el Apéndice 3.1 (1562, Inventario de Joan Guardiola).

[14] Apéndice 2, ítems 1-8. Acerca de la circulación de libros del impresor Ottaviano Petrucci en España, véase Tess Knighton, "Petrucci's Books in Early Sixteenth-Century Spain", en *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale / Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Atti del Convegno Internazionale, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001*, ed. por Giulio Cattin y Patrizia dalla Vecchia (Venecia: Edizioni Fondazione Levi, 2005).

Otra característica notable que emerge al examinar las misas transmitidas en los cuatro manuscritos copiados en la segunda mitad del siglo XVI que contienen obras de este género es el relativo elevado número de piezas para las que únicamente existen fuentes manuscritas. Como se ha puesto de manifiesto en la anterior Tabla II.1, de las diecisiete misas y secciones de misas que contienen esos cuatro manuscritos, prácticamente la mitad (ocho) sólo pudieron haber sido copiadas a partir de modelos manuscritos, puesto que no se conocen fuentes impresas para esas obras. Al contrario de lo que *a priori* podría suponerse, la mayoría no son misas de compositores locales o ibéricos (las cuales podían difundirse de manera relativamente más fácil y ágil a través de las importantes redes de circulación de músicos que existían ya desde el siglo XVI en la Península Ibérica), sino precisamente de compositores extranjeros, tanto franco-flamencos como italianos: Pierre Moulu, Noel Bauldeweyn, Pierre de La Rue, Jean Maillard y Palestrina. A excepción de Pierre de La Rue, quien vivió y trabajó en España al servicio de la capilla de Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso,[15] no se conocen evidencias de que ninguno de los otros cuatro músicos hubiese viajado a España, de modo que la presencia de sus obras (en este caso misas) en esas fuentes plantea interesantes cuestiones sobre la transmisión del repertorio a través de copias manuscritas. Por otro lado, excepto la Missa 'En douleur en tristesse' de Noel Bauldeweyn, copiada también en un manuscrito de Toledo (E-Tc 16, fols. 84v-106r), se trata de las únicas fuentes hispanas que transmiten esas obras, lo que permite vislumbrar la existencia de canales de recepción y difusión privilegiados de la polifonía sacra en el territorio catalán durante aquella época.

Dos de las cuatro misas transmitidas en E-Bbc 681 para las que solamente existen modelos manuscritos, apuntan a fuentes romanas como origen de las versiones copiadas.[16] Según J. Evan Kreider, quien analizó las relaciones estemáticas del 'Credo' de Pierre de La Rue, entre los cinco manuscritos que transmiten esta obra, Barcelona 681 contiene muchas de las variantes que también aparecen en el manuscrito 36 de la Capilla Sixtina (V-CVbav CS 36, fols. 91v-96r), lo que sitúa al manuscrito de Barcelona en la línea de transmisión derivada de esa fuente romana.[17] La presencia de la

[15] Honey Meconi, "La Rue, Pierre de", *Grove Music Online. Oxford Music Online* (consultado el 14 de mayo de 2016).

[16] Ros-Fábregas, "The Transmission of Non-Iberian Polyphony in Renaissance Barcelona", pp. 314-315.

[17] Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider y T. Herman Keahey, *Pierre de La Rue. Opera Omnia*, vol. 7 [Corpus Mensurabilis Musicae, 97], p. lvi.

Missa 'Missus est' de Pierre Moulu en otros dos manuscritos romanos (V-CVbav SM 26 y V-CVbav CS 55, además de un manuscrito de Cambrai) sugiere también una conexión italiana para la copia de esta pieza en E-Bbc 681.[18] De igual forma, la Missa 'En douleur en tristesse' de Bauldeweyn evidencia un acceso privilegiado a fuentes polifónicas derivadas del manuscrito 16 de la Catedral de Toledo y a dos manuscritos alemanes (D-Ju 8 y D-W Cod. Guelf. A Aug. 2°).[19] La última misa copiada en E-Bbc 681 para la que únicamente se conocen fuentes manuscritas es la Misa 'Caça' de Cristóbal de Morales. Si bien Higini Anglès no consideró a E-Bbc 681 en su edición crítica de las misas de Morales, un análisis de las variantes reseñadas por Anglès a partir de la comparación de E-TZ 4, E-Vp s.s. y E-PAbm 6832 muestra que la versión del manuscrito de la Biblioteca de Catalunya es próxima al Ms. 4 de la Catedral de Tarazona (E-TZ 4).[20] Igual que E-TZ 4, la Misa 'Caça' de Morales copiada en E-Bbc 681, incluye un 'Agnus Dei' a dos voces (un dúo entre el *cantus* y el *altus*) en los folios 31v-32r que no está presente en el resto de fuentes para esta misa.

El repertorio de misas de otros compositores ibéricos de la época destaca por su escasa presencia**.** Junto a Morales, los únicos compositores ibéricos representados son Nicasio Zorita (*ca*. 1545-1593), cuyo 'Credo' en E-Boc 6, no. 16, es la única copia conocida de esta pieza, y Rodrigo de Ceballos, cuya 'Misa Tertii Toni' se copió en el manuscrito procedente de La Seu d'Urgell conservado en la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc 859, no. 10).[21] Esta limitada presencia de compositores ibéricos de la segunda

[18] James G. Chapman, "The Works of Pierre Moulu: A Stylistic Analysis", 2 vols., Tesis Doctoral (Ph.D.), New York University (1964), p. 21, no menciona E-Bbc 681 ni V-CVbav SM 26 entre las fuentes para esta misa de Moulu.

[19] Ros-Fábregas, "The Transmission of Non-Iberian Polyphony in Renaissance Barcelona", p. 315 y nota 40.

[20] Anglès, *Cristóbal de Morales. Opera Omnia*, vol. 7, pp. 7-8. Anglès únicamente detalla tres de los ocho manuscritos que transmiten la Misa 'Caça' de Morales y respecto al manuscrito de Tarazona señala que la misa aparece en E-TZ 1 (fols. 18v-19r) en lugar de E-TZ 4 (fols. 18v-30r). Para una relación completa de las fuentes de esta misa de Morales, véase Ham, "Worklist". Para un inventario del contenido de E-TZ 4, véase Emilio Ros-Fábregas, "E-TZ 04", *Books of Hispanic Polyphony* (consultado el 17 de junio de 2017).

[21] De las tres misas conocidas de Rodrigo de Ceballos ('Veni Domine', 'Simile est regnum caelorum' y 'Missa sine nomine' o de 'Tertii Toni'), ésta última, la 'Missa Tertii Toni', fue la que aparentemente gozó de mayor popularidad, a juzgar por las numerosas copias que existen en distintas fuentes, tanto peninsulares (E-Ac 1, E-Ac 2, E-GRmf 975, E-H 52, E-LEDc s.s., E-SdeC 3, E-Tc 7 y E-Zac 8) como iberoamericanas (GCA-Gc 1, GCA-Jse 7, US-BLI 3); véase Robert J. Snow, *The extant music of Rodrigo de Ceballos and its sources* (Detroit: Information Coordinators, 1980), pp. 59-60. Las concordancias para esta misa en el manuscrito de Urgell conservado en la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc 859) y en el de Granada (E-GRmf 975) y Ledesma (E-LEDc s.s.) no aparecen mencionadas en el estudio de Snow. Snow cita, en cambio, un manuscrito de la Catedral de Pamplona (sin especificar cuál y con interrogante) como

mitad del siglo XVI en el repertorio de misas de los manuscritos de Barcelona es sorprendente, teniendo en cuenta la amplia producción de misas de polifonistas activos en la época como Francisco Guerrero (1528-1599) y Tomás Luis de Victoria (1548-1611).[22] Sin embargo, los inventarios de libros actúan como correctores del panorama que se desprende del repertorio manuscrito conservado. El inventario más temprano que existe de los libros de polifonía de la Catedral de Barcelona muestra que en 1613 la Catedral poseía un "libro de papel de la forma mayor, impreso, de misas de Francisco Garrero [sic], con cubiertas de cartón cubiertas de cuero" (Apéndice 3.1, ítem 50). Más de una década después, otro inventario de la Catedral de 1626 registraba ese mismo libro, describiéndolo como "un poco maltratado" (Apéndice 3.1, ítem 56), lo que evidencia que probablemente las misas de Guerrero se interpretaban habitualmente en la Catedral de Barcelona a partir de ese impreso. Es posible que el libro de Guerrero que describen estos dos inventarios conocidos de la Catedral sea el mismo que la edición del *Missarum liber secundus* (1582) de este compositor que actualmente es el único libro de polifonía que todavía se conserva en el archivo de la Catedral de Barcelona (E-Bc Cantoral 53); véase el Apéndice 2, sección 2.5.[23] Las misas de Victoria también están presentes en esos dos inventarios de la Catedral. La descripción de los dos libros de Victoria que anotó el copista del inventario de 1626 (libros ya presentes en el inventario de 1613 pero descritos de forma menos precisa) permite además identificar con seguridad las ediciones: se trata del libro de misas publicado en Roma en 1592 ("Item otro tomo o libro semejante titulado Thomae Ludovici de Victoria, abulensis, missae quatuor, etc.") y la edición madrileña de 1600 que contenía misas a ocho y nueve voces, además de otro tipo de piezas sacras ("Item dos libros en folio con cubiertas de cartón forradas de cuero rojo con tres filetes de oro, titulados Thomae Ludovici de Victoria,

posible fuente para la 'Missa Tertii Toni' de Ceballos, pero esta obra, ni ninguna otra pieza de Rodrigo de Ceballos, aparece en la colección de libros de polifonía de la Catedral de Pamplona catalogada por Ros-Fábregas, "Libros de polifonía en la Catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana*, 238 (2006), pp. 335-388.

[22] Guerrero compuso dieciocho misas que se publicaron en dos libros impresos editados en París en 1566 por el impresor Nicolas du Chemin (*Missarum Liber Primus* [G4870]), y en Roma en 1582 por Domenico Basa (*Missarum liber secundus* [G4872]). Por su parte, las veintidós misas de Victoria aparecieron en volúmenes impresos editados entre 1576 y 1600 (RISM V1427, V1431, V1434 y V1435).

[23] La base de datos *Printed Sacred Music Database* indica que en la Catedral de Barcelona (E-Bc) hay veinte libros impresos de polifonía, pero no es correcto, ya que todos esos libros están en la Biblioteca de Catalunya; véase <http://www.printed-sacred-music.org/libraries/102789?peek=2&wheel=lbrr_in>. Tal vez se deba a un error en la sigla, ya que en esa base de datos no figura la sigla correspondiente a la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc), si bien en dicha biblioteca se conservan ochenta impresos de polifonía; véase Apéndice 2.

abulensis, missae, magnificat, etc., y ocho libretes encuadernados de la misma manera y titulados de igual forma").[24]

2.2. Misas de Adviento y Cuaresma

La interpretación polifónica de ciclos completos del ordinario de la misa como los que se han comentado hasta ahora solamente tenía lugar en las festividades destacadas en las que la polifonía para todas las secciones de la misa contribuía a solemnizar la ocasión. En los días de la semana (días feriales) y también en los domingos de determinadas épocas del año, el ordinario de la misa no se cantaba enteramente en polifonía, sino que se acortaba suprimiendo el 'Gloria' para hacer más breve el servicio o adaptarse al tono austero que imponía el tiempo litúrgico de Adviento y de Cuaresma. En consonancia con esa austeridad, el estilo musical de estas misas breves solía ser bastante sencillo y generalmente consistía en una armonización homofónica del canto llano. En los libros de polifonía manuscritos de Barcelona hemos conservado cinco ejemplos de este tipo de misas, habitualmente denominadas 'feriales': uno de la segunda mitad del siglo XVI copiado en E-Boc 6 (no. 15), y otros cuatro ejemplos del siglo XVII transmitidos en E-Boc 59 (no. 87), E-Bbc 585 (no. 10) y E-Bbc 589 (nos. 1 y 3). La misa copiada en E-Boc 6 ilustra modélicamente la sencillez del estilo musical que normalmente se observaba al componer estas obras. Puesto que esta misa formada por 'Kyrie', 'Sanctus' y 'Agnus Dei' es la pieza que precede al 'Credo' de Nicasio Zorita que he mencionado en el apartado anterior, cabría especular con la posibilidad de que la pieza sea también obra de Zorita.

Entre los otros cuatro ejemplos de misas feriales transmitidas en manuscritos del siglo XVII, la 'Misa in Adventu' copiada en E-Bbc 585 (no. 10) está atribuida a Joan Pau Pujol y es concordante con la que aparece en E-Bbc 589 (no. 1). Gracias al inventario de libros de polifonía de la Catedral de Barcelona redactado en 1626, sabemos que esta obra no fue la única misa de este tipo compuesta por Joan Pau Pujol en Barcelona. En la sección de ese inventario titulada "Inventari o memorial dels libres quel señor mestre Joan Pujol ha scrit per al servey de la Isglesia de Barcelona, mentres y en lo temps ha servit en dita Isglesia" se registró "un tomo en folio con cubiertas de

[24] Apéndice 3.1, ítems 54 y 55 (1626, Catedral de Barcelona). Un inventario de la Basílica de Santa María del Mar redactado entre 1605 y 1607 registra un "libre de Victoria de misses, magnificats y motetes, cuberts de cuyro verd" (Apéndice 3.1, ítem 44) que describe la misma edición de 1600 del inventario de la Catedral de Barcelona. En la Biblioteca de Catalunya hay un ejemplar de la edición de 1600 (Apéndice 2.1, ítem 73).

pergamino titulado las misas del adviento y cuaresma, etc." y "otro tomo de misas de adviento y Cuaresma, el cual había compuesto últimamente".[25] Por tanto, Pujol compuso varias versiones de misas de Adviento y Cuaresma para uso de la Catedral de Barcelona que se agruparon en dos volúmenes manuscritos; cabe la posibilidad de que las versiones de misas de Adviento y Cuaresma sin atribución que aparecen en E-Boc 59 (no. 87) y en E-Bbc 589 (no. 3) fuesen también obra de Pujol.

2.3. El Propio de la misa: introitos en E-Bbc 682

En los inicios de la polifonía medieval se utilizaron secciones del Propio de la misa (es decir, los textos específicos para cada festividad del año: introito, gradual, alleluia, ofertorio y comunión), sin embargo el uso en la composición polifónica de textos del Ordinario se hizo más habitual en el siglo XIV y especialmente a partir del siglo XV; obviamente los compositores apreciaban que la música del Ordinario pudiera cantarse en cualquier festividad, mientras que el uso del Propio estaba mucho más limitado.[26] En el repertorio hispano renacentista existen escasos ejemplos de polifonía destinada al Propio de la misa.[27] Un ejemplo excepcional de un ciclo polifónico completo para el Propio de la misa (que en este caso incluye también el Ordinario, aunque sin el *Credo*) se encuentra en un manuscrito relacionado con Barcelona, aunque de una época anterior a la analizada en esta investigación. Se trata de la 'Missa de

[25] Apéndice 3.1, ítems 58 y 59.

[26] Theodor Göllner, "Mass. II. The polyphonic mass to 1600", *The New Grove Dictionary*, vol. 16, p. 66. Sobre el auge de los ciclos polifónicos para el Ordinario, véanse en la misma voz "Mass" de *The New Grove* las secciones de Maricarmen Gómez, "3. The rise of the polyphonic mass ordinary in the 14th century", "4. 14th-century mass cycles" y "5. The first half of the 15th century". No obstante, existen también ejemplos muy notables de composiciones en polifonia para el Propio como las de Heinrich Isaac (1450-1517). Sobre el repertorio de Isaac y la reconsideración de la polifonía para el Propio de la misa en el Renacimiento, véase David J. Burn y Stephan Gasch (eds.), *Heinrich Isaac and polyphony for the proper of the mass in the late Middle Ages and the Renaissace* (Turnhout; Tours: Brepols; Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2011). En este volumen, el artículo de Bernadette Nelson, "Fragments of Fifteenth-Century Northern Propers in Portugal", pp. 61-80, analiza un bifolio en pergamino utilizado como cubiertas de un libro de bautismos conservado en la localidad de Leiria (Portugal) que contiene fragmentos en polifonía del siglo XV de partes del propio de la misa.

[27] Para una visión general del repertorio polifónico del Propio de la misa en la Península Ibérica desde la época de los Reyes Católicos hasta la de Felipe II, véase Juan Ruiz-Jiménez, "Música sacra: el esplendor de la tradición", en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2, *De los Reyes Católicos a Felipe II*, ed. por Maricarmen Gómez, pp. 291-395, pp. 315-318.

Nostra Dona' atribuida a Juan de Anchieta transmitida en el manuscrito E-Bbc 454 de la Biblioteca de Catalunya.[28]

A finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, la composición de polifonía para el Propio de la misa parece orientarse no tanto a la elaboración de ciclos completos como el de la misa de Anchieta, sino a la composición de secciones específicas del Propio para distintas festividades del calendario litúrgico. Un libro de polifonía de principios del siglo XVII del Monasterio jerónimo de Santa María de Guadalupe de Cáceres (E-GU 1) constituye un testimonio excepcional, no solo porque se trata de un libro confeccionado especialmente para su uso en esa institución (utilizando el canto llano propio de Guadalupe), sino también porque hasta ahora no se habían localizado otras fuentes españolas de la época con ese tipo de repertorio.[29] E-GU 1 contiene una colección de veintitrés introitos polifónicos para diversas festividades de compositores españoles activos a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII.[30]

Aunque los libros de polifonía de Barcelona no transmiten ningún ciclo tan sustancial para el Propio como el de Guadalupe, las doce versiones de introitos polifónicos copiados en algunos manuscritos constituyen un corpus relevante, precisamente por la escasez de este tipo de repertorio en fuentes españolas. Además de tres versiones aisladas en E-Bbc 608 (Palestrina, 'Senex puerum portabat'), E-Bbc 587 (Anónimo, 'Sancta Parens') y E-Bbc 859 (Asola, 'Cibavit eos'), el corpus más sustancial de introitos se copió sin atribución en E-Bbc 682, un manuscrito procedente de la diócesis de Girona.[31] La Tabla II.2 reúne todos los introitos transmitidos en los

[28] Sobre la *Missa de Nostra Dona* de Juan de Anchieta en E-Bbc 454, véase Ros-Fábregas, "The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454", vol. 1, p. 49, y la introducción a la edición, por el mismo autor, *Juan de Anchieta. Missa de Nostra Dona. Salve Regina* (Barcelona: Tritó, 2015), pp. 11-18.

[29] En Portugal se han conservado dos manuscritos de polifonía, uno en Braga (P-BRp 967) y otro en Porto (P-Pm 40), con un repertorio sustancial para el Propio de la Misa. Véanse, respectivamente, João Pedro d'Alvarenga y Manuel Pedro Ferreira, "The Liber Introitus of Miguel de Fonseca and a Possible Improvisatory Model", en *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass*, pp. 81-121; y João Pedro d'Alvarenga "Manuscripts Oporto, Biblioteca Pública Municipal, MM 40 and MM 76-79: Their Origin, Date, Repertories and Context", en *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World*, pp. 27-51.

[30] E-GU 1 ha sido recientemente editado y estudiado por Francisco Rodilla León y José Sierra Pérez, *Introitos polifónicos con el canto llano del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, España: Códice E-GU 1 (1ª mitad del siglo XVII)* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2018).

[31] Sobre los orígenes de E-Bbc 682, véase el Capítulo I. Los introitos de E-Bbc 682 no son concordantes con los ciclos más destacados de introitos de compositores de la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII, como por ejemplo el de Giovanni Contino (1560, RISM C3534), los de Costanzo Porta (1566, RISM P5174 y RISM P5176), los de Giovanni Matteo Asola (1583, RISM A2546; y 1598, RISM

manuscritos de Barcelona identificando la advocación litúrgica de cada pieza. En esta tabla puede fácilmente advertirse que los nueve introitos de E-Bbc 682 no se copiaron formando un ciclo unitario, sino que aparecen en distintos puntos del manuscrito sin una ordenación litúrgica aparente; por ejemplo, en contra del orden litúrgico, el introito 'Viri galilaei' para la Ascensión precede al introito de Resurrección ('Resurrexit'); y éstos, a su vez, se copiaron después de las piezas para el Corpus Christi y Pentecostés, aún cuando éstas dos festividades son posteriores a aquéllas en el calendario litúrgico. Esta aparente falta de organización del repertorio está en consonancia con el carácter antológico y misceláneo del manuscrito, un aspecto ya subrayado en el Capítulo I. Se aprecia, no obstante, una cierta organización más general, dado que se anotaron primero los introitos para las festividades de tema cristológico (Corpus Christi, Navidad, Pentecostés, Ascensión, Resurrección) y después las piezas para las fiestas marianas (Asunción y Natividad de la Virgen).

Tabla II.2: Introitos en los libros de polifonía manuscritos de Barcelona.

Manuscrito	Introito	Festividad litúrgica	Compositor
E-Bbc 682	*Cibavit eos* Ex adipe frumenti (no. 6)	Corpus Christi	[Anónimo]
	Puer natus est nobis (no. 7)	Navidad	[Anónimo]
	Spiritus domini Replevit orbem (no. 8)	Pentecostés	[Anónimo]
	Viri galilaei Quid admiramini (no. 9)	Ascensión	[Anónimo]
	Resurrexit Et adhuc tecum (no. 10)	Resurrección	[Anónimo]
	Gaudeamus omnes (no. 11)	Todos los Santos	[Anónimo]
	Gaudeamus Omnes in domino (no. 16)	Asunción de la Virgen	[Anónimo]
	Salve Sancta parens (no. 26)	Natividad de la Virgen	[Anónimo]
	Salve Sancta parens (no. 55)	Natividad de la Virgen	[Anónimo]
E-Bbc 608	Senex puerum portabat (no. 1)	Purificación de la Virgen	Palestrina
E-Bbc 587	[Salve] Sancta Parens (no. 5)	Natividad de la Virgen	[Anónimo]
E-Bbc 859	*Cibavit eos* Ex adipe frumenti (no. 11)	Corpus Christi	Asola

A2600 y RISM A/AA2598, o los de otros compositores italianos de menor proyección internacional como Floriano Canale (1588, RISM C770), Placido Falconio (1575, RISM F86), Teodoro Riccio (1589, RISM R1291), Lucrezio Quintiani (1599, RISM Q119) o Girolamo Lambardi (1617, RISM L373).

Los nueve introitos de E-Bbc 682 presentan la melodía íntegra en canto llano del introito en una de las voces, dando lugar así a la coexistencia de dos tipos de escritura musical en una misma pieza: la notación cuadrada negra para la voz que canta la melodía gregoriana y la habitual notación mensural blanca para las otras voces. Por tanto, el canto llano se emplea a modo de *cantus firmus* para elaborar la polifonía, tal como ocurre también en el repertorio de Guadalupe y en otros introitos polifónicos de la época que también presentan esta coexistencia de canto llano y polifonía.[32]

De otra sección del Propio de la Misa, el *alleluia*, también se han conservado seis versiones polifónicas en los manuscritos de Barcelona: tres versiones anónimas, y otras tres atribuidas respectivamente a Jean Maillard, Giammateo Asola y Joan Borgueres.[33] Mientras que cuatro de estos seis alleluias están destinados a festividades específicas (San Miguel y Pentecostés en el caso de las versiones anónimas de E-Bbc 708 y de E-Bbc 682; y festividades de la Virgen y Corpus Christi, las versiones de Maillard y Asola), el alleluia anónimo de E-Bbc 681 y la versión de Joan Borgueres en E-Boc 59 solamente transmiten el íncipit textual 'Alleluia' (E-Bbc 681) y 'Alleluia. Sancte' (E-Boc 59), por lo que se trataría de piezas adaptables a distintas festividades.

2.4. Joan Pau Pujol y Giammateo Asola: misas *octo tonorum*

Las misas de Giammateo Asola y de Joan Pau Pujol que se transmiten en los manuscritos de Barcelona datados a principios del siglo XVII constituyen ejemplos de lo que John Bettley denomina la "misa reformada", en alusión a la depuración de estilo y claridad formal y textual propugnada por el Concilio de Trento en materia musical.[34]

[32] El mismo tipo de notación se utiliza en el ya citado libro de polifonía de Braga datado en torno a 1550 (P-BRp 967) que transmite un ciclo de introitos del portugués Miguel de Fonseca, y en el libro impreso de 1528 *Contrapunctus seu figurata musica super plano cantu missarum solennium totius anni* (Lyon: E. Guaynard, 1528). Sobre el primero, véase el ya citado D'Alvarenga y Ferreira, "The Liber Introitus of Miguel de Fonseca and a Possible Improvisatory Model", pp. 81-121. Sobre el segundo, véase David A. Sutherland, *The Lyons Contrapunctus (1528)*, 2 vols., Recent Researches in the Music of the Renaissance, 21 (Madison: A-R Editions, 1976). Según Sutherland, *The Lyons Contrapunctus*, vol. 1, p. xiii, este tipo de notación mixta (mensural blanca y no mensural negra) constituye una reminiscencia de prácticas improvisatorias medievales.

[33] Los alleluias anónimos son E-Bbc 681 (no. 40), E-Bbc 708 (no. 20) y E-Bbc 682 (no. 2); los alleluias de Maillard, Asola y Borgueres se transmiten, respectivamente, en E-Bbc 682 (no. 27), E-Bbc 859 (no. 12) y E-Boc 59 (no. 84).

[34] John Bettley, "North Italian liturgical music in the late sixteenth century", Tesis Doctoral (Ph.D.), Durham University (1988), p. 69; véase especialmente el capítulo III titulado "Settings of the ordinary of the mass" y las secciones "The Tridentine background to the 'reformed' style" (pp. 69-73) y "'Reform'-style masses" (pp. 76-82).

Bernardino Cirillo, un humanista y eclesiástico italiano, escribió en 1549 una carta a otra importante personalidad eclesiástica italiana de la época, Ludovico Beccadelli, en donde Cirillo exponía sus consideraciones sobre la música sacra.[35] En síntesis, en relación a la misa, Cirillo reclamaba que las palabras fuesen el elemento central y que éstas contribuyesen a determinar la forma de la música, y abogaba por la vuelta a los antiguos estilos y modos.[36] Beccadelli, el destinatario de la carta de Cirillo, fue posteriormente uno de los eclesiásticos que participaron activamente en el Concilio de Trento y en particular en la sesión de 1562 que trató acerca de los abusos en la celebración de la misa.[37] En esta sesión se discutió acerca de la eliminación de elementos profanos de la música utilizada en la misa, la inteligibilidad de las palabras y una vuelta a los modos eclesiásticos como elementos vertebradores de la polifonía de la misa.[38]

Mientras que, como ya se ha mencionado, la misa 'Mille Regretz' de Cristóbal de Morales (una obra basada en una canción profana) fue una de las misas más copiadas en los manuscritos de Barcelona de la segunda mitad del siglo XVI, las misas de Asola y Joan Pau Pujol basadas en los diferentes modos eclesiásticos dominan el repertorio de misas en los manuscritos de principios del siglo XVII.[39] Dos misas de Asola para distintos modos, una de 'Quinti toni' y otra de 'Tertii toni' se copiaron en E-Bbc 585 (nos. 4 y 12). Curiosamente, los tonos tercero y quinto son los únicos tonos no utilizados por Joan Pau Pujol en su repertorio de misas. El manuscrito E-Boc 12, que constituye un compendio de las misas a ocho voces de Pujol en diferentes tonos eclesiásticos, transmite misas para los tonos primero, segundo, cuarto, sexto y octavo, pero no para los tonos tercero y quinto (utilizados en las misas de Asola copiadas en Barcelona), para los que Pujol tampoco escribió misas a cuatro voces. Tal vez Pujol evitó componer misas en los tonos tercero y quinto sabiendo que ya se conocían y se interpretaban en Barcelona las misas de Asola en esos tonos. En cualquier caso, la

[35] Para una aclaración sobre la identidad de Bernardino Cirillo (a menudo confundido en la bibliografía) y un resumen de sus ideas sobre la música sacra tal como las expuso en la citada carta de 1549, véase Bertoglio, *Reforming Music*, pp. 155-163.

[36] Bettley, "North Italian liturgical music in the late sixteenth century", p. 69.

[37] Bertoglio, *Reforming Music*, p. 155.

[38] Bettley, "North Italian liturgical music in the late sixteenth century", p. 69.

[39] Para una aproximación a las misas de Joan Pau Pujol desde el punto de vista analítico, véase Josep Maria Gregori, "La música litúrgica de Joan Pau Pujol", en *Joan Pau Pujol: la música d'una època*, pp. 119-135, pp. 131-135.

evidencia del repertorio de misas copiado en Cataluña a principios del siglo XVII refuerza la importancia de la polifonía no sólo de Joan Pau Pujol, sino especialmente la de Giammateo Asola.

2.5. Misas de réquiem

En su estudio sobre el oficio y la misa de difuntos en las fuentes hispanas polifónicas del Renacimiento, Grayson Wagstaff afirmó que "debido a que el repertorio polifónico de Cataluña ha resultado imposible de estudiarse de forma sistemática" las peculiaridades litúrgicas de este territorio acerca del oficio y de la misa de difuntos tampoco han sido aclaradas.[40] Lejos de constituir un aspecto negativo del monumental estudio sobre la misa y el oficio de difuntos en fuentes hispanas llevado a cabo por este investigador, la afirmación de Wagstaff refleja cómo los manuscritos de polifonía conservados en Barcelona han sido en muchos casos ignorados en la literatura musicológica. A partir del estudio sistemático de las fuentes de polifonía conservadas en Cataluña que se ha presentado en el Capítulo I, examinaré a continuación el repertorio de misas de réquiem identificando sus principales características. Puesto que las particularidades litúrgicas de la misa de réquiem en Cataluña nunca han sido establecidas, me detendré primero en examinar sus características textuales a partir de la versión de la misa de réquiem que recogen los manuales litúrgicos de la diócesis de Barcelona impresos en la época, como un primer paso para clarificar esta cuestión.

Como señaló Wagstaff, aunque la estructura de la misa de difuntos fue bastante estable en todo el occidente cristiano, los textos específicos utilizados para algunas secciones antes de la reforma de la liturgia llevada a cabo por el Concilio de Trento (1545-1563) variaron de un lugar a otro.[41] Mientras que los textos del introito, el gradual y el ofertorio fueron generalmente los mismos que los empleados en la liturgia romana, en España, las variantes fueron especialmente significativas en el tracto y en la comunión. En lugar del 'Absolve Domine' utilizado como tracto en la liturgia romana,

[40] Grayson Wagstaff, "Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630", Tesis Doctoral (Ph.D.), The University of Texas at Austin, 1995, p. 50, nota 50: "Because the polyphonic repertory of Catalonia has proved impossible to study sistematically, no attempt has been made to present the liturgical peculiarities of that region".

[41] Según Wagstaff, "Music for the Dead", pp. 17 y 53, la liturgia tridentina para la misa de difuntos establecida en el *Missale Romanum* de Pío V (1570) se basó en la antigua liturgia de la Curia Papal que data, al menos, de inicios de la Edad Media.

la liturgia hispana pretridentina empleó diferentes textos para esta sección. El más diseminado en fuentes litúrgicas hispanas fue 'Sicut cervus', pero también se ha identificado el empleo de 'De profundis'. En cuanto a la comunión, Wagstaff indicó el uso de dos textos para esa sección de la misa de difuntos: por un lado, una variante del texto estándar romano 'Lux aeterna' y, por otro, 'Absolve Domine'.[42] Otra sección característica de la misa de réquiem tridentina fue la secuencia 'Dies irae' que, aunque ya formaba parte del réquiem desde el siglo XIV, su uso como sección fija en la liturgia de difuntos se ratificó en el Concilio de Trento.

La misa de réquiem transmitida en los dos *Ordinarium* de la diócesis de Barcelona de 1569 y de 1620 es ilustrativo de los cambios operados en la liturgia a partir de la reforma tridentina, a la vez que ilumina también las peculiaridades litúrgicas de este territorio anteriores a la adopción del misal romano reformado. El *Ordinarium Barcinonense* impreso en 1569 (tan sólo un año antes de la publicación del nuevo *Missale Romanum*) constata las diferencias textuales generales observadas por Wagstaff en la liturgia hispana pretridentina para las secciones del tracto y de la comunión, pero añade más variedad a las variantes textuales de la liturgia hispana identificadas por Wagstaff. Para el tracto, el *Ordinarium Barcinonense* de 1569 prescribe el texto 'Dicit Dominus', en lugar de los más frecuentemente utilizados 'Sicut cervus' o 'De profundis'. La utilización del texto 'Dicit Dominus' como tracto pudo haber sido, según ha advertido Eleanor Russell, una característica de la liturgia pretridentina de difuntos en el área catalana y del sur de Francia.[43] Respecto al texto para la comunión (otro de los textos variables en la liturgia hispana pretridentina), el *Ordinarium* de 1569 señala el uso de 'Absolve Domine', en lugar del texto estándar romano ('Lux aeterna').

La versión de la misa de réquiem transmitida en el *Ordinarium, seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis* (Barcelona: Sebastià de Cormellas, 1620) permite apreciar los cambios operados en la liturgia católica a finales del siglo XVI. Tanto el tracto como la comunión del *Ordinarium* de 1569 fueron reemplazados en el manual de 1620 por los textos que estableció la liturgia reformada, y se incluyó además la secuencia 'Dies irae' que no figuraba en el *Ordinarium* antiguo. Por tanto, en una fecha tan tardía como 1620 (cincuenta años después de la publicación del misal reformado), la liturgia de la misa de

[42] Wagstaff, "Music for the Dead", pp. 53-57.

[43] Eleanor Russell, "A new manuscript source for the music of Cristóbal de Morales: Morales 'Lost' Missa pro Defunctis and early Spanish requiem traditions", *Anuario Musical*, 33 (1978), p. 20.

réquiem estipulada en el *Ordinarium* de la diócesis aparece finalmente adaptada a la liturgia romana.

De las nueve misas polifónicas de réquiem que he detallado en el Apéndice 5, solo tres de ellas fueron compuestas por compositores que trabajaron en Cataluña; una es de Joan Brudieu (c.1520-1591), maestro de capilla activo en la Catedral de La Seu d'Urgell, y dos son de Joan Pau Pujol. La misa de difuntos de Brudieu se conserva en un manuscrito copiado en la Seu d'Urgell a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII, pero no se han localizado fuentes concordantes.[44] De las dos misas de réquiem de Pujol una es a ocho voces (no se conserva en Cataluña, sino en dos manuscritos de Zaragoza y Munich), y la otra, a cuatro voces, se copió en cuatro manuscritos de Barcelona: E-Bbc 789, E-Bbc 585, E-Bpc y E-Bsm 1; los dos últimos, procedentes del Palau de la Comtessa (E-Bpc) y de la Basílica de Santa María del Mar (E-Bsm 1), se perdieron durante la Guerra Civil.[45]

A pesar de la escasez de misas de réquiem que pueden atribuirse a compositores del ámbito catalán en el siglo XVI y principios del siglo XVII, el repertorio de misas de difuntos conservado en los libros manuscritos es más abundante: existe una versión de una misa de difuntos de Jean Maillard en E-Bbc 682, otra del italiano Giammateo Asola copiada en E-Bbc 587, E-Bbc 585 y E-Boc 59,[46] más cinco versiones anónimas transmitidas en otros manuscritos. Aunque este corpus de misas de difuntos no es tan abundante como el repertorio para el ordinario de la misa, el examen de las obras conservadas permite detectar algunas particularidades de este repertorio en las fuentes polifónicas catalanas del periodo.

[44] Anglès, *Els madrigals i la Missa de difunts d'en Brudieu*, pp. 91-133 y 213-244. Anglès realizó un estudio del manuscrito y de la misa y una edición moderna. Ni en Pedrell, *Catàlech*, ni en el *IFMuC: Inventari dels Fons Musicals de Catalunya*, dir. Josep Maria Gregori (https://ifmuc.uab.cat/?ln=ca; consultado el 10-01-2018), ni en *Books of Hispanic Polyphony*, ed. E. Ros-Fábregas (https://hispanicpolyphony.eu/home; consultado el 10-01-2018) aparecen concordancias para la misa de difuntos de Joan Brudieu.

[45] Véase la relación de misas de difuntos de Pujol que presenta Pavia i Simó, "Pujol, Joan Pau", p. 1007. Aunque tanto Pavia como Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, p. xvi, indicaron que el manuscrito 1 de Santa María del Mar (actualmente desaparecido) contenía una misa de réquiem a cuatro voces de Pujol, la obra no figura actualmente en el microfilm de ese manuscrito que se conserva en la Biblioteca de Cataluña (Bbc M.F.25).

[46] La versión de E-Boc 59 (no. 73) sólo contiene, sin texto, dos voces del inicio del último movimiento de la misa.

El Apéndice 5 detalla, en la primera parte, los manuscritos que transmiten misas de difuntos, sus compositores y los movimientos polifónicos de cada una, y en la segunda parte se comparan detalladamente las secciones en polifonía de cada movimiento.[47] La principal característica de las misas de réquiem que emerge a partir del estudio conjunto de los manuscritos catalanes de este periodo es la ausencia de tracto polifónico. Sin embargo, lejos de constituir una peculiaridad del repertorio catalán, la omisión del tracto es una de las particularidades que João Pedro d'Alvarenga ha detectado también en el repertorio portugués de la época. Tal y como ha mostrado Alvarenga, prácticamente todos los compositores portugueses del siglo XVI y hasta mediados del siglo XVII (como Fernão Gomes Correia, "Francisco Mouro", "Bernal", Manuel Mendes, Lourenço Ribeiro, Duarte Lobo, Manuel Cardoso, Estêvao Lopes Morago y Filipe de Magalhães, entre otras misas de difuntos no atribuidas), coinciden en la omisión del tracto en la composición de misas polifónicas, lo que ha permitido a este musicológo establecer con firmeza esta característica (entre otros aspectos) como el patrón principal de la composición de misas de difuntos en Portugal en la época.[48] Curiosamente, tal como también señala Alvarenga, éste no es el patrón de las misas de réquiem de compositores españoles de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, como Antonio Gallego, Santos de Aliseda, Sebastián de Vivanco o Juan Esquivel de Barahona, donde la característica no es la omisión del tracto sino la del gradual.[49] La estructura de una de las misas de difuntos de Giammateo Asola (1576; RISM A2529) detallada más abajo en la Tabla II.3 —una misa sin tracto y sin gradual— parece sugerir que la omisión del tracto no fue una característica ajena al repertorio italiano de finales del siglo XVI; tampoco parece serlo del repertorio francés de la época, puesto que la

[47] Aparte de las misas de réquiem, otras obras polifónicas para difuntos transmitidas en los libros de polifonía se tratarán en la sección del Capítulo III dedicada al ritual funerario.

[48] João Pedro d'Alvarenga, "Patterns for Sixteenth- to Early-Seventeenth-Century Portuguese Polyphonic Settings of the Requiem Mass", en *Música e História: Estudos en Homenagem a Manuel Carlos de Brito*, ed. por Manuel Pedro Ferreira y Teresa Cascudo (Lisboa: Edições Colibri y Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2017), pp. 53-76, esp. p. 62. Para el detalle de todas las misas de réquiem, sus compositores y fuentes examinadas por Alvarenga, véase especialmente su Tabla 3 en la p. 70.

[49] Alvarenga, "Patterns for Sixteenth- to Early-Seventeenth-Century Portuguese Polyphonic Settings of the Requiem Mass", p. 62. Otra misa anónima datada a principios del siglo XVI en un manuscrito de Zaragoza (E-Zac 17) también omite el gradual, pero no el tracto. Sobre esta misa de réquiem, véase Tess Knighton, "Music for the Dead: An Early Sixteenth-Century Anonymous Requiem Mass", en *Pure Gold: Golde Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner* (Kassel: Reichenberger, 2011), pp. 262-288.

misa *unicum* atribuida a Jean Maillard en E-Bbc 682 (véase el Apéndice 5) carece también de tracto.

La circulación en Barcelona del repertorio de misas de réquiem de Asola en torno a 1600 queda atestiguada por la copia de una de sus misas en dos manuscritos de la época: E-Bbc 587 y E-Bbc 585. Sin embargo, la comparación de la estructura de esta misa que muestran las dos versiones manuscritas respecto a su modelo impreso, revela que este réquiem de Asola no se copió en los manuscritos respetando íntegramente su estructura, sino que se modificó en cada caso para adaptarse a las necesidades litúrgicas; véase la Tabla II.3. En ambos manuscritos se añadió un gradual que no figura en la edición impresa, se suprimió la secuencia 'Dies Irae' que Asola sí incluyó en su réquiem, y en el caso de E-Bbc 585 se eliminó además la sección del ofertorio.

Tabla II.3: Adaptación de la misa de difuntos a 4vv de Giovanni Matteo Asola copiada en E-Bbc 587 y E-Bbc 585 respecto a su modelo impreso (A. Gardano, 1576; A2529).

Letra cursiva = texto en canto llano / No cursiva = texto en polifonía
Casillas sombreadas = secciones de la misa no incluidas

	A. Gardano, 1576 [RISM A2529]	**E-Bbc 587 (fols. 42v-50r)**	**E-Bbc 585 (No. 13)**
Introito	*Requiem* Aeternam dona eis... v. *Te decet*... Et tibi reddetur...	*Requiem* Aeternam dona eis... v. *Te decet*... Et tibi reddetur...	*Requiem* Aeternam dona eis... v. *Te decet*... Et tibi reddetur...
Kyrie	Kyrie eleison...	Kyrie eleison…	Kyrie eleison…
Gradual	—	Dona eis Domine	*Requiem aeternam* Dona eis Domine
Secuencia	Dies irae	—	—
Ofertorio	*Domine Jesu Christe* Rex gloriae v. *Hostias et preces*... Tu suscipe	Rex gloriae Tu suscipe	—
Sanctus	*Sanctus* Sanctus... Benedictus	Sanctus Benedictus	*Sanctus* Sanctus... Benedictus
Agnus	*Agnus Dei* Qui tollis...	Qui tollis	*Agnus Dei* Qui tollis
Comunión	*Lux aeterna* Luceat eis v. *Requiem aeternam* Et lux perpetua	*Lux aeterna* Luceat eis v. *Requiem aeternam* Et lux perpetua	*Lux aeterna* Luceat eis v. *Requiem aeternam* Et lux perpetua

Los inventarios de libros de la época, como el del librero barcelonés Joan Lauriet, también evidencian la difusión de las misas de réquiem de Asola en Barcelona en torno a 1600. Entre la colección de libros de Lauriet inventariada en 1604 había "tres llibres mese pro deffunctis de Matio Azzolo a [4] vocibus". Curiosamente, Asola es el único compositor foráneo de misas de réquiem representado en los inventarios de libros de la época; véase el Apéndice 3.1, ítem 33.

3. MOTETES

El amplio repertorio de motetes transmitido en los libros de polifonía de Barcelona analizados en el Capítulo I convierte a este género musical en uno de los mejores representados en esta colección de libros. Se conservan 103 motetes en doce de los veinte manuscritos estudiados; véase su distribución por orden cronológico aproximado de manuscritos en la Tabla II.4.[50]

Tabla II.4: Distribución del número de motetes en los manuscritos de Barcelona y compositores representados.

Manuscritos	Compositores	Total motetes
E-Bbc 681	Richafort (1); Hellinck (1); Pastrana (1); Peñalosa (1); Josquin (1); F. Guerrero (1); Morales (1); Jacquet de Mantua (1); Anón. (6)	14
E-Boc 59	Joan Pau Pujol (1)	1
E-Boc 7	Morales (1); Anón. (6)	7
E-Bbc 682	Maillard (17); Palestrina (7); "Henricus Enscaseu" (1); Clemens non Papa (1); Robledo (1); Victoria (2); Anón. (2)	31
E-Bbc 608	Zorita (9); Maillard (1); P. Guerrero (1); Lhéritier (1); Palestrina (1); Anón. (1)	14
E-Bbc 859	Miguel Andreu (1); Palestrina (1)	2
E-Bbc 587	Palestrina (3); F. Guerrero (1); Coloma (2); Victoria (4); Clemens non Papa (1); Maillard (1); Morales (1); Anón. (3)	16
E-Boc 11bis	Palestrina (1); Joan Pau Pujol (1+¿1?); Anón. (4)	7
E-Bbc 789	Joan Pau Pujol (3)	3
E-Bbc 788	Joan Pau Pujol (2)	2
E-Bbc 787	Joan Pau Pujol (2)	2
E-Bbc 586	Palestrina (1); Joan Pau Pujol (2+¿1?)	4

[50] El Apéndice 6 recoge los títulos de los 103 motetes ordenados por orden afabético; la cifra 103 incluye también las piezas concordantes en distintos manuscritos.

Esta abundancia de piezas que he clasificado como motetes está sin duda relacionada con la indefinición de este género musical y con la versatilidad de su función. El motete (originado como un tropo litúrgico) fue uno de los géneros polifónicos más relevantes desde aproximadamente el siglo XIII hasta mediados del siglo XVIII, pero, sin embargo, no posee unas características rígidas que lo definan, como sí ocurre en otros géneros sacros, como misas, pasiones o lamentaciones.[51] De forma general, el vasto repertorio de piezas susceptibles de ser calificadas como motetes comparten las caracteristicas de ser piezas polifónicas sacras, con texto en latín, derivado o no de la liturgia (aunque son mayoría los textos extraídos *verbatim* de la liturgia), y para cuya composición musical pueden emplearse una variedad de técnicas compositivas.[52] Éstos son los rasgos definitorios que he tomado para definir como tal el corpus de motetes contenido en los libros manuscritos de polifonía de Barcelona. El propósito de este apartado no es el de desentrañar las características individuales de cada motete—algo que carecería en la mayoría de los casos de interés y novedad por tratarse de un repertorio ya conocido y de compositores ampliamente estudiados— sino el de trazar algunas coordenadas y características generales del repertorio conservado.[53]

La primera constatación a realizar es de tipo cuantitativo y cronológico. Hay un mayor número de motetes en los libros manuscritos copiados durante la segunda mitad del siglo XVI (E-Bbc 681, E-Boc 7, E-Bbc 608, E-Bbc 682, E-Bbc 587), que en aquellos compilados en el primer cuarto del siglo XVII (E-Bbc 859, E-Boc 59, E-Boc 11bis, E-Bbc 787 y E-Bbc 586).[54] En los primeros, se transmite en torno al ochenta por

[51] Ernest H. Sanders y Peter M. Lefferts, "Motet", *The New Grove Dictionary*, vol. 17, pp. 190-227, p. 190.

[52] Éstas son las características generales que subraya Anthony M. Cummings, "The Motet", en *European Music (1520-1640)*, pp. 130-156, pp. 131-132, al tratar de definir el género. Del mismo autor, véase tambien "Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet", *Journal of the American Musicological Society* (1981), 34/1, pp. 43-59.

[53] Una colección de motetes de un compositor local desconocido "Maria Yoseph Portell Pages" se transmite en E-Bbc 782/10. El interés de esta colección, copiada en un pliego de papel sin encuadernar datado a mediados del siglo XVII, radica en que se trata de un manuscrito que muestra signos de haber sido utilizado como cuaderno de composición. He realizado una primera aproximación a este manuscrito en Andrea Puentes-Blanco, "El manuscrito M 782/10 de la Biblioteca de Catalunya: un cuaderno de composición musical del siglo XVII", *Revista Catalana de Musicología*, 8 (2015), pp. 81-102.

[54] Aunque E-Bbc 859 comenzó a copiarse a finales del siglo XVI, los dos motetes que transmite ('Peccantem me quotidie' de Palestrina, no. 14; y 'Juravit Dominus' de Miguel Andreu, no. 15) se transmiten en la segunda sección del manuscrito compilada en la primera mitad del siglo XVII. Lo mismo ocurre con E-Boc 59. A pesar de que el proceso de copia de este manuscrito pudo haberse iniciado en la segunda mitad del siglo XVI, el 'Benedicamus Domino' (no. 7), que he clasificado como motete, es de Joan Pau Pujol y por tanto fue seguramente incorporado al manuscrito después de 1600.

ciento del repertorio, mientras que en los segundos tan sólo se copiaron unos veintidós motetes. Una posible explicación a la aparente falta de interés por el motete que parece desprenderse de los manuscritos copiados a principios del siglo XVII podría estar en el auge que experimentó el villancico sacro a partir ca. 1600. Louise K. Stein subrayó la misma tendencia general para toda la Península Ibérica y el Nuevo Mundo.[55] A pesar de afirmaciones como las del teórico Pietro Cerone en 1613, quien llegó a señalar que los villancicos eran una distracción para la devoción,[56] o de la supuesta prohibición en 1596 de Felipe II de cantar villancicos en lengua vernácula en su Capilla Real,[57] los villancicos sacros constituían un elemento ya muy importante de la liturgia en esta época.[58] La propia obra conservada de Joan Pau Pujol parece reflejar también la misma tendencia. Mientras que su obra sacra en latín es abundantísima en salmos, misas, cánticos o antífonas, los motetes conservados representan una reducida parte de su catálogo.[59] En cambio, Pujol compuso una colección considerable de en torno a unos treinta villancicos y letrillas sacros con textos en castellano.[60]

[55] Louise K. Stein, "Spain, 1600-1640", en *European Music, 1520-1640*, p. 469: "The Hispanic repertory of Latin-texted sacred music from the early seventeenth century includes masses and other liturgical compositions primarily in imitative counterpoint, for one or many choirs. Motets were composed to a very limited extent, to judge by the contents of the musical archives of cathedrals, convents, monasteries, and parish churches throughout the Iberian peninsula and in Mexico and Central and South America (in addition to numerous libraries in Europe and the Americas), which are instead replete with sacred villancicos". [El repertorio hispano de textos sacros en latín a partir de principios del siglo XVII incluye misas y otras composiciones litúrgicas principalmente en contrapunto imitativo, para uno o varios coros. Los motetes se compusieron de forma limitada, a juzgar por el contenido de los archivos musicales de catedrales, conventos, monasterios, y parroquias en toda la Península Ibérica, en México y en América Central y del Sur (además de numerosas bibliotecas en Europa y en América), que están repletos de villancicos sacros].

[56] Pietro Cerone, *El Melopeo y maestro*, p. 196: "No quiero decir que el uso de los villancicos sea malo, pues está recibido en todas las iglesias de España, y de tal manera que parece que no se pueda hacer aquella cumplida solemnidad que conviene si no los hay. Mas tampoco quiero decir que sea siempre bueno, pues no solamente no nos convida a devoción, mas nos distrae de ella […]".

[57] Jaime Moll, "Los villancicos cantados en la Capilla Real a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII", *Anuario Musical*, 25 (1970), pp. 81-96.

[58] Para un estudio del villancico religioso en la España del siglo XVII, véase Álvaro Torrente, "El villancico religioso", en *La música en el siglo XVII*, ed. por Álvaro Torrente, vol. 3 de *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España: 2016).

[59] La lista de obras de Joan Pau Pujol realizada por Pavia, "Pujol, Joan Pau", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, pp. 1007-1008, incluye siete motetes frente a, por ejemplo, sus más de cien salmos. En el Apéndice 6 he clasificado como motetes los 'Benedicamus Domino' de Pujol (siguiendo el criterio adoptado para las piezas con este texto en los otros manuscritos de Barcelona; no obstante, Pavia categoriza estas piezas como "Oficios").

[60] Pavia, "Pujol, Joan Pau", p. 1008. Para un estudio y edición de los villancicos de Joan Pau Pujol, véase Mariano Lambea, "Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626): contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII".

La aparente ausencia de motetes durante el primer cuarto del siglo XVII podría no corresponderse con la realidad musical si tenemos en cuenta el repertorio de motetes recogido en inventarios de libros (véase el Apéndice 3.2). Los datos extraídos de los inventarios contradicen precisamente la tendencia mencionada respecto a la obra de Joan Pau Pujol. El inventario de libros redactado en la Catedral de Barcelona en 1626 recoge en el apartado dedicado a las obras compuestas por Pujol: 1) cinco libretes de motetes para Adviento; 2) tres motetes a dos coros; y 3) "un pliego de motetes que son 120".[61] Este último ítem resulta llamativo por el elevado número de piezas que el tomador del inventario describe como motetes pero para las que no especificó los títulos. En otra sección de este inventario titulada "Motetes y salmos en papeles sueltos de mano del Señor Pujol. A dos Coros" sí se detallaron íncipits de varios motetes a ocho voces que sin embargo no han sobrevivido: 'Cantate domino, omnis'; 'Domini, est terra'; 'O Crux splendidior', 'Laetatus sum in his'; 'Surgens mane Jacob'; 'Conceptio tua genitrix'; y 'Deus qui nos martirii Beatae Eulaliae'.

El inmenso *stock* de libros del librero barcelonés Joan Lauriet inventariado a su muerte en 1604 también actúa como evidencia del repertorio de motetes que pudo haber circulado en torno a 1600 en Barcelona y Cataluña. Este inventario registra ediciones impresas de motetes de dieciocho compositores diferentes. Entre los compositores mejor representados destacan Orlando di Lasso y Orfeo Vecchi, con cuatro (Apéndice 3.2, ítems 13 a 16) y cinco ediciones (Apéndice 3.2, ítems 18-20, 37, 41), respectivamente. No es sorprendente encontrar libros de motetes de Lasso, un compositor extremadamente prolífico y del que existen numerosas ediciones impresas en archivos y bibliotecas de España y algunas obras transmitidas en manuscritos, aunque no se ha conservado ninguna en bibliotecas de Barcelona.[62] Respecto a Orfeo Vecchi, la presencia de sus libros de motetes en archivos hispanos es mucho más limitada. Existe únicamente un único ejemplar incompleto de su primer libro de motetes a cinco voces publicado en 1597 en la Biblioteca del Orfeó Català: *Motetti... a cinque*

[61] Véase el Apéndice 3.2, ítems 49, 50 y 51.

[62] James Haar, "1. Orlande de Lassus", en *The New Grove Dictionary*, vol. 14, pp. 308-309, presenta cuarenta y cinco ediciones de motetes de Lasso. Sobre la difusión de obras de Orlando di Lasso en fuentes manuscritas e impresas en España, véase Antonio Ezquerro-Esteban, "Sources for Works by Orlando di Lasso in Spain", *Yearbook of the Alamire Foundation*, 7 (2008), pp. 121-126; Ezquerro-Esteban contabiliza cuarenta y dos ediciones impresas de Lasso y doce piezas copiadas en manuscritos en diferentes archivos y bibliotecas de España. Sobre Vecchi, véase Mariangela Donà, "Vecchi, Orfeo", en *The New Grove Dictionary*, vol. 26, pp. 368-369.

voci, libro primo (Milán: eredi di Francesco & Simon Tini, 1597),[63] y resulta curioso que ésta es precisamente una de las ediciones de motetes registrada en el inventario de Lauriet (ítem 18). Junto a una amplia variedad de compositores activos a finales del siglo XVI y principios del XVII (la mayoría italianos), otros compositores mencionados en este inventario cuya presencia es también considerable son por ejemplo Antonio Mortaro (Apéndice 3.2, ítems 30. 35, 39, 40), Guglielmo Arnone (Apéndice 3.2, ítems 28, 32, 36, 38) y Lucrezio Quintiani (Apéndice 3.2, ítems 23 y 43).

En las últimas décadas diversos estudios han tratado de aclarar cuál fue la funcionalidad del motete en la liturgia. Las colecciones impresas dedicadas exclusivamente a motetes suelen contener rúbricas que informan acerca de las festividades en las que cada pieza debía interpretarse, pero, en general, estos datos aparecen menos frecuentemente en los libros manuscritos. Mucho más complicado resulta establecer en qué momento preciso de la liturgia o de celebraciones paralitúrgicas tenía lugar el canto de motetes. Varios trabajos, dedicados sobre todo al ámbito italiano, han abordado esta cuestión, revelando una gran variedad de prácticas locales y regionales.[64] David D. Bryant ha mostrado que en Venecia una práctica común era interpretar los motetes dentro de los servicios de vísperas en sustitución del 'Deo Gratias' final.[65] En Roma y en Milán disponemos de información que conectan los motetes con la liturgia de la misa. Por ejemplo, en Roma los motetes se cantaban durante el ofertorio, la elevación y al final de la misa,[66] y en Milán una práctica habitual era interpretarlos en sustitución de determinadas secciones del propio y del ordinario de

[63] Apéndice 2.3, ítem 7. En la Biblioteca de Catalunya se conserva un libro de misas también a cinco voces de Orfeo Vecchi (V1056) bajo la signatura M Mar. 118-8º (Apéndice 2.1, ítem 55). Según RISM, no hay constancia de otros libros impresos de Orfeo Vecchi en archivos y bibliotecas hispanos. Dos obras de Vecchi se copiaron en un libro de polifonía manuscrito procedente del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia (E-VAcp 20); para una descripción de su contenido, véase *Books of Hispanic Polyphony*, <https://www.hispanicpolyphony.eu/source/22531>.

[64] Para el contexto español, centrado sobre todo en Sevilla, véase Todd M. Borgerding, "The Motet and Spanish Religiosity *ca*. 1550-1610", Tesis Doctoral (Ph.D.), The University of Michigan, 1997, pp. 61-106.

[65] David D. Bryant, "Liturgy, Ceremonial and Sacred Music in Venice at the Time of the Counter-Reformation", Tesis Doctoral (Ph.D.), King's College, University of London, 1981, p. 14. Para un estudio del lugar que ocupaban los motetes en la liturgia y ceremonial de otra institución de la zona del Véneto, la Catedral de Treviso, véase Bonnie J. Blackburn, *Music for Treviso Cathedral in the Late Sixteenth Century. A Reconstruction of the Lost Manuscripts 29 and 30*, Royal Musical Association Monographs, 3 (Londres: Royal Musical Association, 1987), pp. 19-33.

[66] Cummings, "Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet", p. 45.

la misa.[67] La información localizada en documentación de Barcelona sobre la funcionalidad de los motetes permite iluminar algunos contextos. En una festividad tan arraigada en la tradición ceremonial de la ciudad como el Corpus Christi, el *Manual del Cabiscol* de la Catedral revela que en la procesión principal que tenía lugar por la tarde, los cantores de la Catedral entonaban un motete al llegar a la Basílica de Santa María del Mar, y lo hacían ubicados en la zona del presbiterio:

> Dia de Corpus
> [...]
> Quant ix lo clero de la seu los cabiscols y los dos canonges que aportan bordo agenollats en lo Presbyteri han de entonar Te deum laudamus, y despres en lo discurs de la professo se canta lo Hymne Sacris Solemniis. **En ser a S^ta^ Maria** los dits cabiscols se han de aturar deuant des Presbyteri mentre que **se canta un motet que acostuma*n* cantar los cantors de la seu en dit Presbyteri**". [Mi negrita].[68]

No sólo la documentación de archivo, sino las propias fuentes de polifonía son también útiles para aproximarse a los contextos de intepretación de algunos motetes. Su ubicación en determinados puntos del manuscrito, junto a piezas específicas, puede ser en ocasiones un indicador de su función. Dos casos concretos ya se mencionaron en el Capítulo I al analizar los manuscritos E-Boc 7 y E-Bbc 787. La ubicación de un motete dedicado a San Miguel (no. 30), copiado junto a un salmo de Completas (no. 32) en el último folio de E-Boc 7 sugiere una estrecha conexión litúrgica entre ambas piezas. El caso del motete 'Exsultate justi' de Joan Pau Pujol transmitido en E-Bbc 787 (no. 7), uno de los manuscritos confeccionados para las celebraciones anuales de las fiestas de *Sant Jordi* en la Diputación de Barcelona, también es relevante. Dado que el texto 'Exsultate justi' procede de una sección del propio de la misa de un mártir (Santo Tomás Obispo y Mártir) y la pieza se ubica inmediatamente después de la 'Missa de Tono VIII' (no. 6) y comparte con ésta la misma plantilla vocal (diferente al resto de piezas del manuscrito), la función de ese motete podría ser la de servir como pieza sustitoria o complementaria de alguna de las partes del propio de la misa, tal y como hemos visto que ocurría por ejemplo en Milán.

---

[67] Lynn H. Ward, "The 'Motetti Missales' Repertory Reconsidered", *Journal of the American Musicological Society*, 39/2 (1986), pp. 491-523.

[68] ACB, Manual del Cabiscol, pp. 121-122: "Dia de Corpus [...].Cuando sale el clero de la seo los capíscoles y los dos canónigos que llevan bordón, arrodillados en el presbiterio han de entonar Te deum laudamus, y después durante el recorrido de la procesión se canta el Himno Sacris Solemniis. Al llegar a S^ta^ Maria los dichos capíscoles han de pararse delante del Presbiterio mientras que se canta un motete que habitualmente cantan los cantores de la Seo en dicho presbiterio". Otros detalles del ceremonial de la Catedral de Barcelona según lo establecido por el 'Manual del Cabiscol' serán tratados en el Capítulo III.

4. SALMOS DE VÍSPERAS Y COMPLETAS: DEL FABORDÓN A LA SALMODIA DE JOAN PAU PUJOL

Entre todas las horas del Oficio Divino, la de Vísperas, especialmente, aunque también la de Completas, es la que generalmente se celebraba con más solemnidad, y ello se tradujo en una mayor abundancia de repertorio polifónico para su celebración. El servicio de vísperas comenzaba con el versículo 'Deus in adjutorium', seguido de cinco salmos, cada uno con su correspondiente antífona; tras los salmos, el oficio continuaba con el canto del himno y el magníficat, y concluía con el versículo final 'Benedicamus Domino'. Los domingos, días de mayor solemnidad, se cantaban los salmos 109 a 113, mientras que el resto de días de la semana se entonaban los salmos 114 a 147 ('psalmi ferialis'), cinco cada día, omitiendo aquellos que se cantaban en otros servicios del oficio divino.[69] Por su parte, el oficio de Completas se iniciaba también con el 'Deus in adjutorium', proseguía con el canto de tres salmos diferentes de los de vísperas (4, 30, 90 y 133), continuaba con un himno seguido de un responsorio, y se cerraba con el cántico de Simeón ('Nunc dimittis', más la antífona 'Salva nos, Domine') y una antífona mariana.[70] Los himnos, magníficats y antífonas marianas serán tratados en apartados específicos de este Capítulo, por lo que esta sección se centrará en el repertorio salmódico para vísperas y completas. Dado que la salmodia en fuentes hispanas (incluyendo los manuscritos de Barcelona) ha sido recientemente estudiada por Sergi Zauner, en esta sección sintetizaré sus principales aportaciones, puntualizando algunas cuestiones sobre el repertorio manuscrito y aportando una visión más amplia del repertorio a partir de los libros impresos de salmos que se han conservado en bibliotecas de Barcelona y el repertorio mencionado en inventarios de libros de la época.[71] La Tabla II.5 reúne los salmos y cánticos para los oficios de vísperas y completas en fuentes manuscritas polifónicas de Barcelona datadas en la segunda mitad del siglo XVI.

[69] Éstos son los principales elementos del oficio de vísperas. Para más detalles, véase Richard Hoppin, *La música medieval* (Madrid: Akal, 1991), pp. 109-111, y Ruth Steiner y Keith Falconer, "Vespers", en *The New Grove Dictionary*, vol. 26, pp. 508-509.

[70] Para un exhaustivo detalle de la estructura de Completas, véase Jerome Roche, "Musica diversa di Compietà: Compline and Its Music in Seventeenth-Century Italy", *Proceedings of the Royal Music Association*, 109 (1982-1983), pp. 60-79, esp. p. 62.

[71] El Apéndice recoge la relación completa de ediciones de salmos en inventarios de libros de la época.

Tabla II.5: Salmos y cánticos de vísperas y completas en los libros manuscritos de polifonía de Barcelona de la segunda mitad del siglo XVI.

Manuscritos		Salmos	Nos.	Versos polifónicos	Voces	Compositores
E-Bbc 681	**Vísperas**					Anónimos
	109	'Dixit Dominus'	25, 30, 31, 32, 43, 44	1	4	
			27[72], 28	1, 3	4	
	110	'Confitebor'	26	2	4	
	112	'Laudate pueri'	29	1	4	
	Completas					
	4	'Miserere mei'	49	2	4	
E-Boc 7	**Vísperas**					
	109	'Dixit Dominus'	28	1	4	
	Completas					
	4	'Miserere mei'	29	1, 2	4	
	4	'Miserere mei'	33	1	4	
E-Boc 6	**Completas**					
	4	'Miserere mei'	18	2	4	
		[Sin texto] 2º tono	19		4	
		'Nunc dimittis'	20	2	4	
		[Sin texto] 6º tono	21		4	
		[Sin texto] 8º tono	22		4	
E-Bbc 708	**Completas**					
	4	'Miserere mei'	13	2	4	
	4	'Miserere mei'	14	2	4	
		'Custodi nos'	15		4	
		[Sin texto] 6º tono	16		4	
	4	'Miserere mei'	17	2	4	
		'Nunc dimittis'	18	2	4	
		'Nunc dimittis'	19	2	4	

La afirmación del teórico Pietro Cerone en su tratado *El Melopeo y Maestro* (Nápoles, 1613) de que "en estos reinos de España, no es en uso el cantar los salmos en música, sino a fabordones" parece encajar a la perfección con los testimonios manuscritos conservados en las fuentes barcelonesas, puesto que la mayoría responden a esta tipología.[73] La interpretación polifónica de los salmos estaba, en efecto, estrechamente relacionada con la forma del fabordón ("falsobordone" en italiano), que consiste en armonizaciones a cuatro voces de textura homofónica basadas en acordes en estado fundamental y con la forma y a menudo la melodía de los tonos gregorianos de los salmos. Aunque este estilo se utilizó también para el canto polifónico de responsorios, pasiones, lamentaciones o letanías (géneros, igual que los salmos, fuertemente vinculados a la interpretación sobre una cuerda de recitado), el uso habitual

[72] E-Bbc 681, no. 27, sólo incluye el inicio ('Virgam virtutis tuae') del verso 3 del salmo 109 ('Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum').

[73] Pietro Cerone, *El Melopeo y Maestro* (Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613), p. 689.

del término se asocia especialmente con el canto polifónico de los textos de los salmos empleando el tono salmódico gregoriano como *cantus firmus*.[74] Como ilustra el Ejemplo musical II.1, el fabordón suele presentar una estructura bipartita, en donde cada parte está basada en una recitación sobre un acorde seguida de una cadencia y que incluye, normalmente, el texto de un único versículo del salmo. Excepto tres piezas que transmiten música para más de un verso (E-Bbc 681, Nos. 27 y 28, y E-Boc 7, No. 29), todos los salmos y cánticos de vísperas y completas de las fuentes barcelonesas de la segunda mitad del siglo XVI responden a esta categoría.

Ejemplo musical II.1: Salmo 'Miserere mei' en fabordón en E-Boc 6 (No. 18) y E-Bbc 708 (Nos. 13 y 17) concordante con el salmo 'Dixit Dominus' en E-Bbc 681.



La principal característica de este tipo de "fabordón de versículo único" o "fórmula de fabordón" es que los ejemplos escritos conservados en las fuentes no se corresponderían con "la entidad musical efectivamente interpretada", sino que se trata de melodías esquemáticas ("fórmulas") que se adaptarían a distintos versículos del

[74] Murray C. Bradshaw, "Falsobordone", en *The New Grove Dictionary*, vol. 8, pp. 538-539. La entrada "Falsobordone" en *The New Grove* contiene una sucinta síntesis del clásico estudio de Bradshaw, *The Falsobordone: A Study in Renaissance and Baroque Music*, Musicological Studies & Documents, 34 ([S.l.]: American Institute of Musicology; Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1978). Otro clásico trabajo sobre el fabordón, anterior al de Bradshaw, es el de Ernest Trumble, *Fauxbourdon, an historical survey*, Musicological Studies, 3 (Nueva York: Institute of Mediaeval Music, 1959). Más recientemente, la aportación de Ignazio Macchiarella, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1994) ha enfatizado la estrecha relación del fabordón con la cultura oral. Estos tres estudios presentan, en algunos aspectos, teorías divergentes sobre el origen del *falsobordone*. Una útil síntesis de los tres planteamientos puede leerse en Giuseppe Fiorentino, "Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación", Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2009, pp. 37-44; véase también la revisión bibliográfica realizada por Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento", pp. 5-16.

salmo al modificar el ritmo y el número de notas de la sección de recitado.[75] Esta característica enlaza con el énfasis que han puesto algunos estudios en definir el fabordón como un género y una técnica a medio camino entre la tradición escrita y la tradición oral.[76] Una de las principales aportaciones del reciente estudio de Sergi Zauner sobre el fabordón en el mundo hispánico ha sido la identificación de fórmulas melódicas y polifónicas específicas comunes a diversos fabordones de distintas fuentes de la Península Ibérica de diferente procedencia y cronología, que también están ampliamente presentes en los salmos de vísperas y completas de los manuscritos barceloneses.[77] El anterior Ejemplo II.1 muestra la presencia de la misma fórmula melódica (denominada "fórmula α" en el estudio de Zauner) en un versículo de un salmo de completas en los manuscritos E-Boc 6 y E-Bbc 708 (ambos relacionados con la parroquia de Sant Miquel de Barcelona) y en un salmo de vísperas con el texto 'Dixit Dominus' del manuscrito E-Bbc 681 originado en la Catedral de Vic.[78] La misma fórmula podía ser utilizada, por tanto, no sólo para los diferentes versículos de un mismo salmo sino también para salmos y cánticos distintos. La Tabla II.6 señala las concordancias ya identificadas por Zauner entre salmos y cánticos en fabordón de varios tonos en fuentes hispanas, diferenciando las fuentes barcelonesas de otros manuscritos ibéricos procedentes de Toledo (E-Tc 21), Ledesma (E-LEDc s.s. [1]), Granada (E-GRmf 975), Gandía (E-Bbc 1166/1967), Coimbra (P-Cug 12) y el conocido como "Cancionero de Medinaceli" (E-PAbm 6829), más libros impresos como el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557), las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Antonio de Cabezón (Madrid, 1578) y el *Arte de musica theorica y pratica* de Francisco de Montanos (Valladolid, 1592). Respecto a las ya mencionadas por Zauner, se han localizado otras dos concordancias para los fabordones de Tono I y Tono IV entre el repertorio de los manuscritos de Barcelona.

[75] Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento", pp. 17-19.

[76] Macchiarella, *Il falsobordone*, pp. 135-136 y 284; Philippe Canguilhem, "Pratique et contexte du faux-bourdon et du chant sur le livre en France (XVIe-XIXe siècles)", *Études gregoriennes*, 38 (2011), pp. 181-199.

[77] La presencia de fórmulas melódicas y polifónicas comunes en el repertorio de fabordones en el mundo hispánico aparece desarrollada principalmente en el capítulo 5 de Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento", pp. 156-218, en donde también se discuten los manuscritos barceloneses.

[78] Sobre los orígenes de estos tres manuscritos véase el Capítulo I.

Tabla II.6: Concordancias de fabordones en distintos tonos en manuscritos barceloneses y en otros manuscritos e impresos ibéricos.
***** = concordancias no señaladas en Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento"

	Concordancias en Barcelona	**Concordancias en otras fuentes ibéricas**
Tono I	E-Bbc 681 (70v-71r), Dixit Dominus E-Bbc 681 (74v-75r), Dixit Dominus E-Bbc 708 (45v-46r), Miserere mei E-Bbc 708 (46v), Miserere mei* E-Boc 6 (97v-98r), Miserere mei	E-Tc 21 (90v), Dixit Dominus E-PAbm 6829 (108v-109r) E-LEDc 1 (1v-2r) E-GRmf 975 (3v) E-Bbc 1166/1967 (49v-50r) Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, fol. 11
Tono II	E-Bbc 681 (70v-71r), Magna opera E-Bbc 681 (89v-90r), Dixit Dominus E-Boc 6 (97v-98r), [sin texto] E-Bbc 708 (45v-46r), Custodi nos	E-Bbc 1166/1967 (56v-57r), Laudate pueri E-LEDc 1 (1v-2r) Cabezón, *Obras de música*, fol. 14
Tono IV	E-Bbc 681 (71v-72r), Dixit Dominus E-Bbc 681 (89v-90r), Dixit Dominus E-Bbc 708 (46v-47r), Quia viderunt*	
Tono VIII	E-Bbc 681 (73v-74r), Dixit Dominus	Montanos, *Arte de musica*, fol. 45r P-Cug 12 (187v-188r)

El predominio de los salmos de vísperas y completas de un único versículo y de carácter formulaico en las fuentes manuscritas barcelonesas de la segunda mitad del siglo XVI indica que seguramente el modo más habitual de interpretación polifónica de la salmodia en las horas canónicas del oficio divino fue a través de piezas en fabordón que emplean fórmulas melódico-polifónicas ampliamente difundidas en la Península Ibérica.

La contrapartida a la afirmación de Cerone y al repertorio manuscrito conservado la encontramos revisando las colecciones impresas de salmos existentes actualmente en bibliotecas de Barcelona y los libros con repertorio para vísperas y completas mencionados en inventarios. Respecto a los primeros, la colección impresa de salmos de cronología más temprana conservada en la Biblioteca de Catalunya es la de Adrian Willaert (*ca*.1490-1562) y Jacquet de Mantua (1483-1559), *I salmi appertinenti alli vesperi per tutte le feste dell'anno, parte a versi e parti spezzadi acomodati da cantare a uno e a duoi chori* (Venecia, 1550; 1550/1); Apéndice 2.1, ítem 30.[79] Junto a varias piezas de Jacquet y otros compositores, esta publicación antológica

[79] El ejemplar de la Biblioteca de Catalunya es el único conocido de esta edición en España. Se conservan otras tres copias de esta publicación en bibliotecas de Alemania (D-MÜs y D-Rp) e Italia (I-Bc). La colección completa fue editada por Hermann Zenck y Walter Gerstenberg, *Adriani Willaert. Opera Omnia*, vol. 8 (*Psalmi Vesperales, 1550*), Corpus Mensurabilis Musicae, 3 (Roma; Middleton: American Institute of Musicology; Hänssler-Verlag, 1972).

contiene un grupo de ocho salmos de vísperas para dos coros de Willaert que constituyen el ejemplo impreso más temprano del nuevo lenguaje policoral que se desarrolló de forma más profusa en las siguientes décadas de la segunda mitad del siglo XVI.[80] Aunque se desconocen los orígenes del ejemplar de esta edición que hay actualmente en la Biblioteca de Catalunya, el dato es interesante porque abre la puerta a una posible temprana difusión en la Península Ibérica de este tipo de piezas policorales o para "cori spezzatti" que los compositores españoles o extranjeros que trabajaron en España no parece que comenzasen a cultivar hasta aproximadamente la década de los ochenta del siglo XVI, según ha argumentado Alfonso de Vicente.[81] En este sentido, puede ser significativo que la edición que se conserva en Barcelona es la de 1550 y no la reimpresión que se realizó pocos años más tarde, en 1557 (1557/6). Otros libros impresos de los que existen todavía ejemplares en bibliotecas de la ciudad evidencian que el repertorio de salmos del italiano Giammateo Asola parece haber tenido una importante difusión en Barcelona, o de forma más general en el territorio del Principado de Cataluña. Se conservan cuatro ediciones diferentes de salmos de vísperas y completas de Asola, todas publicadas en la década de 1580 (1581, RISM A2527; 1583, RISM A2539; 1586, RISM A2563; y 1587, RISM A2566).[82]

Los libros de salmos polifónicos registrados en 1604 en el inventario *post mortem* del librero barcelonés Joan Lauriet son también indicio de la recepción durante la segunda mitad del siglo XVI de un repertorio italiano de salmos de tradición más elaborada que los salmos en estilo fabordón que transmiten las fuentes manuscritas (véase el Apéndice 3.3; 1604, Joan Lauriet). De nuevo, el repertorio salmódico de Asola consignado en este inventario es también sustancial (Apéndice 3.3, ítems 7 y 10), pero también encontramos libros de salmos de otros compositores italianos más o menos contemporáneos, como Michele Varotto (Apéndice 3.3, ítems 1 y 4), Ludovico Viadana

[80] Si bien estos *salmi spezzatti* de Willaert ya no se consideran actualmente como un testimonio pionero de la técnica policoral (tal y como algunos estudiosos habían señalado), sino como obras continuadoras de una tradición de salmodia polifónica a dos coros que ya es posible rastrear en fuentes manuscritas italianas durante la primera mitad del siglo XVI, las obras de Willaert sí tienen el valor de ser los primeros ejemplos impresos conocidos de salmos a dos coros; sobre esta cuestión, véase Anthony F. Carver, "The Psalms of Willaert and His North Italian Contemporaries", *Acta Musicologica*, 47/2 (1975), pp. 270-283, y del mismo autor, *The development of sacred polychoral music to the time of Schütz* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

[81] Alfonso de Vicente, "Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas", en *Polychoralities: Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, ed. por Juan José Carreras e Iain Fenlon (Venecia: Fondazione Ugo e Olga Levi; Kassel: Reichenberger), pp. 123-170.

[82] Apéndice 2.1, ítems 48, 51 y 52; y Apéndice 2.3, ítem 2.

(Apéndice 3.3, ítems 2 y 3), Orfeo Vecchi (Apéndice 3.3, ítem 15), Flaminio Tresti (Apéndice 3.3, ítem 8) y Valerio Bona (Apéndice 3.3, ítem 9).

Joan Pau Pujol domina el repertorio de salmos de vísperas y completas transmitido en los libros manuscritos de polifonía de Barcelona del primer cuarto del siglo XVII. Los salmos constituyen el género más abundante en el catálogo de obras de Pujol, aunque algunas de las fuentes para este repertorio se perdieron o desaparecieron después de la Guerra Civil. No obstante, los manuscritos compuestos por Joan Pau Pujol para la Capilla de *Sant Jordi* de la Generalitat (E-Bbc 786, 789, 787 y 788), junto al manuscrito E-Bbc 683 (concordante con E-Bbc 789) transmiten el corpus más sustancial de salmos de Pujol a cuatro voces (E-Bbc 789 y E-Bbc 788) y a ocho voces (E-Bbc 786 y E-Bbc 787). Según Sergi Zauner, la salmodia de Joan Pau Pujol constituye un buen ejemplo de la convivencia en la obra de un mismo compositor de la salmodia polifónica de tipología más tradicional de la segunda mitad del siglo XVI (comparable por ejemplo a la de Melchor Robledo y Juan Navarro) y la integración del nuevo lenguaje policoral que comenzó a cultivarse en la Península Ibérica a finales del siglo XVI y, más decididamente, a partir de 1600.[83]

5. HIMNOS: UN REPERTORIO LOCAL

Dentro del Oficio Divino, los himnos se cantan en todas las horas litúrgicas (maitines, laudes, horas menores, vísperas y completas), normalmente a continuación de los salmos y antífonas.[84] Una de las principales características del repertorio himnódico polifónico a partir del siglo XVI fue la aparición de ciclos completos de himnos para las principales festividades del año litúrgico, reunidos en libros impresos o transmitidos en volúmenes manuscritos dedicados al género.[85] En fuentes impresas hispanas o fuentes de compositores hispanos publicadas por impresores italianos, los ciclos himnódicos más destacados son, entre otros, los de Diego Ortiz (*Musices liber primus*, 1565; 35 himnos), Victoria (*Hymni totius anni*, 1581; 32 himnos), Francisco Guerrero (*Liber*

[83] Para un comentario más extenso de los salmos de Pujol, véanse las aportaciones de Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento", pp. 282-291.

[84] En maitines y horas menores el himno precede a los salmos; véase Hoppin, *La música medieval*, pp. 113-15.

[85] Tom R. Ward y John Caldwell, "Hymn. III. Polyphonic Latin. 2. 16th Century", *The New Grove Dictionary*, vol. 12, pp. 26-28, esp. p. 26.

vesperarum, 1584; 24 himnos) o Juan Navarro (*Psalmi, hymni ac magnificat*, 1590; 27 himnos). En cuanto a las fuentes manuscritas, en la mayoría de colecciones de libros de polifonía de archivos catedralicios de la Península Ibérica, es frecuente encontrar volúmenes dedicados enteramente a himnos o secciones de manuscritos en donde se copiaron un conjunto de himnos variados para distintas festividades litúrgicas. Casos representativos son, por ejemplo, la antología pretridentina de himnos transmitida en el manuscrito 2/3 de Tarazona (E-TZ 2/3; 20 himnos),[86] un libro de himnos polifónicos anónimos copiados en un manuscrito procedente de la Catedral de Coimbra (P-Cug MM 221; 30 himnos),[87] el ciclo himnódico de Juan Navarro (*ca*. 1565) conservado en un manuscrito de la Catedral Ávila (E-Ac 1, 33 himnos),[88] y una antología himnódica de distintos compositores transmitida en un libro de polifonía del monasterio de Santa María de Guadalupe en Cáceres (E-GU 2; 22 himnos).[89]

Este tipo de organización del repertorio de himnos en un único volumen o sección no la encontramos en los libros de polifonía de Barcelona. Como se desprende de la información reunida en la Tabla II.7, ninguno de los catorce manuscritos que contiene himnos transmite un ciclo completo de obras de este género o un grupo significativamente amplio de piezas para distintas festividades. Once manuscritos contienen entre uno y cinco himnos, mientras que los otros tres (E-Bbc 681, E-Bbc 682 y E-Boc 59) transmiten entre seis y diez piezas, pero, en cambio, las obras no aparecen agrupadas conjuntamente (E-Bbc 682) o se trata de versiones diferentes del mismo himno (E-Bbc 681 y E-Boc 59).

[86] Para un estudio del ciclo himnódico de E-TZ 2/3, véase Juan Ruiz Jiménez, "'Infunde amorem cordibus': An Early 16th-Century Polyphonic Hymn Cycle from Seville", *Early Music*, 33/4 (2005), pp. 619-638. El trabajo más reciente sobre este manuscrito es el de Ros-Fábregas, "Manuscripts of Polyphony from the Time of Isabel and Ferdinand", pp. 446-452.

[87] Bernadette Nelson, "A Polyphonic Hymn Cycle in Coimbra", en *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, ed. por Tess Knighton y Bernadette Nelson (Kassel: Reichenberger, 2011), pp. 167-205.

[88] Mª Asunción Gómez Pintor, *Juan Navarro. Labor compositiva en Castilla y León: estudio analítico de su producción himnódica en Ávila (1565)* (Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas, S.A., 1994).

[89] Francisco Rodilla León, "El 'canto de órgano' en el Real Monasterio de Guadalupe: fuentes, repertorio y compositores", en *Musicología global, musicología local*, ed. por Javier Marín López *et al*. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013), pp. 1892-1910. Se podrían citar otros ejemplos de manuscritos que presentan secciones dedicadas a repertorio de himnos; véase en <https://hispanicpolyphony.eu/home> los himnos de E-Tc 25, E-TZ 4, E-MA 2, E-V 12 y E-MEXc 4/A-B.

Tabla II.7: Himnos transmitidos en los libros de polifonía manuscritos de Barcelona.

Título[90]	Festividad litúrgica	Manuscritos[91]	Compositores
Ave maris stella	Fiestas de la Virgen	E-Bbc 681 (nos. 38, 46)	Anón.
		E-Bbc 682 (no. **13**)	Melchor Robledo
		E-Bbc 586 (nos. 3, **13**)	Felip Pujol
Deus tuorum militum	Común de un mártir	E-Bbc 789 (no. **7**)	Joan Pau Pujol
		E-Bbc 788 (no. **7**)	Joan Pau Pujol
Magne pater Augustine	San Agustín	E-Bbc 682 (no. **4**)	[Adrian Willaert]
Martir Dei	Común de un Mártir	E-Bbc 681 (nos. 6, 37, 39, 45)	Anón.
[Pange lingua][92]	Corpus Christi	E-Bbc 682 (no. 5)	Anón.
Sacris solemniis	Corpus Christi	E-Bbc 586 (no. **1**)	[Joan Pau Pujol]
Te Deum[93]	Himno de Acción de gracias y otras funciones	E-Boc 59 (no. 88)	Anón.
		E-Bbc 585 (no. 1)	Anón.
Te lucis ante terminum	Himno de Completas	E-Boc 6 (no. 5)	Anón.
		E-Bbc 789 (nos. **14**, **22**)	Joan Pau Pujol
		E-Bbc 788 (no. **14**)	[Joan Pau Pujol]
		E-Bbc 683 (nos. **20**, **27**)	[Joan Pau Pujol]
Verbum supernum	Corpus Christi	E-Bbc 682 (no. **18**)	Jean Maillard
Vexilla Regis prodeunt	Himno de Pasión y de fiestas de la Santa Cruz	E-Boc 59 (nos. **74**, **77**, **78**, **79**, 80, 81, **82**, **83**, 85)	Pere Riquet; Pere Beuló; Mateu Lorens; Joannes Borgueres
		E-Boc 7 (nos. 12, 13)	Anón.
		E-Bbc 708 (no. 7)	Anón.
		E-Bbc 587 (nos. **29**, **31**)	Pere Beuló; Joan Orich/ Pere Alberch Vila
		E-Bbc 682 (nos. 1, 59, **61**)	Sebastià Fuster[94]
		E-Boc 8 (nos. **6**, 7)	Joan Orich
		E-Bbc 586 (nos. 2, **8**)	[Joan Pau Pujol]
		E-Bbc 589 (no. **2**)	Joan Pau Pujol

TOTAL: 45 himnos

[90] Señalo el título mediante el texto de la primera estrofa del himno, aunque ésta no reciba tratamiento musical en todas las versiones polifónicas que he detallado.

[91] El número de obra en negrita indica que la pieza está atribuida o que ha podido atribuirse a través de concordancias; el resto de las piezas son anónimas.

[92] Esta pieza sin texto incluye únicamente la inicial "P". Bonastre, "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya", p. 12, fue el primero en reconocer esta pieza como un *Pange lingua*, si bien no justificó esa identificación. Efectivamente, la voz de tenor coincide con el conocido canto llano "more hispano" de este himno, aunque no se trata de la tan difundida versión del franco-flamenco Juan de Urreda (fl. 1451-1481). Sobre la pieza de Urreda, véase la primera edición y comentario de Higini Anglès, "El Pange lingua de Johannes Urreda, maestro de capilla del Rey Fernando el Católico", *Anuario Musical*, 7 (1952), pp. 193-200. Sobre la tradición en la composición de Pange lingua, véase Bernadette Nelson, "Morales's Contribution to the Pange lingua Tradition and an Anonymous Tantum ergo", en *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*, pp. 85-107.

[93] Sobre las versiones polifónicas de los himnos *Te Deum* y sus usos y contextos véase el Capítulo III.

[94] La obra de Sebastià Fuster en E-Bbc 682 (no. 61) está incompleta.

Dos inventarios de libros revelan que, si bien no se han conservado fuentes manuscritas con ciclos completos o parciales de himnos, tales libros sí existieron en la época. Un inventario de la Basílica de Santa María del Mar fechado en 1587 informa que esta institución poseía un libro "intitulat Imnas, ab cant de orga, lo qual comensa *Conditor alme siderum*".[95] Ya a principios del siglo XVII, tenemos constancia a través de otro inventario de que Joan Pau Pujol compuso himnos para la Catedral de Barcelona durante su magisterio de capilla: "Item altre llibre de forma mayor ab cubertes de cartró intitulat de Vespras de Santa Eularia y a la darreria está lo hymne Jesu, corona virginum y lo hymne de Vexilla, etc. y de Crux, etc.".[96] Por tanto, este volumen contenía al menos tres himnos para distintas festividades, si bien la descripción del ítem sugiere un repertorio más numeroso. Por otro lado, según los inventarios de libros de 1613 y 1626, sabemos que la Catedral también poseía la colección de himnos de Juan Navarro publicada en 1590 (RISM N283) y los *Hymni totius anni* de Victoria en su edición de 1581 (RISM V1428).[97] Sorprende, sin embargo, no encontrar ningún ejemplar de los himnos de Francisco Guerrero publicados en su *Liber vesperarum* (1584; RISM G4873); esta edición de Guerrero no figura entre los libros impresos conservados actualmente en bibliotecas de la ciudad, ni tampoco aparece citado en inventarios de libros; ninguna de las obras copiadas sin atribución en los libros manuscritos corresponde a los himnos del *Liber vesperarum* de Guerrero.[98]

[95] Véase el Apéndice 3.4, ítem 1.

[96] Apéndice 3.4, ítem 7.

[97] Apéndice 3.4, ítems 3 y 5 (Navarro), e ítems 4 y 6 (Victoria). Aunque Victoria volvió a publicar su libro de himnos en 1600 (RISM V1429), no hay duda de que la edición que mencionan los dos inventarios de la Catedral de Barcelona de 1613 y 1626 es la edición anterior de 1581 puesto que el inventario de 1613 especifica que se trata de un libro "de la forma major", es decir, en formato folio, mientras que la edición de 1600 se publicó en libretes de partes.

[98] José Mª Llorens Cisteró, *Francisco Guerrero. Opera Omnia, vol. 12, Himnos de Vísperas* [Monumentos de la Música Española, 66] (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002) no detalló las fuentes manuscritas para los himnos de Guerrero por lo que todavía no es posible hacerse una idea de la difusión del repertorio himnódico de este compositor. Véanse los casi ochenta himnos de Guerrero en fuentes manuscritas catalogadas hasta ahora en *Books of Hispanic Polyphony* <https://www.hispanicpolyphony.eu/> a través de la sección "Works" de este catálogo. En fuentes musicales del Nuevo Mundo la obra de Guerrero y en concreto sus himnos disfrutaron de una amplia difusión. Sobre esta cuestión, véanse Marín López, "Música y músicos entre dos mundos", pp. 748-757, y "'Por ser como es tan excelente música'": la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México", en *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, ed. por Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004), pp. 209-226; y Robert Snow, "Music by Francisco Guerrero in Guatemala", *Nassarre*, 3/1 (1987), pp. 153-202.

Si el estudio de ciclos himnódicos completos ofrece normalmente la oportunidad de analizar las particularidades litúrgicas de una determinada institución observando las festividades solemnizadas y los textos utilizados,[99] la falta de una colección manuscrita de estas características en Barcelona limita en cierto modo esa posibilidad. No obstante, un análisis de la anterior Tabla II.7, junto con otras observaciones, permite extraer algunas conclusiones sobre el repertorio.

Llama la atención la casi total ausencia de himnos de compositores españoles y extranjeros. Los dos únicos himnos de compositores extranjeros se copiaron en E-Bbc 682, un manuscrito procedente de la diócesis de Girona: 1) un himno dedicado a San Agustín de Adrian Willaert, una pieza anteriormente no atribuida en los estudios previos sobre este manuscrito (E-Bbc 682, no. 4); y 2) un himno para el Corpus Christi de Jean Maillard (E-Bbc 682, no. 18). Por tanto, repertorio mayoritario de himnos en los manuscritos conservados en Barcelona es casi íntegramente local o de compositores que trabajaron únicamente en el territorio de la Corona de Aragón, para el que no hemos localizado de momento concordancias en fuentes hispanas o extranjeras. A falta de identificar nuevas concordancias u otras evidencias, puede parecer que las instituciones musicales de Barcelona y Cataluña entre *ca*. 1550 y 1650 se nutrieron fundamentalmente de un repertorio de himnos compuesto en gran medida por compositores locales. Sin embargo, al examinar los libros impresos conservados Barcelona, encontramos que la Biblioteca de Catalunya tiene tres ediciones impresas de himnos polifónicos de compositores extranjeros: 1) *Hymnorum musica secundum ordinem Romanae ecclesiae* (Venecia: Girolamo Scotto, 1550) de Adrian Willaert y Jacquet de Berchem (Apéndice 2.1, ítem 31);[100] 2) *Hymni totius anni* (Roma: Antonio Barre, 1558) de Jacobus de Kerle (Apéndice 2.1, ítem 37);[101] y 3) *Psalmi ad vesperas cum hymnis et Magnificat* (Venecia: Vicenti y Amadino, 1586) de Girolamo Belli (Apéndice 2.1, ítem 50).[102] Estos tres libros impresos llegaron a los fondos de la Biblioteca de Catalunya a través de la colección del bibliófilo Carreras i Dagas y por

[99] Marín, "Música y músicos entre dos mundos", p. 743. Véase por ejemplo la comparación que realiza Nelson, "A Polyphonic Hymn Cycle in Coimbra", pp. 170-171, entre el ciclo himnódico transmitido en P-Cug 221 y el repertorio de himnos en fuentes italianas contemporáneas al manuscrito de Coimbra.

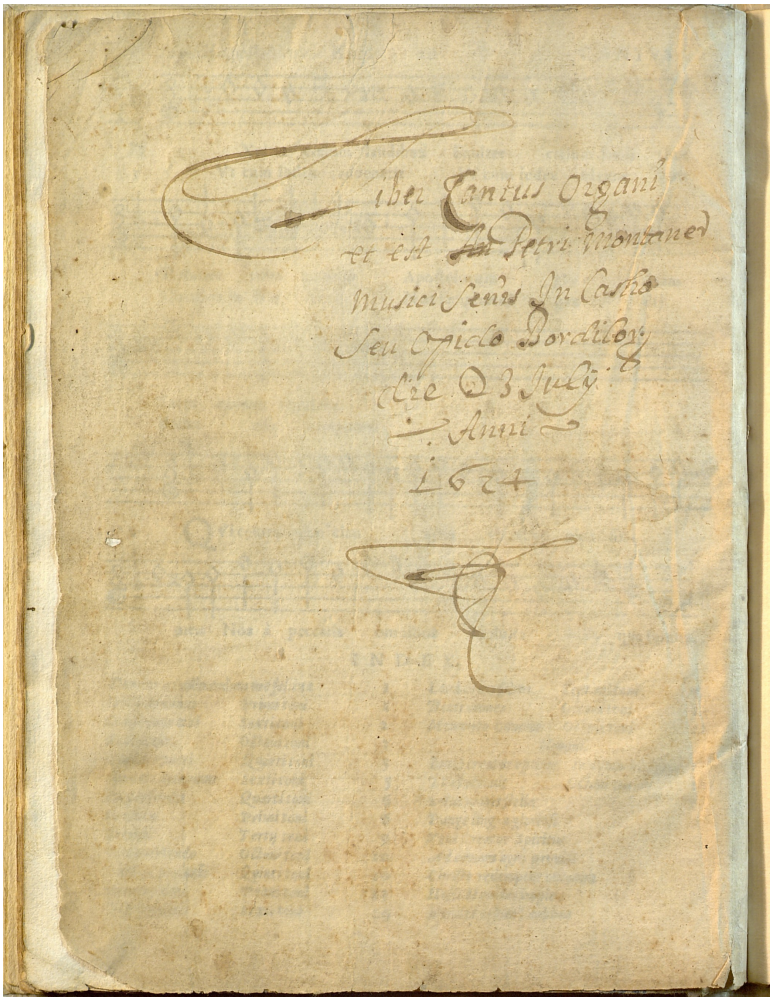
[100] Según los catálogos RISM, éste es el único ejemplar existente en España de esta edición.

[101] También según RISM, no existen otros ejemplares de esta edición en España.

[102] De acuerdo con RISM, el librete de la voz de soprano conservado en la Biblioteca de Catalunya de esta edición de Girolamo Belli es un ejemplar *unicum*.

tanto desconocemos su procedencia original, pero los tres presentan anotaciones manuscritas que proporcionan indicaciones del propietario del libro: "es de Toni Juan" en el ejemplar de himnos de Willaert y Berchem; "Jo pere puig" y "marcon" en la edición de Jacobus de Kerle; y "Petri Montaner", músico activo en 1624, en el libro de vísperas de Girolamo Belli (véase la Ilustración II.1). Los nombres "Pere Puig" y "Petri Montaner" en estas anotaciones sugieren que estos libros pudieron utilizarse en un ámbito musical de habla catalana. En consecuencia, teniendo en cuenta la información que ofrece el análisis de los libros impresos y las ediciones de himnos mencionadas en inventarios, podría deducirse que el repertorio himnódico de la época pudo haber sido más diverso e internacional de lo que sugieren las obras transmitidas en los manuscritos conservados.

Ilustración II.1: Ejemplar de Girolamo Belli, *Psalmi ad vesperas cum hymnis et Magnificat* (Venecia: Vicenti y Amadino, 1586) de la Biblioteca de Catalunya que perteneció a un músico llamado Petri Montaner activo en 1624. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 552, hoja de guarda final.



Otro aspecto a comentar del repertorio de himnos transmitido en los manuscritos de Barcelona son sus textos. Excepto la obra de Willaert para las festividades de San Agustín (28 de mayo y 28 de agosto), el resto de piezas son himnos para las fiestas del ciclo litúrgico temporal (Corpus Christi, Pasión, Santa Cruz) y del Común de los Santos (festividades marianas y común de un mártir), junto a varias versiones del himno de Completas (*Te lucis ante terminum*) y dos *Te Deum*. Casi la mitad del repertorio himnódico manuscrito (veintidós obras) está constituído por diferentes versiones, algunas concordantes entre sí, del himno *Vexilla Regis prodeunt*, un texto cantado en la Semana de la Pasión pero también en las festividades de la Santa Cruz. Como mostraré en el Capítulo III, el elevado número de versiones de este himno y en particular de su sexta estrofa 'O Crux, ave' se debe al particular ceremonial con el que se solemnizaba el canto de este himno en la Catedral de Barcelona y seguramente también en otras instituciones de la ciudad, lo que provocó la necesidad de disponer de versiones polifónicas del himno para la ceremonia.[103] La carencia de himnos para festividades del Propio de los Santos es notoria, lo cual conecta con lo que mencionaba anteriormente sobre las limitaciones para explorar las particularidades litúrgicas de una determinada institución e incluso poder relacionar manuscritos con una parroquia o convento específicos. Por ejemplo, una versión polifónica del himno dedicado a los Santos Justo y Pastor (*Ecce Justus ecce Pastor*) hubiese vinculado directamente un hipotético manuscrito con la parroquia de Sant Just i Pastor de Barcelona.

Al estudiar los orígenes del manuscrito M 681 de la Biblioteca de Catalunya ya se puso de manifiesto que la técnica del *contrafactum* fue un procedimiento habitual en la composición de himnos. Tres de las cuatro piezas con el texto *Martir Dei* —un himno para las festividades del común de un mártir— copiadas en este manuscrito (nos. 6, 37 y 45) presentan la misma melodía que el himno *Te lucis ante terminum* —un himno para la liturgia de Completas— transmitido en otros dos manuscritos (E-Boc 6, no. 5; y E-Bbc 708, no. 11). La técnica de adaptar textos distintos a una misma melodía no fue una práctica exclusiva del género himnódico ni tampoco de la polifonía del siglo XVI, pero las particularidades de la métrica y versificación de los textos de los himnos hicieron que este género se prestase especialmente a la composición de *contrafacta* y que la

[103] De las veintidós versiones, algunas concordantes, del himno *Vexilla regis prodeunt*, dieciséis presentan únicamente la estrofa 'O Crux, ave' en polifonía.

técnica fuese ampliamente utilizada en la polifonía tardo-medieval y renacentista.[104] Un temprano ejemplo de un himno polifónico compuesto como *contrafactum* en la obra de un polifonista español fue señalado por Bruno Turner, quien observó que el *cantus firmus* del himno 'O lux beata Trinitas' de Francisco de Peñalosa copiado en un manuscrito de Tarazona presenta un esquema métrico similar al del himno 'Iste confessor' y, por tanto, se compuso seguramente utilizando este procedimiento.[105] En los manuscritos de Barcelona, otro ejemplo de *contrafactum* ha sido señalado por Raymond Rosenstock al estudiar las obras *unica* de Jean Maillard transmitidas en E-Bbc 682. La melodía del himno de Corpus Christi 'O Salutaris hostia' de Maillard (E-Bbc 682, no. 18) [quinta estrofa de *Verbum supernum*] fue adaptada como *contrafactum* para otras dos obras de este compositor que también se copiaron en ese manuscrito: 'O vos omnes' (E-Bbc 682, no. 42) y 'Augustine pater optime' (E-Bbc 682, no. 54).[106]

Además de la reutilización de una melodía preexistente para la composición de piezas con distinto texto, la técnica del *contrafactum* se empleó también para las distintas estrofas de un himno; es decir, en lugar de componer música diferente, todas las estrofas del himno interpretadas polifónicamente se cantaban con la misma música. Hay tres himnos que responden a este procedimiento en los manuscritos de Barcelona y los tres casos aparecen en E-Bbc 586: 1) el himno para el Corpus 'Sacris solemniis' (no. 1) atribuido a Joan Pau Pujol (estrofas 1, 3, 5, y 7); 2) una versión anónima del himno mariano *Ave maris stella* (no. 3) en la que, además de la polifonía para la primera estrofa se anotó separadamente el texto de las estrofas impares (3, 5 y 7); y 3) otra versión del *Ave maris stella* compuesta por Felip Pujol (no. 13) que aplica la misma polifonía a las estrofas pares (2, 4 y 6). En su estudio del libro impreso de himnos, salmos y magníficats de Juan de Esquivel de Barahona (*ca*. 1561-*ca*. 1615) publicado en 1613 que incluye un ciclo completo de treinta y un himnos, Robert Snow señaló que el uso del contrafactum fue característico a partir del siglo XVII, por lo que estas dos

[104] Thomas Schmidt-Beste, "Verse metre, Word Accent and Rhythm in the Polyphonic Hymn of the Fifteenth Century", *Studi musicali*, 38/2 (1999), pp. 363-396. Véanse también las consideraciones que realiza Robert A. Skeris, "Zum Problem der geistlichen Liedkontrafaktur: Überlegungen aus theologisch-hymnologischer Sicht", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 67 (1985), pp. 25-33; véase la versión inglesa de este artículo en "On the problem of religious hymn contrafacta: Reflections theological and hymnological", en *Divini cultus studium: Studies in the theology of worship and its music* (Altötting: Coppenrath, 1990), pp. 114-123.

[105] Bruno Turner, "Peñalosa's hymn *O lux beata Trinitas*: A contrafactum?", *Early Music*, 23/3 (1995), pp. 472-484.

[106] Rosenstock, *Jean Maillard. Collected sacred works*, p. 208.

piezas de Joan Pau Pujol y Felipe Pujol se insertan plenamente en las tendencias de la época.[107]

El análisis de las cinco versiones del himno *Ave maris stella* en las fuentes de Barcelona conduce a poner de manifiesto un aspecto fundamental de este género: la necesidad de estudiar las melodías gregorianas empleadas como *cantus firmi* para la composición de la polifonía y analizar cómo éste se integra en el entramado polifónico, dos cuestiones que ya fueron subrayadas por Bruno Turner y, para el caso particular del himno *Ave maris stella*, por Michael O'Connor.[108] La melodía del *Ave maris stella* data del siglo XII o XIII. Las distintas melodías transmitidas en fuentes litúrgicas españolas se corresponden en gran medida con la melodía estándar romana. Puesto que en su estudio de distintas melodías gregorianas del *Ave maris stella* O'Connor no incluyó ninguna fuente litúrgica barcelonesa, en el Ejemplo musical II.2 he incorporado la melodía recogida en el *Ordinarium Barcinonense* de 1569, además de los otros ejemplos analizados por este investigador.[109] Como señaló O'Connor las variantes melódicas de las fuentes hispanas se sitúan en la primera parte del himno (los dos primeros versos) y afectan a los melismas de las palabras 'stella' y 'alma', y al intervalo de tercera menor (*si-re*) existente entre 'maris' y 'stella', que en el caso de las melodías de Zaragoza y México se omite incorporando un *do*.[110] Como muestra el Ejemplo II.2, el *Ordinarium Barcinonense* no omite ese intervalo de tercera (igual que tampoco lo hacen la liturgia de Toledo y de Sevilla), pero sí muestra las variantes en las palabras 'stella' y 'alma'.

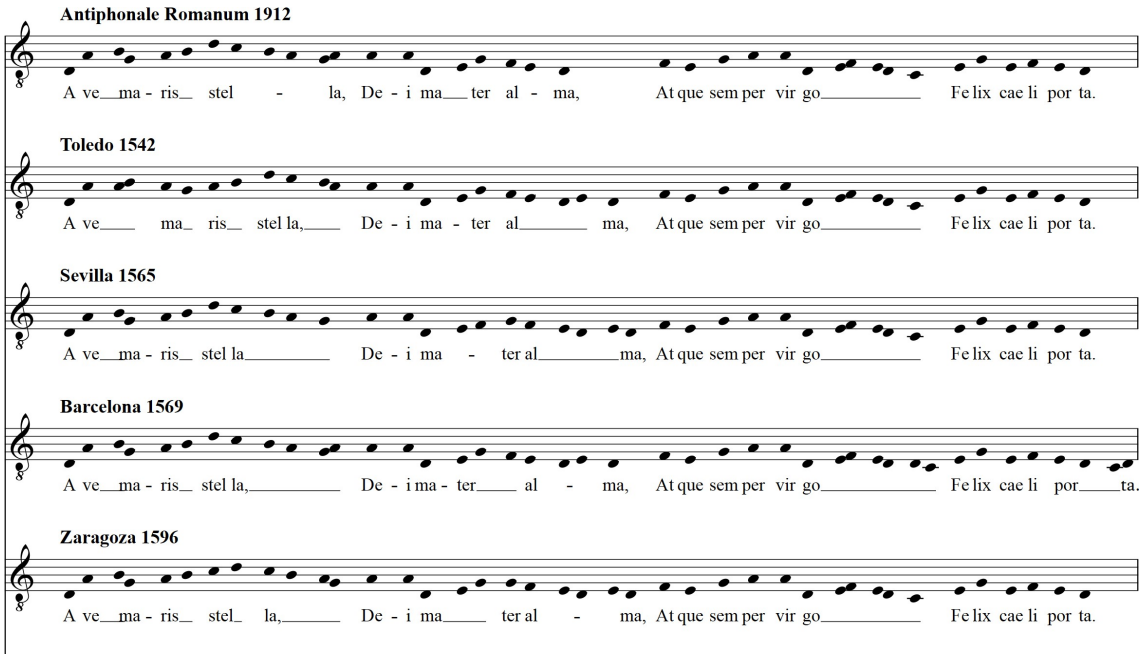
[107] Robert J. Snow, *The 1613 Print of Juan Esquivel Barahona* (Detroit: Information Coordinators, 1978), p. 19.

[108] Bruno Turner, "Spanish Liturgical Hymns: A Matter of Time", *Early Music*, 23/3 (1995), pp. 472-482; Michael O'Connor, "Juan de Esquivel's 'Ave Maris Stella' (a 4): Observations on the Spanish Polyphonic Hymn Repertory", en *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, ed. por Knighton y Nelson (Kassel: Reichenberger, 2011), pp. 153-166.

[109] Para los detalles bibliográficos del Antiphonale Romanum y de las fuentes de Toledo, Sevilla, y Zaragoza, véase el citado artículo de O'Connor, "Juan de Esquivel's 'Ave Maris Stella' (a 4)", p. 158. La melodía del *Ave maris stella* en el *Ordinarium Barcinonense* (1569) está en el fol. 261.

[110] O'Connor, "Juan de Esquivel's 'Ave Maris Stella' (a 4)", p. 160.

Ejemplo musical II.2: Comparación de las melodías romana e hispanas del himno *Ave maris stella*, incluyendo la transmitida en el *Ordinarium Barcinonense* (1569).



2. Sumens illud Ave Gabrielis ore, Funda nos in pace, Mutans Hevae nomen.
3. Solve vincla reis, Profer lumen caecis: Mala nostra pelle, Bona cuncta posce.
4. Monstra te esse matrem: Sumat per te preces, Qui pro nobis natus, Tulit esse tuus.
5. Virgo singularis, Inter omnes mitis, Nos culpis solutos, Mites fac et castos.
6. Vitam praesta puram, Iter para tutum: Ut videntes Jesum, Semper collaetemur.
7. Sit laus Deo Patri, Summo Christo decus, Spiritui Sancto, Tribus honor unus.

Las tendencias generales en la composición polifónica de este himno desde principios del siglo XVI hasta inicios del siglo XVII consistieron en: 1) la puesta en música de las estrofas pares (todas o solo algunas), incluyendo a veces la doxología (estrofa 7); 2) la reducción de la textura habitual de 4 partes a 3 en la estrofa 4 (en el caso de las versiones con tres o más estrofas en polifonía); 3) la ampliación de la plantilla vocal en la estrofa 6 o 7; y 4) la ubicación del *cantus firmus* gregoriano en una de las voces, generalmente el soprano o el tenor, de forma claramente reconocible.[111]

El examen de las cinco versiones polifónicas del himno transmitidas en los manuscritos de Barcelona revela a la vez semejanzas y diferencias respecto a las esas tendencias generales; véase la Tabla II.8. La versión del aragonés Melchor Robledo transmitida en E-Bbc 682 (posiblemente la fuente más temprana en donde aparece esta

[111] O'Connor, "Juan de Esquivel's 'Ave Maris Stella' (a 4)", p. 161-163. Victoria (1584) reduce la textura a 3 en la estrofa 4, pero no la amplía en la estrofa 6.

obra de Robledo) reúne todas las características mencionadas, excepto la de la reducción de la textura en la estrofa 4. Tampoco la versión de Felip Pujol en E-Bbc 586 modifica la textura en la estrofa 4. Tres de las cinco versiones incluyen únicamente polifonía para una sola estrofa del himno (la primera o la segunda), lo cual insiste de nuevo en la importancia del *contrafactum*.[112] De éstas, la pieza anónima de E-Bbc 586 (no. 3) no comprende las estrofas pares sino las impares.[113]

Tabla II.8: Versiones del himno *Ave maris stella* en los manuscritos de Barcelona.

Compositor y fuente	Estrofas en polifonía	Nº de voces
Anónimo E-Bbc 681 (no. 38)	1	4
Anónimo E-Bbc 681 (no. 46)	2	4
Melchor Robledo E-Bbc 682 (no. 13)	2, 4, 6, 7	4/4/4/5
Anónimo E-Bbc 586 (no. 3)	1, [3, 5, 7][114]	4
Felipe Pujol E-Bbc 586 (no. 13)	2, 4, 6	4/4/4

En donde las versiones del himno transmitidas en los manuscritos de Barcelona difieren claramente de las tendencias generales es en el uso y tratamiento de la melodía gregoriana, excepto para el caso de la pieza de Robledo. Esta cuestión necesita sin duda de una mayor profundización y un análisis sistemático de las fuentes de canto llano disponibles de la época,[115] pero una primera aproximación revela claras diferencias respecto a las principales versiones polifónicas del himno de otros compositores españoles. Las piezas de Morales (1545-1546), Rodrigo de Ceballos (1550-1559),

[112] Resulta curioso comprobar que otras versiones polifónicas del himno de compositores del área de la Corona de Aragón o transmitidas en manuscritos de esta zona sólo incluyen polifonía para una estrofa. Es el caso de la versión anónima transmitida en el llamado 'Cancionero de Gandía' (E-Bbc 1166/1967); la de Joan Estich; y la de Ginés Pérez de la Parra (Orihuela, ¿1548?-1600); véase O'Connor, "Juan de Esquivel's 'Ave Maris Stella' (a 4)", p. 161.

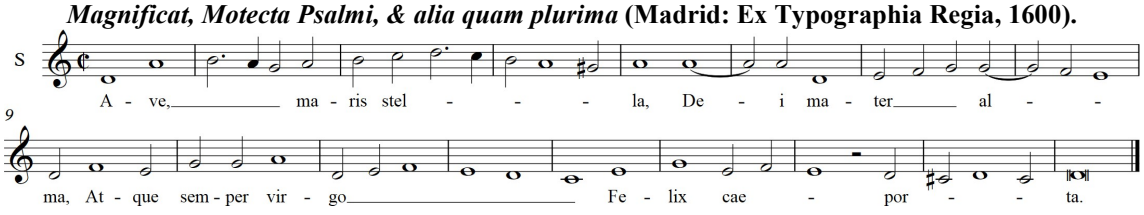
[113] De las reseñadas por O'Connor, "Juan de Esquivel's 'Ave Maris Stella' (a 4)", p. 161, solamente Victoria puso en polifonía las estrofas impares en su versión del himno publicada en 1600 (V1435).

[114] Para las estrofas 3, 5 y 7 se anotó únicamente el texto.

[115] La Catedral de Barcelona posee una colección de cincuenta y cinco cantorales que permanece todavía sin estudiar.

Diego Ortiz (1565), Francisco Guerrero (1584), Juan Navarro (1565 y 1590), Victoria (1581 y 1600), y Juan Esquivel de Barahona (1613) presentan de forma clara y reconocible la melodía gregoriana completa en una de las voces. Para ilustrar este procedimiento, el Ejemplo musical II.3 muestra el *cantus* del inicio del 'Ave maris stella' de Tomás Luis de Victoria publicado en su libro *Missae, Magnificat, Motecta Psalmi, & alia quam plurima* (Madrid: Ex Typographia Regia, 1600), en donde se aprecia claramente cómo Victoria presenta de forma completa el canto llano de este himno en la voz superior:

Ejemplo musical II.3: 'Ave maris stella' de Tomás L. de Victoria, *cantus*, cc. 1-16. *Missae, Magnificat, Motecta Psalmi, & alia quam plurima* (Madrid: Ex Typographia Regia, 1600).



Este tratamiento no se observa de igual forma en las tres versiones anónimas de E-Bbc 681 (Nos. 38 y 46) y E-Bbc 586 (No. 3) ni tampoco en la obra de Felip Pujol transmitida también en E-Bbc 586 (No. 13). El siguiente Ejemplo musical II.4 presenta la transcripción de la versión anónima del himno transmitido en el manuscrito 586 de la Biblioteca de Catalunya. Como puede apreciarse, la melodía gregoriana (las notas marcadas en color rojo) únicamente se expone de forma clara para el primer verso del himno en la voz de soprano (cc. 1-5). En el segundo verso ('Dei mater alma') el canto llano no aparece enunciado en ninguna de las voces. Para los dos versos finales, localizamos la parte final de la melodía del tercer verso ('Atque semper virgo') no en el soprano sino en el tenor (cc. 10-13); y, finalmente, el canto llano del último verso se presenta de forma extensa en el *altus*, aunque sin la última nota, re, que suena en el *bassus*. (*mi-sol-mi-fa-mi*-[re]). El procedimiento es, por tanto, muy distinto al que realiza Victoria.

Ejemplo musical II.4: 'Ave maris stella' anónimo a 4vv en E-Bbc 586 (No. 3).



El análisis de la composición de Felip Pujol en E-Bbc 586 en el siguiente Ejemplo musical II.5) muestra un procedimiento similar: la melodía gregoriana se presenta unas veces de forma completa y otras de manera parcial en distintas voces.

Ejemplo musical II.5: 'Ave maris stella' a 4vv de Felip Pujol en E-Bbc 586 (No. 13).



Como mostré anteriormente, el canto llano del himno *Ave maris stella* recogido en el *Ordinarium Barcinonense* de 1569 no es diferente al transmitido en otras fuentes litúrgicas de la época por lo que, aún siendo necesaria una búsqueda sistemática de

melodías en impresos y cantorales, no parece lógico pensar que las diferencias observadas se deban a una tradición melódica distinta. Los ejemplos presentados evidencian un tratamiento mucho más libre de la melodía del himno que el que aplicaron otros compositores de la época.

6. MAGNÍFICATS

El magníficat fue uno de los géneros litúrgicos más importantes y más habitualmente puesto en polifonía desde mediados del siglo XV, debido sin duda a la necesidad de solemnizar adecuadamente el oficio litúrgico de vísperas en donde el canto del magníficat constituye el punto culminante. Desde inicios del siglo XVI la tendencia en la composición de este género fue la creación de ciclos de magníficats en los ocho tonos eclesiásticos.[116] Esta tendencia se refleja a menudo en la forma en que se publicaron o se copiaron en los libros impresos o manuscritos formando corpus completos de magníficats en los ocho tonos. En el ámbito ibérico, algunos manuscritos que contienen ciclos completos de magníficats en los ocho tonos son, por ejemplo, E-TZ 9 y E-TZ 10 de la Catedral de Tarazona, que transmiten los magníficats de Palestrina y Vincenzo Ruffo, respectivamente, o un libro de coro conservado en la Colegiata de Pastrana (E-PAS s.s.), en Guadalajara (aunque procedente del monasterio de El Escorial), que contiene los ocho magníficats de Cristóbal de Morales agrupados en versos pares e impares.[117] Al otro lado del Atlántico, la colección de magníficats más temprana que se ha conservado en Hispanoamérica es el ciclo de Hernando Franco (1532-1585) copiado a principios del siglo XVII en un manuscrito de la Catedral de México (MEX-TepMV 1, "Códice Franco").[118] Entre las fuentes manuscritas de Cataluña no hay ninguna que contenga un ciclo completo en todos los tonos

[116] Kirsch, Die Quellen der mehrstimmigen Magnificata- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (Tutzing: Schneider, 1966) y, del mismo autor, "Magnificat. 2. Polyphonic up to 1600", en *The New Grove Dictionary*, vol. 15, p. 588. Para una aproximación a otros contextos de interpretación del magníficat fuera del servicio de vísperas, veáse Eva Esteve, "Blurring the Boundaries: Performance Contexts for the Magnificat in the Iberian Peninsula in the Sixteenth Century", en *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, ed. por Tess Knighton y Bernadette Nelson (Kassel: Reichenberger, 2011), pp. 206-227.

[117] Un inventario del contenido de los dos manuscritos de Tarazona puede verse en Justo Sevillano Ruiz, "Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona", *Anuario Musical*, 16 (1961), pp. 161-162. Sobre el libro de la Colegiata de Pastrana, veáse Michael Noone, "Manuscript Polyphonic Choirbooks from El Escorial: Physical Descriptions and Inventories", *Revista de Musicología*, 17/1-2 (1994), pp. 314-316.

[118] Marín López, "Música y músicos entre dos mundos", pp. 730-732 y 523-545.

eclesiásticos, como los ejemplos de ciclos de magníficats mencionados anteriormente. La única excepción es un magníficat anónimo transmitido en E-Bbc 682 (fols. 114v-119r) en donde la polifonía se adapta a los ocho tonos a través del cambio de claves que el copista especificó al inicio de cada verso;[119] Ilustración II.2.

Ilustración II.2: Magníficat para los ocho tonos, verso 'Et exsultavit' (E-Bbc 682, fol. 114v, *cantus*).



El panorama, hasta cierto punto acotado, al menos en cuanto a la variedad de compositores, que muestran los libros manuscritos se amplia notablemente si consideramos también el repertorio de magníficats que pudo haber circulado en la Barcelona de la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII a través del libro impreso. La siguiente Tabla II.9 muestra los compositores de magníficats representados tanto en libros manuscritos (Morales, Lhéritier, Maillard y Pujol) como en libros impresos que se conservan actualmente en bibliotecas de la ciudad, así como los autores mencionados en inventarios de libros con magníficats de la época.

[119] Aparentemente, el copista de E-Bbc 682 no incluyó este magníficat de los folios 114v-119r (fols. 109v-114r en la foliación antigua) en la tabla de contenidos; en cambio, sí inventarió como "Magnificat octo tonorum" y ubicándolo en el folio 98, la pieza sin texto de los folios 102v-104r (fols. 97v-99r en la numeración antigua). Tal como indica el índice del manuscrito, he considerado esta pieza sin texto como un magníficat, pero existe la posibilidad de que se trate de un error del copista al anotar el folio en la tabla de contenidos y que, por tanto, el "Magnificat octo tonorum" señalado en la tabla se refiere en realidad al magníficat de los folios 114v-119r y no a la pieza sin texto.

Tabla II.9: Compositores de magníficats en manuscritos, impresos e inventarios de libros de Barcelona (*ca*. 1550 a 1626).[120]

Compositores[121]	**Libros manuscritos**	**Libros impresos**	**Inventarios de libros**
Anónimo	E-Bbc 681 (1), E-Bbc 682 (2)		
Aguilera de Heredia		A450 (1618)	
Cesare Borgo			B3750 (1602)
Archangelo Borsaro			x
Damianis Carabelli			x
Cristóbal de Morales	E-Bbc 681 (1), E-Boc 7 (1), E-Boc 6 (2), E-Bbc 587 (4)	M3592 (1542) M3601 (1583)	1550[4], M3597 (1562)
Giulio Cesare Gabussi			G97 (1589)
Theodorus Leonardus		L1975 (1594)	
Orlando di Lasso			x
Jean Lhéritier	E-Bbc 681 (1)		
Jean Maillard	E-Bbc 682 (2)		
Antonio Mortaro			M3741 (1599)
Juan Navarro			N283 (1590)
Joan Pau Pujol	E-Bbc 789 (1), E-Bbc 786 (2), E-Bbc 788 (1), E-Bbc 787 (1), E-Bbc 683 (1)		x
Lucrezio Quintiani			Q115 (1591)
Orfeo Vecchi			V1074 (1603)
Sebastián López de Velasco		L2822 (1628)	
Tomás Luis de Victoria		V1435 (1600), V1427 (1576)	V1435 (1600)

Mientras que en los manuscritos de la segunda mitad del siglo XVI (E-Bbc 681, E-Boc 7, E-Boc 6, E-Bbc 682 y E-Bbc 587), los magníficats se copiaron de forma aparentemente aislada sin conexión con el resto de piezas que integran el servicio de vísperas, los cánticos de Joan Pau Pujol que transmiten los manuscritos de principios del siglo XVII (E-Bbc 789, E-Bbc 786, E-Bbc 788, E-Bbc 787 y E-Bbc 683) se ubican junto a otras piezas polifónicas para visperas. Cristóbal de Morales en los manuscritos de la segunda mitad del siglo XVI y Joan Pau Pujol en los de principios del siglo XVII, con seis y cinco versiones distintas respectivamente, son los compositores mejor representados en el corpus de magníficats que transmiten los manuscritos de

[120] En los libros impresos se indica su sigla RISM y fecha de publicación; la "x" indica una edición no identificada.

[121] Los compositores representados en los libros manuscritos se destacan en negrita.

Barcelona.[122] Además, hay también ejemplos de los franco-flamencos Jean Maillard (E-Bbc 682, nos. 12 y 14) y Jean Lhéritier (E-Bbc 681, no. 17), y tres versiones sin atribución (E-Bbc 681, no. 5 y E-Bbc 682, nos. 51 y 60). Los magníficats de Morales copiados en los manuscritos son los del tono primero, segundo, tercero, cuarto, sexto y octavo. Igual que en el resto del mundo ibérico y europeo, un análisis de los versos del magníficat que aparecen en polifonía en las fuentes manuscritas de Barcelona evidencia que también aquí la práctica más habitual era su interpretación en *alternatim*: un verso interpretado polifónicamente, y el siguiente en canto llano a cargo del conjunto de eclesiásticos del coro, o de los ministriles o el órgano. Ésta es la organización que se desprende de la mayoría de los magníficats copiados en los manuscritos de Barcelona. Aunque la interpretación polifónica de los versos impares del magníficat en *alternatim* fue en general algo menos frecuente que la de los pares, los manuscritos de Barcelona transmiten cuatro versiones con los versos impares, dos de Morales de los tonos sexto y octavo, y otras dos de Pujol a cuatro voces en los tonos primero y segundo. Véase la siguiente Tabla II.10.

[122] Los magníficats de Cristóbal de Morales son los del tono 1º (E-Boc 6, no. 9; E-Bbc 587, no. 9); tono 2º (E-Bbc 587, no. 6); tono 3º (E-Boc 7, no. 26); tono 4º (E-Boc 6, no. 12; E-Bbc 587, no. 7); tono 6º (E-Bbc 681, no. 16); y tono 8º (E-Bbc 587, no. 8). Los manuscritos que transmiten los magníficats de Joan Pau Pujol son: E-Bbc 789, no. 8 (tono 1º, 4vv); E-Bbc 683, no. 15 (tono 1º, 4vv); E-Bbc 788, no. 8 (tono 2º, 4vv); E-Bbc 786, no. 5 (tono 2º, 8vv) y no. 6 (tono 8º, 8vv); E-Bbc 787, no. 4 (8vv).

Tabla II.10: Versos en polifonía en los magníficats atribuidos en los libros manuscritos de polifonía de Barcelona.
Nota: el numero de tono entre corchetes indica que ese magníficat aparece incompleto en E-Bbc 587.

	Morales			Lhéritier	Maillard	Pujol 4vv	Pujol 8vv
Tonos	[1º], 2º 4º	3º	6º [8º]	4º	2º, 8º	1º, 2º	2º, 8º
Versos							
Anima mea		*	*			*	*
Et exsultavit	*	*		*	*		*
Quia		*	*			*	*
Quia fecit	*	*		*	*		*
Et misericordia		*	*			*	*
Fecit	*	*		*	*		*
Deposuit		*	*			*	*
Esurientes	*	*		*	*		*
Suscepit		*	*			*	*
Sicut locutus	*	*		*	*		*
Gloria		*	*			*	*
Sicut erat	*	*		*	*		*

Como muestra la Tabla II.10, uno de los magníficats de Morales, por un lado, y las versiones policorales de Joan Pau Pujol por otro, se apartan de la organización en *alternatim* y presentan todos los versos en polifonía. Entre los magníficats de Morales copiados en los manuscritos barceloneses, el de tercer tono transmitido en E-Boc 7 (no. 26, fols. 54v-66r) es el único que incorpora en orden todos los versos (tanto los pares como los impares) en polifonía, tal como solían cantarse los magníficats en la capilla papal en la que sirvió Morales durante su etapa en Roma. Es posible que en la Barcelona del siglo XVI hubiesen circulado algunas de las ediciones del compositor hispalense en las que se incluyeron todos los versos del magníficat en orden puesto que existe actualmente un ejemplar de una edición de ese tipo (RISM 1542/9) en la Biblioteca de Catalunya.[123] Sin embargo, sorprendentemente, ninguna de las ediciones de Morales que transmiten todos los versos del magníficat en orden incluye el

[123] Véase el Apéndice 2.1, ítem 18. Además de RISM 1542/9, otras ediciones de magníficats de Morales que contienen los versos en orden son 1544/4, 1550/2 y una edición perdida de 1552 impresa por Jacques Moderne. Veáse, Martin Ham, "Worklist. D. Magnificat Settings". Sobre la edición perdida de Moderne, véase Samuel F. Pogue, *Jacques Moderne. Lyons Music Printer of the Sixteenth Century*, (Genève: Librairie Droz, 1969), p. 203.

magníficat de tercer tono, que es el que transmite E-Boc 7.[124] Por tanto, la copia de esta pieza en ese manuscrito de Barcelona sólo pudo haber tenido lugar o bien combinando todos los versos a partir de alguna de las ediciones que contienen los versos del magníficat agrupados en pares e impares, o bien a partir de algún modelo manuscrito perdido, probablemente de origen romano. La práctica de interpretar polifónicamente los doce versos del magníficat en orden parece que fue una práctica casi exclusiva de la capilla papal, como así lo evidencian los ciclos de Morales y de Costanzo Festa copiados en manuscritos vaticanos.[125] En efecto, la única fuente concordante para el magníficat de tercer tono enteramente en polifonía con todos los versos en orden como aparece en E-Boc 7 es un manuscrito italiano de la Capilla Sistina (V-CVbav CS 21), que Llorens Cisteró dató en 1576.[126] No parece que ambos manuscritos, E-Boc 7 y V-CVbav CS 21, estén directamente relacionados porque: 1) la disposición de la música en la página es distinta en cada manuscrito; y 2) difieren en algunos puntos respecto a la figuración y a la aplicación del texto. Por ejemplo, en la voz de tenor del verso 4 del magníficat ('Quia fecit mihi magna'), V-CVbav CS 21 ubica un melisma sobre la sílaba 'mi' de 'mihi', mientras que E-Boc 7 lo sitúa en la sílaba 'ma' de 'magna'.

Resulta muy complejo señalar una posible fuente impresa como modelo para la copia de este magníficat en E-Boc 7 porque la mayoría de variantes señaladas por Higini Anglès en su edición crítica de los magníficats de Morales afectan fundamentalmente al uso de ligaduras, que no son consideradas significativas a la hora de establecer relaciones estemáticas entre fuentes manuscritas e impresas.[127] Anglès no

[124] Como indica Martin Ham, "Worklist. D. Magnificat Settings", los impresos de magníficats de Morales con los versos en orden tampoco transmiten los de quinto y octavo tono.

[125] Los manuscritos vaticanos de la Capilla Sixtina que transmiten los magníficats de Costanzo Festa y Morales con todos los versos polifónicos en orden son: V-CVbav CS 18 (Festa), V-CVbav CS 21 (Festa y Morales), V-CVbav CS 61 (Morales), V-CVbav CS 64 (Festa); veáse Llorens Cisteró, *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi* (Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostólica Vaticana, 1960), pp. 33-39, 44-47, 117 y 120-121.

[126] Martin Ham, "Worklist. D. Magnificats settings", indica erróneamente que uno de los libros de polifonía del Monasterio de Santa María de Guadalupe (Cáceres), E-GU 3, transmite también el magníficat de tercer tono de Morales con todos los versos polifónicos en orden. E-GU 3 contiene los ocho magníficats de Morales, pero agrupados en versos impares (1v-51r) y pares (51v-107r). He consultado el manuscrito de Guadalupe a través de un microfilm del "Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies" de la University of Illinois at Urbana-Champaign (Estados Unidos). Sobre CV-bav CS 21, véase Llorens Cisteró, *Capellae Sixtinae Codices*, pp. 44-47.

[127] Acerca de la metodología para estudiar el proceso de transmisión de una obra y establecer relaciones estemáticas entre fuentes, véase Atlas, "The methodology of relating sources", en *The Capella Giulia Chansonnier*, vol. 1, pp. 39-48; véase también, Boorman, "The Uses of Filiation in Early Music", *Text. Transactions of the Society for Textual Scholarship*, 1 (1984), pp. 167-184.

consideró el magníficat de tercer tono que transmite E-Boc 7 al comparar las variantes de las diferentes fuentes impresas y manuscritas que transmiten esta pieza,[128] pero el cotejo que he realizado indica que este manuscrito es más próximo a uno de los impresos de 1545 (Venecia: Gardano, 1545; M3594) a partir del que Anglès realizó la edición, que a cualquiera de las otras fuentes impresas posteriores consideradas en la edición crítica. Por ejemplo, E-Boc 7 difiere sistemáticamente de las variantes que transmiten las ediciones impresas posteriores a la de 1545 que Anglès indicó para los versos impares del magníficat. Esta mayor afinidad con la temprana edición de 1545 apoyaría los argumentos presentados en el estudio de este manuscrito realizado en el Capítulo I en favor de adelantar la cronología de E-Boc 7 respecto a la que tradicionalmente se le había asignado (*ca*. 1583). No obstante, la versión manuscrita de E-Boc 7 no parece depender estrictamente del impreso de 1545, ya que, por ejemplo, la disposición del texto en el verso 4 ('Quia fecit mihi magna') del impreso muestra exactamente la misma divergencia respecto al manuscrito de Barcelona que la ya señalada para V-CVbav CS 21.

Más allá del origen de la posible fuente impresa o manuscrita que pudiese haber servido de modelo al copista de E-Boc 7 para el magníficat de tercer tono de Morales, lo más relevante del caso es que el manuscrito de Barcelona es el único conocido en la Península Ibérica que muestra esta disposición para los versos del magníficat (los doce versos polifónicos en orden) y, por tanto, remite a una posible relación con una fuente de origen romano y/o a una práctica interpretativa del magníficat como la que se seguía en la capilla papal. Es necesario constatar, no obstante, que, aunque son mucho menos numerosos que los que incluyen los versos del magníficat agrupados en pares o impares, existen también otros cinco manuscritos europeos (además de E-Boc 7 y de los dos manuscritos vaticanos ya mencionados —V-CVbav CS 21 y V-CVbav CS 61—) que también copian alguno de los magníficats de Morales con los versos en orden, sin separarlos en pares e impares.[129] Junto a E-Boc 7, estos manuscritos son evidencia de

[128] Higini Anglès, *Cristóbal de Morales. Opera omnia*, vol. 4, *XVI Magnificat* [Monumentos de la música española, 17], realizó la edición crítica a partir del impreso de magníficats de Morales editado en Venecia en 1545 por Antonio Gardano (RISM M3594).

[129] Son los siguientes: 1) D-ERu 473/2, copiado en 1548 en un monasterio cisterciense en la ciudad de Heilsbronn, Alemania; contiene el magníficat de primer tono; 2) D-LEu 49, compilado *ca*. 1558 en Leipzig bajo la supervisión de Melchior Heger (1522-1568), cantor en la iglesia de Santo Tomás de esa ciudad; transmite el magníficat de séptimo tono; 3) F-CC 17, que contiene los magníficats de cuarto, quinto y octavo tono; 4) F-Pn RV 227, transmite los magníficats de segundo y cuarto tono; y 5) SK-BRa

una práctica interpretiva del magníficat que se asume generalmente en la bibliografía como casi exclusiva de la capilla papal, pero que sin embargo pudo haber tenido una proyección más amplia fuera del ámbito romano. Como se verá también en el caso de otros géneros (lamentaciones y antífonas marianas, en particular), el repertorio de magníficats copiado en E-Boc 7 muestra características singulares que lo diferencian del resto de manuscritos.

No es sorprendente que los magníficats de Morales sean los más numerosos en los manuscritos barceloneses de la segunda mitad del siglo XVI porque seguramente la colección de Morales circuló abundantemente a través del libro impreso.[130] Sabemos que en torno a mediados del siglo XVI la edición lionesa del impresor Jacques Moderne publicada en 1550 (M3595) se podía adquirir en Barcelona en la librería de Joan Guardiola[131] y varias décadas después, ya a principios del siglo XVII, los magníficats de Morales seguían siendo de interés para la Catedral de Barcelona puesto que su maestro de capilla poseía una edición veneciana editada por Antonio Gardano en 1562 (M3597).[132] La colección de cánticos Cristóbal de Morales se publicó por primera vez en Roma en 1542 y alcanzó una enorme difusión en toda Europa durante todo el siglo XVI; las numerosas reediciones publicadas incluso muchos años después de su muerte y

11, un manuscrito copiado en torno a 1571 para la iglesia de San Martín de Bratislava (Eslovaquia) bajo encargo de Anna Hannsen Schuman que contiene el magníficat de primer tono.

[130] En la Biblioteca de Catalunya se conservan dos ediciones impresas de los magníficats de Morales, una de 1542 (RISM 1542/9) y otra de 1583 (RISM M3601); véase el Apéndice 2.1, ítems 18 y 47, respectivamente. La cubierta de pergamino de la edición de 1583 contiene la anotación manuscrita: "Aquest magnificat es de mi Pau Ferusola". Los magníficats de Morales fueron sus obras sacras más populares desde que se publicaron por primera vez en Venecia en 1542. Las numerosas ediciones que se publicaron durante su vida y también póstumamente son prueba de su extraordinaria difusión, que supera con creces la de cualquier otro compositor de magníficats contemporáneo suyo o de generaciones posteriores; sobre esta cuestión véase Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, pp. 80-89. Aunque los magníficats de Morales se publicaron por primera vez en Roma durante la estancia del compositor en esa ciudad, Kenneth Kreitner, "Two Early Morales Magnificat Settings", en *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*, pp. 21-61, analizó dos magníficats atribuidos a Morales copiados en el manuscrito vallisoletano E-V 5 que habrían sido compuestos antes de que el compositor viajase a Roma.

[131] "3 Magnificat de Morales, fº Lió. 1 lliura, 10 sous" (Apéndice 3.5, ítem 1).

[132] Entre los libros que Joan Pau Pujol recibió de su predecesor en el cargo en 1613, al inicio de su magisterio de capilla en la Catedral de Barcelona, había un "libre de Magnificats de Xristofol Morales, lo qual es de cant y imprés, ab sas cubertas com los predits" (Apéndice 3.5, ítem 13); es posible que este libro inventariado en 1613 sea el mismo que el que todavía poseía Joan Pau Pujol en 1626 cuando sus libros fueron inventariados tras su muerte: "Item altre tomo ab consemblants cubertes, intitulats Magnificat omnium tonorum cum quatuor vocibus Christofori Moralis, hispani" (Apéndice 3.5, ítem 14).

la cantidad de fuentes manuscritas en donde se copiaron atestiguan el éxito de estas obras.[133]

El magníficat se destaca entre todos los géneros de música sacra por su inusual dependencia de convenciones melódicas y estructurales que consisten fundamentalmente en: 1) el uso de la fórmula monofónica del magníficat como material melódico básico para su composición; 2) el tratamiento de cada verso como una entidad independiente; 3) la estructura bipartita en cada verso siguiendo los puntos "cadenciales" de la melodía monofónica (*mediatio* y *terminatio*); 4) la permanencia en canto llano de la palabra inicial 'Magnificat' del primer verso, incluso en un ciclo polifónico formado por los versos impares.[134] La introducción de la policoralidad en la composición de magníficats a finales del siglo XVI atenuó las "rígidas convenciones" del género, disminuyendo el papel de la fórmula melódica en canto llano del tono del magníficat, por un lado, y destacando los rasgos tradicionales policorales antifonales, homofónicos y de texturas expansivas, por otro. Ésta es la tesis defendida por Joseph M. Sargent en su estudio del magníficat polifónico renacentista en España.[135] Algunos de estos rasgos, en concreto la menor dependencia de la fórmula melódica del tono del magníficat, comienzan a apreciarse en la producción no policoral de algunos compositores en las últimas décadas del siglo XVI. Por ejemplo, en torno a unos cuarenta magníficats de los más de cien que compuso Orlando di Lasso no están basados en la tradicional fórmula melodica sino en otros *cantus firmi*, en motetes o en piezas profanas.[136] Los dos magníficat *unica* de Jean Maillard que se copiaron en el manuscrito E-Bbc 682 de la Biblioteca de Catalunya (nos. 12 y 14), también muestran rasgos de una incipiente menor dependencia de la fórmula melódica del magníficat. Como ha analizado Rosenstock, los canticos del octavo (No. 12., fols. 16v-19r) y del primer tono (No. 14., fols. 23v-27r) de Maillard en E-Bbc 682 presentan una menor relación con la fórmula melódica que los otros dos magníficats de Maillard de tono segundo y cuarto publicados en un libro impreso de 1557 (RISM 1557/8), lo que para

[133] Martin Ham, "Worklist. D. Magnificat Settings".

[134] David Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats* (Princeton: Princeton University Press, 1994). Joseph M. Sargent, "The Polyphonic Magnificat in Renaissance Spain: Style and Context", Tesis Doctoral (Ph.D.), Stanford University, 2009, p. 16, identificó una serie de prácticas convencionales en la composición de magníficats polifónicos en compositores españoles *ca*. 1540-1620.

[135] Sargent, "The Polyphonic Magnificat in Renaissance Spain: Style and Context", p. v.

[136] Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats*, pp. 85 y ss.

este estudioso constituye un rasgo de modernidad y lo lleva a sugerir la posibilidad de que las versiones *unica* del manuscrito de Barcelona representen probablemente una etapa compositiva posterior de Maillard respecto a los publicados en 1557.[137]

En la Península Ibérica, las primeras colecciones de magníficats policorales se publicaron a principios del siglo XVII: en 1600, Victoria publicó dos magníficats a 8 y 12 voces en su libro *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi* (V1435); Sebastián de Vivanco incluyó un magníficat a ocho voces en su *Liber magnificarum* de 1607 (V2249); Aguilera de Heredia compuso cuatro magníficats policorales que publicó en 1618 (*Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Maria*; A450), y Sebastián López de Velasco incluyó dos magníficats a 8 y 10 voces en su *Libro de missas, motetes, salmos, magnificas y otras cosas tocantes al culto divino* de 1628 (L2822). En los libros de polifonía de Cataluña no se han conservado copias manuscritas de estos magníficats policorales de principios del siglo XVII, pero sí perviven algunos ejemplares impresos y menciones de esas ediciones en inventarios de libros de la época. Por ejemplo, un inventario de la Basílica de Santa María del Mar redactado entre 1605 y 1607 menciona un libro cuya descripción coincide con el impreso de 1600 de Tomás Luis de Victoria ("un libre de Victoria de misses, magnificats y motets, cuberts de cuyro verd" [Apéndice 3.5, ítem 11]), lo que indica que esta edición ya circulaba en Barcelona poco después de su publicación en 1600.[138] Los libros de Aguilera de Heredia y Sebastián López de Velasco no aparecen representados en inventarios de libros, pero sí se han conservado ejemplares en la Biblioteca de Catalunya y en la Biblioteca del Orfeó Català.[139]

Como ha señalado Sargent, la aparición de magníficats policorales a principios del siglo XVII no desbancó inmediatamente el repertorio polifónico existente sino que, al contrario, ambos tipos de piezas convivieron. Según Sargent, los magníficats para varios coros se reservaban habitualmente para ocasiones ceremoniales destacadas, mientras que los no policorales continuaron formando parte del repertorio básico.[140] Los

[137] Raymond H. Rosenstock, "Jean Maillard (fl. 1538-1572): French Renaissance Composer", Tesis Doctoral (Ph.D.), City University of New York, 1981, pp. 96-102.

[138] En la Biblioteca de Catalunya hay cuatro cuadernos correspondientes a las voces de SI, SII, AII, BII de un ejemplar de esa edición de Victoria (V1435); véase el Apéndice 2.1, ítem 73.

[139] Apéndice 2.1 (Biblioteca de Catalunya), ítems 78 (Aguilera de Heredia) y 80 (López de Velasco); y Apéndice 2.3 (Orfeó Català), ítem 8 (Aguilera de Heredia).

[140] Sargent, "The Polyphonic Magnificat in Renaissance Spain: Style and Context", p. 214.

dos únicos inventarios de libros de polifonía que se han localizado en la Catedral de Barcelona, datados en 1613 y 1626 respectivamente, muestran esa convivencia de composiciones polifónicas a cuatro voces y composiciones policorales. De esos dos inventarios se desprende que la capilla de música de la Catedral de Barcelona desde finales del siglo XVI y durante el primer cuarto del siglo XVII manejaba los magníficats de Morales en su edición de 1562 (RISM M3597), el libro de salmos, himnos y magníficats a cuatro voces de Juan Navarro publicado en Roma en 1590 (RISM N283), y el libro impreso de Victoria de 1600 (RISM V1435) mencionado antes que contiene dos magníficats policorales.[141] La propia producción de magníficats de Joan Pau Pujol exhibe esa convivencia de versiones a cuatro voces y piezas policorales.

7. ANTÍFONAS

En los oficios, los textos de las antífonas (normalmente textos bíblicos) se cantaban antes y después de los salmos y los cánticos, con los que también se correspondían musicalmente.[142] Dentro de un servicio en polifonía, este tipo de antífonas se solían entonar en canto llano, con melodías sencillas y silábicas generalmente, y por tanto no se han conservado demasiados ejemplos de antífonas polifónicas para ese uso. Ilustrativo de ello entre el repertorio polifónico conservado en Barcelona son los libros de vísperas y completas compuestos por Joan Pau Pujol para los diputados de la Generalitat a principios del siglo XVII, en los cuales únicamente incluyó polifonía para los salmos y cánticos, pero no para las antífonas que alternaban con éstos (las antífonas no aparecen ni siquiera indicadas puesto que se entonaban las correspondientes al tiempo litúrgico o a la festividad del día). El único ejemplo en polifonía de este tipo de antífonas cantadas en conexión con salmos y cánticos en los manuscritos de Barcelona de la época lo encontramos en el Ms. 8 del Orfeó Català (E-Boc 8, no. 1). Se trata de la antífona 'Lumen ad revelationem', un texto específico para la festividad de la Purificación de la Virgen o Candelaria (2 de febrero) que se cantaba después de cada verso del cántico *Nunc dimittis* durante la ceremonia de distribución y bendición de las velas característica de esta festividad. La antífona polifónica 'Lumen

[141] Apéndice 3.5, ítems 12 (Navarro), 13 y 14 (Morales), y 15 (Victoria).

[142] Michel Huglo y Joan Halmo, "Antiphon", *The New Grove Dictionary*, vol. 1, p. 748. Para una explicación básica del número, ubicación y tipos de melodías de las antífonas cantadas en los oficios divinos, véase Hoppin, *La música medieval*, pp. 109-120.

ad revelationem' de E-Boc 8 se inserta exactamente en este contexto ceremonial, puesto que una de las piezas que siguen es precisamente el cántico 'Nunc dimittis' (E-Boc 8, no. 3).[143] Los textos *Asperges me* y *Vidi aquam*, dos antífonas ceremoniales cantadas antes de la misa de los domingos mientras que el oficiante realizaba la aspersión del agua bendita, son otro tipo de antífonas que a menudo se interpretaban polifónicamente. Sin embargo, en los manuscritos de Barcelona solamente se conserva una versión polifónica del 'Asperges me' a cuatro voces de Cristóbal de Morales en E-Boc 11bis (no. 21), aunque gracias al inventario de 1587 de Santa María del Mar sabemos que en esta institución había un libro de polifonía que comenzaba con una antífona de igual texto.[144]

Las antífonas más elaboradas musicalmente y las que más asiduamente se compusieron en polifonía son las cuatro antífonas marianas que se cantaban generalmente al final de completas. Se empleaba un texto distinto para cada época litúrgica del año: *Alma redemptoris mater*, desde Adviento hasta el 1 de febrero; *Ave Regina caelorum*, desde el 2 de febrero hasta el Miércoles santo; *Regina caeli*, durante el tiempo pascual y en la semana de Pentecostés; y *Salve Regina*, para el tiempo ordinario, desde el Domingo de Trinidad hasta el inicio de Adviento.[145] Estos textos constituyen el repertorio de antífonas polifónicas más numeroso en los libros de polifonía conservados en Barcelona (véase la Tabla II.11).

[143] Desafortunadamente, sólo hemos conservado la voz de bajo de la antífona 'Lumen ad revelationem' de E-Boc 8 porque falta el primer folio del manuscrito y el folio número uno está roto en la mitad superior.

[144] Apéndice 3.6, ítem 1: "Item altre libre semblant al prop dit de cant dorga que comensa *sperges me*".

[145] Huglo y Halmo, "Antiphon. V. Marian antiphons", *The New Grove Dictionary*, vol. 1, p. 746.

Tabla II.11: Antífonas marianas en los manuscritos de Barcelona.

Antífonas	Compositores	Manuscritos[146]	Versos en polifonía[147]	Nº voces
Salve Regina	Anchieta	E-Bbc 681	2, 4, **6**	4
	Josquin des Prez	E-Bbc 681^{J}	1, 2, 3, 4, 5	5
	Anónimo	E-Bbc 681	2, 4, 6	4
	Joan Martí	E-Boc 7	2, 3, 4, 5, 6, 7	4
	Joan Martí	E-Boc 7	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	4
	Josquin des Prez	E-Boc 7^{J}	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	5
	Jean Maillard	E-Bbc 682	2, 4, **6**, 7	4
	Jean Maillard	E-Bbc 682	2, 4, **6**, 7	4
	Morales	E-Boc 6^{M}	2, 4, **6**, 7	4
	Morales	E-Bbc 708^{M}	2, 4, **6**, 7	4
	Anónimo	E-Boc 8	2, 7	5
	Joan Pau Pujol	E-Bsm 2	2, 4, 7	4
Regina caeli	Anónimo	E-Bbc 681^{A}		4
	Anónimo	E-Boc 7^{A}		4
	Costanzo Festa	E-Bbc 682		4
	Jean Maillard	E-Bbc 682		4
	Victoria	E-Boc 6^{V}		5
	Victoria	E-Bbc 708^{V}		5
	Joan Pau Pujol	E-Bbc 789		4
	Joan Pau Pujol	E-Bbc 786		8
	Joan Pau Pujol	E-Bbc 788		4
	Joan Pau Pujol	E-Bbc 787		8
	Joan Pau Pujol	E-Bsm 2		
Ave Regina caelorum	Willaert	E-Bbc 681		4
	Jean Maillard	E-Bbc 682		4
	"Montes"	E-Bbc 608^{M}		4
	"Montes"	E-Boc 6^{M}		4
	Joan Pau Pujol	E-Bsm 2		
Alma Redemptoris mater	Lhéritier	E-Bbc 708^{L}		4
	Lhéritier	E-Boc 6^{L}		4
	Joan Pau Pujol	E-Bsm 2		

Como muestra la Tabla, hay versiones de los cuatro tipos de antífonas marianas, si bien las más numerosas son la *Salve Regina* y *Regina caeli*, de las que se conservan doce y once ejemplos, respectivamente, en distintos manuscritos. Respecto a las otras dos, tan sólo contamos con cinco ejemplos de *Ave Regina caelorum* (dos de ellos concordantes) y dos versiones de *Alma Redemptoris mater*. Siguiendo la cronología de los manuscritos que he presentado en el Capítulo I, la información reunida en esta Tabla II.11 evidencia que el grueso del repertorio polifónico de antífonas marianas en los

[146] Los superíndices con la inicial del compositor señalan las obras concordantes.

[147] Se indican los versos en polifonía para las antífonas *Salve Regina*. La negrita indica que solo la mitad del verso aparece en polifonía.

manuscritos de Barcelona se transmite en manuscritos compilados en el siglo XVI y consiste en obras de compositores activos fundamentalmente durante la primera mitad del siglo (Anchieta, Josquin, Festa, Lhéritier, y Willaert), a excepción de Maillard y Victoria.

En los manuscritos del siglo XVII, además de una 'Salve' anónima en E-Boc 8 (no. 2), se transmiten exclusivamente antífonas marianas de Joan Pau Pujol en los cuatro volúmenes manuscritos que el compositor confeccionó para la capilla de la Generalitat y en el Ms. 2 de Santa María del Mar (un libro conocido únicamente a través de microfilm). Mientras que éste último presenta una versión a cuatro voces de cada antífona, los volúmenes de la Generalitat contienen únicamente cuatro versiones distintas del 'Regina caeli', dos a cuatro voces y dos policorales. Puesto que estos manuscritos estaban destinados a proporcionar repertorio polifónico para la festividad de *Sant Jordi* (el 23 de abril), resulta totalmente lógico que el texto incluido sea la antífona para el tiempo pascual (*Regina caeli*), coincidiendo así con el tiempo litúrgico en el que se celebra esa fiesta. A partir de la relación de libros y obras compuestas por Joan Pau Pujol para la Catedral de Barcelona que se listaron en un inventario de 1626 podemos constatar que la de Pascua no fue la única antífona para la que Pujol compuso versiones policorales. Este inventario registra un conjunto de ocho manuscritos (hoy perdidos) con "las cuatro Antífonas de Nuestra Señora, a dos coros, de completas" para los que Pujol elaboró también la parte de órgano ("un libro de partitura para el órgano de lo mismo").[148]

El mayor número de versiones de la *Salve Regina* en las fuentes barcelonesas podría sin duda estar relacionado con la importancia que adquirió el rito de la *Salve* en España durante el siglo XVI. Además de las *Salves* cantadas como cierre del servicio de Completas, el canto de esta antífona tenía lugar también como rito sabatino independiente ligado a la devoción mariana y generalmente impulsado en el seno de cofradías.[149] La interpretación de la *Salve* en contextos devocionales marianos adquirió gran importancia en la Península Ibérica desde principios del siglo XVI y, según ha argumentado Grayson Wagstaff, a su proyección polifónica contribuyó especialmente la difusión en España de la 'Salve Regina' a cinco voces de Josquin des Prez y la

[148] Apéndice 3.6, ítem 6.

[149] Juan María Suárez Martos, *El rito de la Salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI* (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2010), p. 149.

influencia que esta obra ejerció en polifonistas hispanos de la primera mitad del siglo XVI.[150] Es significativo, por tanto, que entre los únicos cinco manuscritos de polifonía ibéricos que transmiten la 'Salve' de Josquin, dos son, precisamente, libros copiados o vinculados con Barcelona en torno a mediados del siglo XVI: E-Bbc 681 (no. 22) y E-Boc 7 (no. 6).

El procedimiento tradicional adoptado por los compositores españoles desde principios del siglo XVI al componer la *Salve* en polifonía, consistió en plantear una estructura en *alternatim* en la que solo los versos pares del texto más el último (séptimo) recibían polifonía, mientras que los impares (excepto el séptimo) se interpretaban en canto llano o al órgano. Así, las cuatro *Salve* que transmite el Ms. 5-5-20 (principios del siglo XVI) de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, ciudad donde el rito de la *Salve* adquirió gran importancia a inicios del siglo XVI, responden a esa estructura.[151] Como se ha mostrado en la anterior Tabla II.11, la mayoría de las *Salve* copiadas en los manuscritos de Barcelona responde a esa estructura *alternatim*. Según ha argumentado Wagstaff, la difusión en la Península Ibérica de la 'Salve' de Josquin, una obra con estructura tripartita y en la que todos los versos del texto reciben polifonía, influenció la forma de componer esta antífona mariana en algunos compositores españoles de mediados de siglo.[152] Tanto Cristóbal de Morales como Francisco Guerrero compusieron también versiones de la *Salve* tripartitas con todos los versos en polifonía, descartando por tanto la estructura *alternatim* tradicional y siguiendo, según Wagstaff, la 'Salve Regina' de Josquin.[153]

[150] Wagstaff, "Mary's Own. Josquin's Five-Part 'Salve Regina' and Marian Devotions in Spain". *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 52/1 (2002), pp. 3-34. Para un análisis de la 'Salve' de Josquin, véase John Milsom, "Analyzing Josquin", en *The Josquin Companion*, ed. por Richard Sherr (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp. 431-484.

[151] Suárez Martos, *El rito de la Salve en la Catedral de Sevilla*, p. 168. E-Sco 5-5-20 contiene *Salve* de compositores activos entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI (Fernán Pérez de Medina, Juan Ponce, Juan de Anchieta y Martín de Ribafrecha. Sobre los orígenes, proceso de compilación y uso de este manuscrito, véase Tess Knighton, "'Motetes de la Salve': Some Thoughts on the Provenance, Compilation, and Use of Seville, Biblioteca Colombina 5-5-20", en *Treasures of the Golden Age. Essays on Music of the Iberian and Latin American Renaissance in Honor of Robert M. Stevenson*, ed. por Michael O'Connor y Walter Aaron Clarck (Hillsdale: Pendragon Press, 2012), pp. 29-58.

[152] Wagstaff, "Mary's Own. Josquin's Five-Part 'Salve Regina'", esp. pp. 19-27.

[153] Véanse los comentarios de Wagstaff, "Mary's Own. Josquin's Five-Part 'Salve Regina'", pp. 21-27, acerca de las *Salve* de Morales y Guerrero con todos los versos polifónicos. Ambos compositores también compusieron versiones de la antífona en *alternatim*. Véase también, Bernadette Nelson, "Josquin in the Music of Morales. Musico-Rethorical Devices in 'Salve Regina' and Other Works", en *Treasures of the Golden Age. Essays in Honor of Robert Stevenson*, ed. por Michael O'Connor y W. Clark (Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press, 2012), pp. 295-320.

Dado este contexto, resulta de particular interés que junto a la 'Salve' de Josquin copiada en el Ms. 7 del Orfeó Català (E-Boc 7, no. 6) encontremos también dos versiones de esta antífona atribuídas a Joan Martí (E-Boc 7, nos. 2 y 3), un compositor local cuya cronología he resituado en torno a mediados del siglo XVI a partir de documentos localizados en Barcelona y de las características codicológicas del manuscrito, y no a finales de siglo como hasta el momento se había asumido. Las dos *Salve* de Martí presentan a la vez características de las *Salve* de Josquin, Morales y Guerrero, pero también del tratamiento más tradicional mencionado. Tanto Josquin como Morales y Guerrero estructuraron el texto de la *Salve* en tres partes, de forma que los cuatro primeros versos constituyen la primera sección, el quinto (el más extenso) la segunda, y los versos seis y siete la tercera. Esta estructura tripartita no la encontramos en las dos *Salve* de Martí, que presentan en cambio una organización bipartita que el propio compositor enfatizó mediante la rúbrica "secunda pars" en ambas piezas (véase la Tabla II.12).

Tabla II.12: Comparación de la estructura de la *Salve* de Josquin des Prez, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Joan Martí.

Josquin, Morales, Guerrero	**Joan Martí (E-Boc 7, nos. 2 y 3)**
Salve Regina...	*Salve Regina*...
Vita dulcedo...	*Vita dulcedo*...
Ad te clamamus...	*Ad te clamamus*...
Ad te suspiramus... ‖	*Ad te suspiramus*...
	Eia ergo... ‖
Secunda pars	Secunda pars
Eia ergo... ‖	*Et Jesum*
	O Clemens ‖
Tertia pars	
Et Jesum...	
O Clemens... ‖	

La selección de los versos puestos en polifonía en las *Salves* de Martí revela, en cambio, procedimientos que acercan estas dos obras a las versiones de Josquin, Morales y Guerrero. Igual que éstas, la versión de la 'Salve' de Martí copiada en los folios 5v a 8r en E-Boc 7 (no. 3) presenta todos los versos en polifonía, alejándose por lo tanto de la habitual organización en *alternatim*. La otra versión de la 'Salve' transmitida en los

folios 1v a 5r (E-Boc 7, no. 2) deja libre el primer verso de la antífona para abrir la pieza con la tradicional entonación en canto llano o instrumental, pero sí incluye polifonía para el resto de versos. Se trata por tanto de un procedimiento muy poco habitual que sólo encontramos en compositores españoles de la época en las mencionadas versiones de Morales y Guerrero.

8. REPERTORIO POLIFÓNICO PARA SEMANA SANTA

Como ha subrayado Robert L. Kendrick, a pesar de la pervivencia o la "reinvención" actual de los rituales celebrados en la liturgica católica de la Semana Santa, es difícil de imaginar la acumulación de actividad devocional y penitencial que en la Edad Moderna tenía lugar durante la semana de conmemoración de la Pasión de Cristo. En el mundo católico, la Semana Santa representaba un momento de suma importancia en el que se evocaban, colectiva y personalmente, los actos centrales de salvación.[154] En la última sección de este Capítulo me ocuparé de analizar los tres principales géneros que se cantaban polifónicamente entre el Domingo de Ramos y el Viernes Santo: pasiones, lamentaciones y responsorios.[155] Los nueve manuscritos de Barcelona que contienen polifonía para estos tres géneros cubren todo el periodo cronológico analizado en esta investigación y por tanto su contenido permite ver los cambios y permanencias en el repertorio para la liturgia de Semana Santa.[156]

[154] Robert L. Kendrick, *Singing Jeremiah: Music and Meaning in Holy Week* (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2014), p. 1: "In the ritual year of early modern Catholics, the days before Easter represented the longest single commemoration, collective and personal, of the central events of salvation. Despite the survival or re-invention of historical Holy Week traditions today, it is still hard to imagine how much prayer and penitence were packed into the seventy-odd hours between the afternoons of Wednesday and Saturday". ["Dentro del ritual anual celebrado en el mundo católico de la Edad Moderna, los días previos a Pascua representaban la más extensa conmemoración, colectiva y personal, de los actos centrales de salvación. A pesar de la pervivencia o re-invención actual de las tradiciones históricas de la Semana Santa, todavía es difícil de imaginar cuánta oración y penitencia se acumulaba en las setenta horas que transcurrían entre las tardes del Miércoles [Santo] y el Sábado [Santo]"].

[155] Véase Eugene Casjen Cramer, "Music for the Holy Week Liturgy in the Sixteenth Century: A Study of Single-Composer Prints", en *Encomium Musicae: Essays in Memory of Robert J. Snow*, ed. por David Crawford y Grayson Wagstaff (Hillsdale: Pendragon Press, 2002), pp. 395-407, para una defición de estos tres principales géneros polifónicos de Semana Santa.

[156] Los manuscritos analizados en el Capítulo I que contienen repertorio para Semana Santa son: E-Bbc 681, E-Boc 59, E-Boc 7, E-Boc 6, E-Bbc 708, E-Bbc 608, E-Bbc 587, E-Boc 8, E-Boc 11bis.

8.1. Pasiones

El canto de la pasión de Cristo según el relato de los cuatro evangelistas (Mateo, Juan, Marcos y Lucas) constituye uno de los momentos centrales dentro de la liturgia de la Semana Santa. Las pasiones según San Mateo y San Juan se interpretaban los días más solemnes (el Domingo de Ramos y el Viernes Santo, respectivamente), mientras que los relatos de San Marcos y San Lucas se cantaban el Martes y el Miércoles Santo. La mayor solemnidad con la que se celebraban los oficios del Domingo de Ramos y del Viernes Santo provocó que los compositores de pasiones polifónicas en el contexto católico del siglo XVI privilegiasen los relatos de San Mateo y San Juan, en detrimento de los textos de San Marcos y San Lucas, para las que se conservan menos versiones tanto en fuentes polifónicas italianas como ibéricas.[157] Las pasiones transmitidas en los libros de polifonía de Barcelona responden también a esta práctica. La Tabla II.13 sintetiza las pasiones polifónicas transmitidas en los manuscritos de Barcelona estudiados en el Capítulo I. Aunque las pasiones de Joan Pau Pujol solo se han conservado en manuscritos de Barcelona copiados en torno a mediados del siglo XVII (E-Bbc 721 y E-Boc 9)[158] o actualmente perdidos y conocidos solo a partir de fotografías (E-Bsm 1 [= E-Bbc M.F. 25]), este repertorio se ha de considerar aquí necesariamente como representativo del periodo analizado en esta investigación.

[157] Kurt von Fischer y Werner Braun, "Passion", *The New Grove Dictionary*, vol. 19, pp. 200-211, p. 204. Sobre las pasiones en fuentes polifónicas ibéricas, véase José-Vicente González Valle, *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España* [Monumentos de la Música Española, 49] (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992), y José Maria Pedrosa Cardoso, *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: a singularidade portuguesa* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006), pp. 185-328. Como característica singular del repertorio polifónico de la Catedral de México, Javier Marín, "Música y músicos entre dos mundos", vol. 1, pp. 710-711, señaló que las fuentes mexicanas transmiten el mismo número de versiones para el relato de los cuatro evangelistas.

[158] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XVI (E-Bbc 721) y p. XX (E-Boc 9) dató ambos manuscritos a mediados del siglo XVII. Desconocemos la procedencia de ambos manuscritos: E-Bbc 721 formaba parte de la colección de Carreras i Dagas (*olim* Pedrell 511) y E-Boc 9 forma parte del fondo antiguo del Orfeó Català, pero en sus folios y cubiertas no hay ninguna inscripción o signo que proporcione pistas sobre su origen.

Tabla II.13: Pasiones polifónicas en los manuscritos de Barcelona o atribuIdas a compositores catalanes del periodo (*ca*. 1550-1626).

Compositores	Pasiones	Manuscritos
Melchor Robledo	*Passio secundum Matthaeum*	E-Bbc 708 (no. 1) E-Boc 6 (no. 1)
	Passio secundum Johannem	E-Bbc 708 (no. 2) E-Boc 6 (no. 2)
Joan Pau Pujol	*Passio secundum Matthaeum*	E-Bbc 721 (no. 1) E-Bsm 1[159] (no. 14)
	Passio secundum Johannem	E-Bbc 721 (no. 2) E-Bsm 1 (no. 13)
	Passio secundum Matthaeum	E-Boc 9 (no. 2)
	Passio secundum Johannem	E-Boc 9 (no. 5)
	Passio secundum Marcum	E-Boc 9 (no. 3)
	Passio secundum Lucam	E-Boc 9 (no. 4)
Joan Borgueres	*Passio secundum Matthaeum*	E-Boc 11bis (no. 16)
[¿Joan Borgueres?]	*Passio secundum Johannem*	E-Boc 11bis (no. 17)
Anónimo	*Passio secundum Matthaeum*	E-Boc 8 (no. 4)
	Passio secundum Johannem	E-Boc 8 (no. 5)

Todas las pasiones polifónicas transmitidas en los manuscritos de Barcelona pertenecen al tipo de pasión responsorial (el más frecuente), en el cual solo determinadas partes de los textos de la pasión correspondientes al cronista, a Cristo, a la turba y a los solilocuentes se ponen en polifonía, mientras que el resto del relato se interpretaba de forma monódica con un canto en estilo recitativo.[160] El canto en polifonía de los textos en latín de la pasión se puede documentar en la Catedral de Barcelona desde finales del siglo XV.[161] Una Pasión según San Juan transmitida en el Ms. 454 de la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc 454, no. 90), uno de los manuscritos de

[159] Manuscrito perdido de la Basílica de Santa María del Mar (Barcelona) conocido a partir del microfilm conservado en la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc M.F. 25).

[160] Para un estudio de la tradición del recitativo litúrgico del *cantus passionis* en el territorio de la antigua Corona de Aragón en comparación a la tradición castellana, véase González-Valle, *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España*, pp. 18-58.

[161] Gregori i Cifré, "La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona", pp. 211-217. Para un estudio de un texto medieval de la pasión en catalán conservado en la Catedral de Barcelona, véase Itsvan Frank, "Fragment de Passion catalan conservé à la Cathédrale de Barcelone", en *Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Griera*, 2 vols. (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, Instituto de Estudios Pirenaicos, 1995), pp. 247-256; sobre otros textos catalanes de la pasión, véase Josep Romeu i Figueras, "Els textos dramàtics sobre el Davallament de la Creu a Catalunya i el frament inèdit d'Ulldecona", *Estudis Romànics*, 11 (1962-1967), pp. 103-132; citados en Eduardo Carrero Santamaría, "La Catedral de Barcelona y la liturgia", en *Arquitectura y liturgia: el contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, coord. por Eduardo Carrero Santamaría (Mallorca: Objeto Perdido, 2014), p. 37.

polifonía renacentista más tempranos vinculados a Barcelona,[162] corresponde seguramente al tipo de pasión polifónica cantada en la Catedral de Barcelona durante la primera mitad del siglo XVI.

El repertorio de pasiones se renovó en torno a mediados del siglo XVI con las versiones de los textos de San Mateo y San Juan compuestas por el aragonés Melchor Robledo (*ca*. 1510-1586) a mediados del siglo XVI. Los dos manuscritos de Barcelona que transmiten las dos pasiones de Robledo (E-Bbc 708, Nos. 1 y 2, y E-Boc 6, Nos. 1 y 2) evidencian que probablemente las versiones del aragonés dominaron el repertorio de pasiones durante casi toda la segunda mitad del siglo XVI.[163] A juzgar por las fuentes manuscritas conservadas, el repertorio de Robledo pudo haber caído en desuso en Barcelona solamente a partir de principios del siglo XVII, cuando Joan Pau Pujol compuso nuevas versiones de las pasiones de San Mateo y San Juan. Aunque, como ya he mencionado, las fuentes principales que se han conservado para las pasiones de Pujol son manuscritos datados a mediados del siglo XVII (por tanto posteriores a su muerte en 1626), el inventario de libros de polifonía de la Catedral de Barcelona redactado en 1626 ofrece un dato interesante, puesto que informa que Pujol elaboró un "tomo in folio ab cubertes de pregamí hont son continuada la Passió de diumenge de rams y la del divendres sanct".[164] Por tanto, la Catedral de Barcelona disponía de repertorio de pasiones compuesto especialmente por Pujol en Barcelona para uso de la seo.

Además de las pasiones de Pujol, se han conservado también dos versiones de cada uno de los relatos de San Mateo y San Juan en otros dos manuscritos de principios del siglo XVII: dos anónimas en E-Boc 8 (Nos. 4 y 5) y otras dos de Joan Borgueres en E-Boc 11bis (Nos. 16 y 17).[165] Por tanto, a diferencia del repertorio más variado e internacional que circuló en la época para otro tipo de géneros litúrgicos, en el caso de la pasión polifónica encontramos un repertorio de ámbito geográfico mucho más

[162] Ros-Fábregas, "The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454", vol. 1, pp. 16-17.

[163] Pedro Calahorra (ed.), *Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica*, vol. 1, pp. 28-29, no consideró los dos manuscritos de Barcelona que transmiten las pasiones de Robledo para realizar la edición de las obras completas de este compositor, sino únicamente un manuscrito de la Colegiata de Alquézar (E-AL 2) cuya copia Calahorra dató en el siglo XVIII.

[164] "Un tomo en folio con cubiertas de pergamino en donde están la Pasión del domingo de ramos y la del viernes santo". Apéndice 3.7, ítem 4.

[165] Como ya se indicó anteriormente en esta Tesis, se conocen pocos datos biográficos sobre Joan Borgueres, pero se sabe que fue maestro de capilla de Santa María del Mar entre 1612 y 1616. Respecto a las pasiones de Borgueres en E-Boc 11bis, solamente la 'Pasión según San Mateo' presenta atribución.

restringido. El examen de los libros de polifonía anotados en inventarios y de las colecciones de libros impresos parece confirmar esta tendencia. Entre los más de 100 libros impresos que existen en bibliotecas de Barcelona ninguno contiene pasiones polifónicas, y entre los escasos libros de pasiones que se registraron en inventarios de la época tan solo encontramos el *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Victoria (RISM V1432) como muestra de repertorio no local o regional, un libro que contiene dos pasiones polifónicas con los textos de San Mateo y San Juan (entre otras obras para Semana Santa) y que se registró en los inventarios de la Catedral de Barcelona de principios del siglo XVII. No obstante, desconocemos si estas obras de Victoria llegaron a cantarse en la Catedral (véase el Apéndice 3.7, ítems 2 y 3). La razón que puede argüirse para este repertorio sumamente regional es la pervivencia del empleo del canto llano de tradición aragonesa como base para la composición de pasiones polifónicas, a pesar de encontrarnos en una época en la que la Iglesia trató de restringir la variedad de liturgias locales e imponer la tradición del canto romano en todo el occidente católico.[166] El examen de las obras de Joan Pau Pujol, un repertorio poco explorado hasta el momento y que carece todavía de edición crítica,[167] confirma la vigencia del canto llano aragonés en las pasiones polifónicas de principios del siglo XVII. El Ejemplo musical II.6 muestra la polifonía de una de las secciones de la Pasión según San Mateo de Pujol. La melodia de la voz de *altus* coincide nota por nota con la melodía impresa en el *Opus harmonicum in historia passionis Christi a quatuor evangelistis* (Zaragoza: Juan de Lanaja & Quartanet, 1612) recopilado por Juan Sánchez Azpeleta, uno de los pasionarios más difundidos a principios del siglo XVII en la Corona de Aragón que transmite la tradición del canto llano aragonés de la pasión.[168] La comparación del resto de la pasión permite comprobar que Pujol ubicó generalmente la

[166] Acerca de las diferentes tradiciones del canto llano para la pasión en España, véase Theodor Göllner, "Unknown Passion Tones in Sixteenth-Century Hispanic Sources", *Journal of the American Musicological Society*, 28/1 (1975), pp. 46-71. Para más detalles sobre la antigüedad y características del uso aragonés, véase el ya citado estudio de González-Valle, *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España*, pp. 18-58. A pesar de la sólida tradición del *cantus passionis* aragonés en todo el este peninsular, Greta Olson, "Mixing Chant Traditions: An Italian Passion in Spain", *Yearbook of the Alamire Foundation*, 4 (2000), pp. 413-432, también ha documentado el uso de diferentes tradiciones de canto llano en una pasión del compositor franco-flamenco Jan Nasco (*ca*. 1510-1561) muy difundida en fuentes polifónicas hispanas y especialmente valencianas, un territorio en donde también se empleaba el canto llano aragonés.

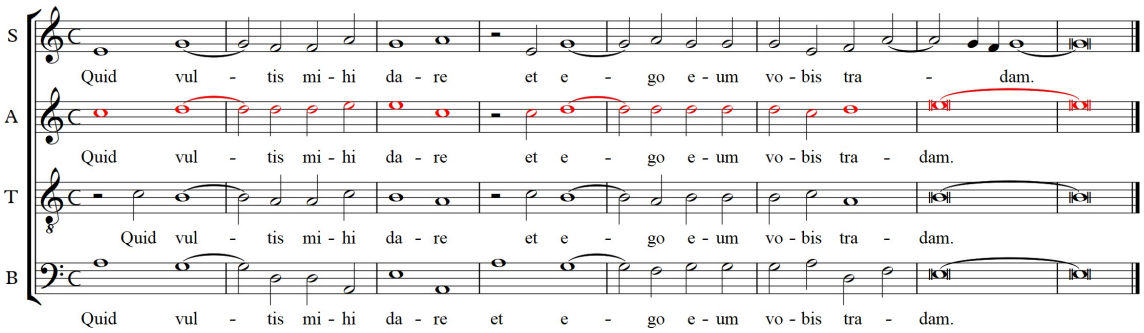
[167] González Valle, *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España*, editó las pasiones de Joan Pau Pujol a partir de un manuscrito de la Biblioteca Capitular de la Catedral de Girona (E-G 78/381).

[168] He utilizado el ejemplar de este impreso conservado en la Biblioteca de Catalunya, M 601.

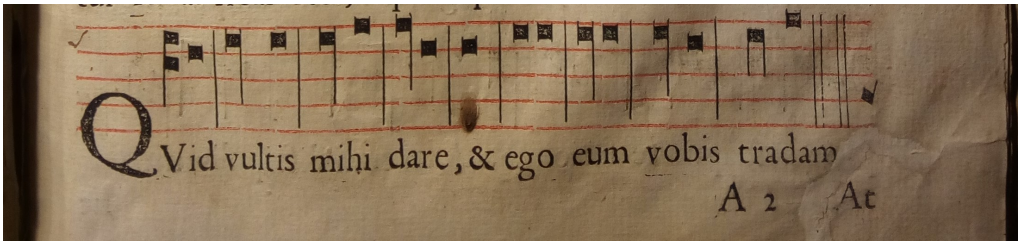
melodía gregoriana en el *altus*, y el mismo procedimiento se observa en la Pasión según San Juan.[169]

Ejemplo musical II.6: Empleo del *cantus passionis* aragonés en las pasiones de Joan Pau Pujol: 'Quid vultis mihi dare, et ego eum vobis tradam' en 'Passio secundum Matthaeum', *altus*, E-Bbc 721, fol. 3r, y Sánchez Azpeleta, *Opus harmonicum in historia passionis Christi a quatuor evangelistis* (Zaragoza: Juan de Lanaja & Quartanet, 1612), fol. 4r.

a) 'Quid vultis mihi dare, et ego eum vobis tradam' en 'Passio secundum Matthaeum', *altus*, E-Bbc 721, fol. 3r



b) 'Quid vultis mihi dare, et ego eum vobis tradam' de la 'Passio secundum Matthaeum' en Sánchez Azpeleta, *Opus harmonicum in historia passionis Christi a quatuor evangelistis* (Zaragoza: Juan de Lanaja & Quartanet, 1612), fol. 4r.



Además del empleo del canto llano aragonés, la originalidad del repertorio de pasiones vinculado a los manuscritos barceloneses o compositores activos en la ciudad radica en la composición en polifonía de determinadas secciones del relato que en la tradición castellana se interpretaban en canto llano. Así, las partes del texto correspondientes a los solilocuentes, como por ejemplo 'Quid vultis mihi', 'Numquid ego sum Rabbi', 'Et cum Jesu' o 'Et hic erat' (en el texto de San Mateo) aparecen en

[169] Según González-Valle, *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España*, pp. 105-110, la ubicación del cantus firmus en la voz de altus fue uno de los procedimientos habituales en el tratamiento polifónico de las pasiones. La otra opción observada por González-Valle consistía en su emplazamiento en la voz superior.

polifonía en las pasiones de Robledo, Pujol y en la versión anónima transmitida en E-Boc 8 (un manuscrito no considerado por González-Valle en su estudio sobre la pasión polifónica), pero no aparecen con ese tratamiento en las pasiones de compositores españoles de la época, como por ejemplo las de Guerrero o Victoria.

8.2. Lamentaciones: tradición y renovación litúrgica y usos

Aunque en éste y en el siguiente apartado analizaré por separado lamentaciones y responsorios, el canto de ambos textos en la liturgia de la Semana Santa tenía lugar en un único servicio que, si bien se desarrollaba en la hora canónica de maitines a lo largo de tres días (el Jueves, Viernes y Sábado Santo; de ahí la denominación de *Triduum sacrum*), poseía una identidad y una estructura unitaria.[170] El *Caeremoniale Episcoporum* de 1600 proporciona una narración "idealizada" de cómo debían desarrollarse estos oficios.[171] Este manual publicado por la Iglesia Católica ilustra la ceremonia con un grabado en el que aparecen representados un conjunto de cantores frente al facistol, destacando así la centralidad del canto en el rito. Un gran candelabro situado en el altar mayor, cuyas velas se iban apagando a lo largo de los tres días que duraba el oficio, hasta quedar el templo completamente en tinieblas, muestra otro de los elementos clave del ceremonial.[172] Es importante tener presente la estructura general del oficio de maitines del *Triduum sacrum* puesto que está íntimamente ligada a los textos cantados. Tras un grupo de tres salmos con sus tres antífonas (los cuales raramente se cantaban en polifonía), el oficio de cada uno de los tres días estaba estructurado en torno a tres nocturnos de igual esquema formados cada uno por una sucesión de nueve lecciones entre las que se intercalaban nueve responsorios. Eran las lecciones y los responsorios del primer nocturno los que recibían tratamiento musical y, en su caso, polifonía. En las tres lecciones del primer nocturno de cada día se cantaban

[170] Aunque originalmente la liturgia del *Triduum sacrum* se desarrollaba en los maitines del Jueves, Viernes y Sábado Santo, en la Baja Edad Media el servicio de cada día se adelantó a la tarde del día anterior, de forma que el oficio completo tenía lugar la tarde-noche del miércoles, jueves y viernes. Sin embargo, tanto las fuentes litúrgicas como las musicales mantienen la asignación litúrgica original.

[171] En la Biblioteca de Catalunya se conserva un ejemplar del *Caeremoniale episcoporum* en su edición de 1651 (Roma: Typis Reu Camerae Apostolicae, 1651) con la signatura Res 415-4º (ex libris de la Colección Teatral Arturo Sedó). La descripción en latín del ceremonial completo del *Triduum sacrum* aparece en esta edición en las pp. 306 a 355 y el grabado mencionado en la p. 307.

[172] La expresión latina *Officium Tenebrae* con la que habitualmente se designaban estos oficios ilustra la importancia del juego lumínico luces/sombras durante el *Triduum sacrum*. Sobre la importancia de los aspectos lumínicos en la liturgia cristina, véase D. R. Dendy, *The use of lights in Christian worship* (Londres: S.P.C.K., 1959).

determinadas secciones del texto bíblico de las lamentaciones de Jeremías que está formado por cinco capítulos,[173] mientras que en las otras dos lecciones del segundo y tercer nocturno se recitaban otro tipo de textos que procedían habitualmente de los sermones de San Agustín sobre los salmos o de las epístolas de San Pablo. El canto de las tres lamentaciones en cada nocturno, independientemente de la sección escogida del relato de Jeremías, se iniciaba invariablemente con la expresión "Incipit lamentatio Jeremiae prophetae" para la primera lección y "De lamentatione Jeremiae prophetae" para las otras dos. Cada lección/lamentación se cerraba con el verso no bíblico "Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum". Por tanto, cada día se cantaba un conjunto de tres lamentaciones y nueve responsorios, de forma que al finalizar el primer nocturno del tercer día (Sábado Santo) se habían cantado un total de nueve lamentaciones y veintisiete responsorios.[174] Como veremos, no siempre el conjunto total de lamentaciones y responsorios de los tres días se interpretaba en polifonía, sino que su selección respondía a la tradición de cada lugar o a las convenciones que se fueron tipificando en cada género. La siguiente Tabla II.14 sintetiza la estructura de los oficios de maitines del *Triduum sacrum* que acabo de explicar.

[173] Véase la edición completa del texto de las Lamentaciones de Jeremías que ofrece la *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam: Nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata*, (*Quarta Editio*), Alberto Colunga y Laurentio Turrado (eds.) (Madrid: [Editorial Católica], 1959), pp. 789-797.

[174] Para una explicación más detallada, véase Kendrick, *Singing Jeremiah*, esp. pp. 13-14 y "Table 1".

Tabla II.14: Estructura esquemática del oficio de maitines durante el *Triduum sacrum*.

JUEVES SANTO		VIERNES SANTO		SÁBADO SANTO	
Primer Nocturno					
Salmos y antífonas		Salmos y antífonas		Salmos y antífonas	
Lecc. I.	Lamentación	Lecc. I	Lamentación	Lecc. I	Lamentación
Resp. I	*In monte Oliveti*	Resp. I	*Omnes amici mei*	Resp. I	*Sicut ovis*
Lecc. II	Lamentación	Lecc. II	Lamentación	Lecc. II	Lamentación
Resp. II	*Tristis est anima*	Resp. II	*Velum templi*	Resp. II	*Jerusalem surge*
Lecc. III	Lamentación	Lecc. III	Lamentación	Lecc. III	Lamentación
Resp. III	*Ecce vidimus*	Resp. III	*Vinea mea electa*	Resp. III	*Plange quasi*
Segundo Nocturno					
Salmos y antífonas		Salmos y antífonas		Salmos y antífonas	
Lecc. IV		Lecc. IV		Lecc. IV	
Resp. IV	*Amicus meus*	Resp. IV	*Tanquam ad latronem*	Resp. IV	*Recessit pastor*
Lecc. V		Lecc. V		Lecc. V	
Resp. V	*Judas mercator*	Resp. V	*Tenebrae factae sunt*	Resp. V	*O vos omnes*
Lecc. VI		Lecc. VI		Lecc. VI	
Resp. VI	*Unus es discipulis*	Resp. VI	*Animam meam dilectam*	Resp. VI	*Ecce quomodo*
Tercer Nocturno					
Salmos y antífonas		Salmos y antífonas		Salmos y antífonas	
Lecc. VII		Lecc. VII		Lecc. VII	
Resp. VII	*Eram quasi agnus*	Resp. VII	*Tradiderunt me*	Resp. VII	*Astiterunt*
Lecc. VIII		Lecc. VIII		Lecc. VIII	
Resp. VIII	*Una hora*	Resp. VIII	*Iesum tradidit*	Resp.VIII	*Aestimatus*
Lecc. IX		Lecc. IX		Lecc. IX	
Resp. IX	*Seniores populi*	Resp. IX	*Caligaverunt oculi*	Resp. IX	*Sepulto Domino*

Con la publicación del *Breviarium Romanum* de 1568, y poco después del *Officium Hebdomadae Sanctae* en 1572 (en este caso un texto específico para los oficios de Semana Santa),[175] la Iglesia trató de unificar la variedad litúrgica que existía hasta el momento respecto a la asignación de las diferentes secciones del relato bíblico de Jeremías a las tres lecciones del primer nocturno. El estudio de cómo las fuentes litúrgicas locales anteriores a la adopción de la estructura romana realizaron esta selección es fundamental para aproximarse a la tradición de la composición en polifonía de lamentaciones en un determinado lugar, como por ejemplo ha mostrado John Bettley para el caso de las lamentaciones publicadas en el norte de Italia en la segunda mitad del

[175] Me referiré a esta publicación como *OHS*.

siglo XVI,[176] Robert Kendrick desde una perspectiva más amplia para las principales fuentes polifónicas europeas (especialmente italianas),[177] o Robert Snow para el caso hispano en el contexto de la Catedral de Guatemala.[178] Sergi Zauner analizó la tradición litúrgica pretridentina de los textos de las lamentaciones del *Triduum* en Barcelona y en Vic en conexión con cuatro manuscritos de polifonía analizados en esta investigación (E-Bbc 681, E-Bbc 708, E-Boc 6 y E-Boc 7).[179] Aquí examinaré el conjunto de libros de polifonía conservados en Barcelona que contienen lamentaciones con el propósito de ofrecer un panorama completo del género hasta aproximadamente mediados del siglo XVII. A continuación, la Tabla II.15 detalla las secciones del libro de Lamentaciones de Jeremías que transmiten distintas fuentes litúrgicas de Barcelona, Vic y Aragón hasta principios del siglo XVII para las lecciones del primer nocturno del *Triduum sacrum*, incluyendo también la selección textual del *Breviarium Romanum* (1568) y del *OHS* (1572). Los capítulos del relato de Jeremías se señalan en números romanos (I a V) y los versos dentro de cada capítulo en números árabes.[180] Después, la Tabla II.16 reúne todas las lamentaciones polifónicas transmitidas en los libros manuscritos de Barcelona, indicando también mediante el mismo sistema qué secciones de las lamentaciones son las que aparecen en polifonía y si el manuscrito especifica o no la asignación litúrgica de cada ítem. Las piezas copiadas en más de un manuscrito se destacan en negrita.

[176] John Bettley, "'La compositione lacrimosa': Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century", *Journal of the Royal Musical Association*, 118/2 (1993), pp. 167-202.

[177] Kendrick, *Singing Jeremiah*, esp. pp. 13-14 y "Table 1".

[178] Snow, *A New-World* Collection, pp. 49-64.

[179] Sergi Zauner, "Lamentaciones de Jeremías en Barcelona: tradición cantollanista pretridentina y apuntes sobre el contexto de interpretación del género polifónico a finales del siglo XVI", *Nassarre*, 26 (2010), pp. 79-108; y "Revising Polyphonic Lamentations: Composition, Transmission and Performance Practice Context", en *New Perspectives on Early Music in Spain*, ed. por Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (Kassel: Reichenberger, 2015), pp. 433-446.

[180] La información de los ítems 1, 2 y 5 de la Tabla II.15 está tomada de Zauner, "Lamentaciones de Jeremías en Barcelona", p. 86.

Tabla II.15: Versos de las Lamentaciones de Jeremías en fuentes litúrgicas locales, en el *Breviarium Romanum* (1568) y en el *Officium Hebdomadae Sanctae* (1572).

			Feria V			Feria VI			Sabbato Sancto		
		Fecha	**L1**	**L2**	**L3**	**L1**	**L2**	**L3**	**L1**	**L2**	**L3**
1	*Breviarium* Barcinonensis, ACV, Ms. 83	s. XIV	I:1-2	I:3-4	I:12-14	II:1-2	II:3-4	II:9-10	IV:1-2	IV:3-4	V:1-11
2	*Lectionarium*, ACB Códice 109	s. XV	I:1-2	I:3-4	I:12-14	II:1-2	II:3-4	II:9-10	IV:1-2	IV:3-4	V:1-11
3	*Officia trium dierum* (Barcelona: Carlos Amorós)	1512	I:1-2	I:3-4	I:12-14	II:1-2	II:3-4	II:9-10	IV:1-2	IV:3-4	V:1-11
4	[Passio domini nostri Iesu Christi] (Zaragoza: Jorge Coci)	1538	I:p+1-3	I:4-6	I:7-9	I:12-14	I:15-17	I:18-20	IV:1-4	IV:12-15	V:1-22
5	*Breviarium Vicensis*	1556	I:1-2	I:3-4	I:5-6	II:1-2	II:3-4	II:5-6	IV:1-2	IV:3-4	IV:5-6
6	*Breviarium Barcinonense* (Barcelona: Jaume Cortey)	1560	I:1-3	I:4-6	I:7-8	II:1-2	II:3-4	II:5-6	IV:1-2	IV:3-4	V:1-8
7	*Breviarium Romanum*	1568	I:1-6	I:7-11	I:12-16	II:8-12	II:13-18	III:1-12	III:22-33	IV:1-7	V:1-16
8	*Officium Hebdomadae Sanctae*	1572	I:1-5	I:6-9	I:10-14	II:8-11	II:12-15	III:1-9	III:22-30	IV:1-6	V:1-11
9	Sánchez Azpeleta, *Opus harmonicum...*	1612	I:1-5	I:6-9	I:10-14	II:8-11	II:12-15	III:1-9	III:22-30	IV:1-6	V:1-11

Tabla II.16: Lamentaciones polifónicas en los manuscritos de Barcelona.

Mss.	Compositores	Íncipit y no.	Cap. y versos del libro de Jeremías	Asignación litúrgica en el ms.
E-Bbc 681	Anón.	Incipit lamentatio... Aleph. Quomodo (no. 18)	I:1-2	No
	Anón.	Aleph. Quomodo obtexit (no. 19)	II:1-2	No
	Anón.	Aleph. Quomodo obscuratum (no. 20)	IV:1-2	No
E-Boc 7	Anón.	Lamed. O vos omnes (no. 14)	I:12	No
	Anón.	Thau. Completa est iniquitas (no. 15)	IV:22	No
	Anón.	Vau. Et egressus (no. 16)	I:6-7	No
	Anón.	Ain. Cum adhuc (no. 17)	IV:17-18	No
	Anón.	Ghimel. Migravit Iudas (no. 18)	I:3	No
	Morales	**Coph. Vocavi amicos meos (no. 19)**	**I:19,20,21**	**No**
	Anón.	Aleph. Quomodo sedet (no. 20)	I:1-2	No
	Anón.	Thau. Completa est iniquitas (no. 21)	IV:22	No
	Anón.	Aleph. Quomodo obscuratum (no. 22)	IV:1-2	No
E-Boc 6	**Anón.**	**Aleph. Quomodo obtexit (no. 3)**	**II:1**	**No**
	Morales	**Coph. Vocavi amicos meos (no. 4)**	**I:19,21**	**No**
	Pere AF Vila	Lamed. O vos omnes (no. 8)	I:12	No
E-Bbc 708	**Anón.**	**Aleph. Quomodo obtexit (no. 3)**	**II:1**	**No**
	Morales	**Coph. Vocavi amicos meos (no. 4)**	**I:19,21**	**No**
E-Boc 59	Anón.	Iod. Manum suam (no. 2)	I:10-11	No
	Anón.	Aleph. Ego vir videns (no. 3)	III:1-3	No
	Anón.	Incipit Oratio... Recordare (no. 4)	V:1*,2,3	No
	Anón.	Incipit lamentatio... Aleph. Quomodo (no. 5)	I:1-2	No
E-Bbc 587	**Palestrina**	**Incipit lamentatio... Aleph. Quomodo (no. 26)**	**I:1-2**	**F5/L1**
		De lamentatione... Heth. Cogitavit (no. 27)	**II:8-9**	**F6/L2**
		De lamentatione... Heth. Misericordiae (no. 28)	**III:22-25**	**SS/L1**
E-Boc 11bis	**Palestrina**	**Incipit lamentatio... Aleph. Quomodo (no. 1)**	**I:1-2**	**F5/L1**
		Vau. Et egressus (no. 2)	I:6-7	F5/L2
		Iod. Manum suam (no. 5)	I:10-12	F5/L3
		De lamentatione... Heth. Cogitavit (no. 6)	**II:8-9**	**F6/L1**
		Lamed. Matribus suis (no. 7)	II:12-13	F6/L2
		Aleph. Ego vir videns (no. 8)	III: 1,2,4	F6/L3
		De lamentatione... Heth. Misericordiae (no. 9)	**III:22-25**	**SS/L1**
		Aleph. Quomodo obscuratum (no. 10)	IV:1-3	SS/L2
		Incipit Oratio Ieremiae prophetae (no. 11)	V:1-5	SS/L3
	J.P. Pujol	**Iod. Manum suam (no. 3)**	**I:10,12**	**F5/L3**
		Aleph. Ego vir videns (no. 4)	**III:1,2,4**	**F6/L3**
E-Bbc 1623	J.P. Pujol	Incipit lamentatio... Aleph. Quomodo (no. 1)	I:1-3	F5/L1
		Iod. Manum suam (no. 2)	**I:10,12**	**F5/L3**
		De lamentatione... Heth. Cogitavit (no. 3)	II:8,10	F6/L1
		Aleph. Ego vir videns (no. 4)	**III:1-5**	**F6/L3**
		De lamentatione... Heth. Misericordiae (no. 5)	III:22-24,26	SS/L1
		Vau. Et egressus (no. 6)	I:6-7	F5/L2
		Lamed. Matribus suis (no. 7)	II:12-13	F6/L2
		Aleph. Quomodo obscuratum (no. 8)	IV:1,2,4	SS/L2
		Incipit Oratio Ieremiae... Recordare (no. 9)	V:1-3	SS/L3

El estudio global del repertorio de lamentaciones polifónicas entre mediados del siglo XVI y principios del siglo XVII permite constatar la importancia del género en las fuentes barcelonesas y trazar sus principales características. Se conservan cuarenta y cuatro lamentaciones, de las cuales treinta y seis no presentan concordancias entre sí, lo que arroja un repertorio no sólo numeroso sino también altamente variado. Hay un corpus bastante amplio de piezas sin atribución (dieciséis), y puesto que hasta el momento no se han localizado concordancias, es posible que se trate de obras de compositores locales cuya música no debió de circular más allá del ámbito local o regional.

En su estudio sobre las lamentaciones polifónicas en la Edad Moderna, Robert Kendrick ha advertido la transformación que este género experimentó en cuanto al modo en que las lamentaciones se publicaban o se copiaban en manuscritos. Hasta aproximadamente mediados del siglo XVI, contamos con fuentes musicales (manuscritas o impresas) que pueden describirse como "repositorios de lamentaciones", en el sentido de que ni las piezas transmitidas conforman ciclos unitarios con polifonía para los tres nocturnos del Jueves, Viernes y Sábado Santo, ni aparecen rubricadas con una función litúrgica específica. Fue únicamente a partir de aproximadamente 1550 cuando especialmente en Italia y en el Norte de Europa las lamentaciones comenzaron a publicarse y a copiarse en manuscritos organizadas en ciclos completos de nueve lecciones para los tres días del *Triduum*, asignando a cada texto su función litúrgica.[181]

En los manuscritos de Barcelona encontramos también este cambio de paradigma en cuanto a la organización del repertorio de lamentaciones, si bien de forma más tardía que en Italia y otros lugares de Europa. De la anterior Tabla II.16, en la que los manuscritos aparecen ordenados cronológicamente de forma aproximada, es posible concluir que fue más o menos alrededor de 1600 cuando el repertorio copiado en las fuentes de Barcelona comienza a experimentar ese cambio. En este sentido, E-Bbc 587 constituye una fuente de transición de un modelo a otro, puesto que aunque no se trata de un ciclo completo para las nueve lecciones, las tres lamentaciones aparecen ordenadas según su función litúrgica y se incluyó además la rúbrica correspondiente al

[181] Kendrick, *Singing Jeremiah*, p. 18: "The idea of providing a cycle of nine Lessons for the liturgical slots, later followed in cathedral manuscripts, marks a change from sources that can be seen as "repositories of Lamentations", containing neither neat cycles of nine Lessons nor assignments to each Day (e.g., Ottaviano Petrucci's two Lamentations editions of 1506, or manuscripts like FlorBN285 from 1559). Around 1550, a series of Northern European and Italian prints, along with a number of Italian manuscripts, testify to new engagement with Triduum genres and their cycles". Para un listado de impresos principalmente italianos publicados entre 1544 y 1603 que contienen ciclos completos de lamentaciones, véase Kendrick, *Singing Jeremiah*, "Table 3".

día y a la lección específica. E-Boc 11bis, copiado en torno a 1600, es el primer manuscrito que transmite un ciclo completo de lamentaciones para los tres nocturnos de maitines de Jueves a Sábado Santo. Como ya advirtió Kendrick, el ciclo de lamentaciones de Palestrina copiado en E-Boc 11bis, junto a una copia localizada en Albarracín (E-ALB 2) de las lamentaciones de Pedro Rimonte (1565-1627), son los primeros manuscritos de estas características en la Península Ibérica.[182] Aunque no he podido localizar más datos que los escasos mencionados hasta ahora en la bibliografía acerca de pagos a maestros de capilla o cantores en Barcelona sobre la interpretación de las lamentaciones en Semana Santa,[183] el propio repertorio conservado es suficiente evidencia de que el texto de Jeremías se cantaba en polifonía en las instituciones musicales de la ciudad y de que a partir de algún momento a principios del siglo XVII el ceremonial del *Triduum* incluía (al menos en las ocasiones más solemnes) el canto polifónico de las nueve lecciones/lamentaciones de los tres primeros nocturnos de cada día; esta circunstancia contrasta, por ejemplo, con lo que ocurría en la Catedral de Toledo en donde solo la primera lección de cada día recibía polifonía.[184] Por tanto, observamos que el repertorio de lamentaciones en Cataluña en torno a 1600 se adecuó a las prácticas que, en general, ya estaban en auge en Italia/Europa algunas décadas antes.

La tradición de copia de manuscritos como "repositorios de lamentaciones" sin una correspondencia directa con la sucesión de la liturgia del *Triduum* se aprecia claramente en cuatro de los libros de polifonía de cronología más temprana conservados en Barcelona: las nueve lamentaciones transmitidas en E-Boc 7 y también en el

[182] Kendrick, *Singing Jeremiah*, pp. 19-20. Pedro Rimonte publicó su libro de motetes y lamentaciones titulado *Cantiones sacrae IV. V. VI. et VII. vocum et Hieremiae prophetae lamentationes sex vocum* (Amberes: Pierre Phalèse, 1607) mientras trabajaba al servicio del gobernador de los Países Bajos, el Archiduque Alberto (r. 1596-1621). De este libro (RISM R1711) solamente se conoce un ejemplar de la voz de tenor conservada en la Herzog-August Bibliothek de Wolfenbüttel (Alemania). Sobre la trayectoria de Rimonte en Bruselas, véase Eleanor Russell, "Pedro Rimonte in Brussels (c.1600-1614)", *Anuario Musical*, 28-29 (1973-1974), pp. 181-194, y Pedro Calahorra, "El zaragozano Pedro Ruimonte maestro de música de la capilla y de la cámara de los príncipes gobernadores en Bruselas (c. 1599-1614", en *Musique des Pays-Bas anciens, musique espagnole anciennne (c. 1450-1650). Actes du Colloque musicologique international, Bruxelles, 28-29 octobre 1985*, ed. por Paul Becquart y Henri Vanhulst (Lovaina: Peeters, 1988).

[183] Sant Just i Pastor, Llibre de l'Obra, 2, fol. 98, un libro de cuentas de 1593 de la parroquia de Sant Just i Pastor de Barcelona, menciona el pago "A un cantor patge del bisbe per es trens per lo que ajuda al mestre de cant 16 sous"; citado en Zauner, "Revising Polyphonic Lamentations", p. 442. La palabra "trens" alude a "threni", término latino con el que se designaban las Lamentaciones de Jeremías.

[184] Reynaud, *La polyphonie tolédane*, pp. 318-319.

repertorio de E-Boc 6, E-Bbc 708 y E-Boc 59.[185] Estos cuatro manuscritos copiados total o parcialmente en la segunda mitad del siglo XVI revelan que: 1) la copia de las piezas no se realizó respetando el orden litúrgico, puesto que aparecen, combinados, textos procedentes de distintos capítulos del relato de Jeremías; y 2) algunas de las lamentaciones copiadas en estos manuscritos muestran una total ausencia de relación con las fuentes litúrgicas locales, una cuestión ya observada por Sergi Zauner;[186] se trata de las versiones anónimas 'Thau. Completa est iniquitas' (E-Boc 7, nos. 15 y 21), 'Ain. Cum adhuc' (E-Boc 7, no. 17), y la lamentación 'Coph. Vocavi amicos meos' de Morales copiada en E-Boc 7 (no. 19), en E-Boc 6 (no. 4) y en E-Bbc 708 (no. 4). Extraídos respectivamente de los capítulos IV (versos 17, 18 y 22), y I (versos 19 a 21) del libro de lamentaciones de Jeremías, estos textos son completamente ajenos a la tradición litúrgica local de Barcelona (lugar de procedencia de los tres manuscritos) para las lecciones de Tinieblas (véase la anterior Tabla II.15), lo que ha llevado a Zauner a apuntar las hipótesis de que: 1) el canto de lamentaciones pudo haber tenido lugar igualmente en las lecciones de Tinieblas aún sin correspondencia plena con la liturgia local e incurriendo por tanto en incoherencias textuales, una circunstancia que según Zauner "parece difícil de aceptar"; y 2) quizás, las lamentaciones también se interpretaron fuera de su contexto litúrgico habitual, con una función devocional litúrgica o extralitúrgica similar a la de los motetes.[187] El canto de textos de lamentaciones extraños o insólitos durante las lecciones de Tinieblas para el *Triduum* ha sido apuntado por Robert Kendrick en su estudio sobre este género polifónico, quien ha subrayado la conexión, en estos casos, con la presencia de una audiencia noble o principesca:

[185] Respecto a las tres lamentaciones de E-Bbc 681, Zauner, "Revising Polyphonic Lamentations", pp. 438-439, ya mostró cómo las tres piezas encajan con la selección textual de la primera lección del nocturno de cada día (F5, F6 y SS) que aparece en el *Breviarium* de Vic de 1556.

[186] Zauner, "Revising Polyphonic Lamentations", pp. 441-443.

[187] Zauner, "Revising Polyphonic Lamentations", p. 442: "Two possible explanations could be given for this lack of textual correspondence: first, the performance could have taken place in spite of the fact that the verses did not reflect local tradition. In this case, they would have replaced the customary readings for the city. However, the whole structure would then have inevitably suffered a textual incoherence that seems difficult to accept, whether between the verses of the same reading or between different readings. The second possibility is merely hypothetical, but also needs to be considered: it is conceivable that the Lamentations could have been performed in other contexts as well as in Tenebrae Matins. Their inclusion in worship –whether liturgical or devotional- would correspond to an appropiate theological relationship between text and the moment of celebration, and they would thus function in the same way as motets".

> Fuera de las instituciones eclesiásticas, la música dinástica para el Triduum subrayaba el rol del príncipe (o princesa) como principal penitente en todos los ritos de la Semana Santa, pero también como patrón/oyente musicalmente sofisticado. Algunas de las más inusuales lamentaciones, en cuanto a sus textos y música, proceden de ambientes cortesanos".[188]

Kendrick ilustra esta cuestión aludiendo al caso del relato que ofreció el viajero francés Barthélemy Joly sobre unas lecciones de Tinieblas cantadas en la Capilla Real de Valladolid en 1604 en las que estuvo presente el Rey y los príncipes de Saboya, así como también cardenales y embajadores. Joly describió la musica de los oficios como "arrebatadora" o "embelesadora":

> Continuans nostre deuotion par les eglises, qu'il estoit plus que nuict, entrames au palais du Roy pour ouyr en la Chapelle les tenebres. […]. Il y auoit à la porte pour aller à la Chapelle plus de cens personnes; […]; aux balcons et fenestres trellissees tout autor estoient Leurs Majestez auec les dames. Le bas estoit plein de seigneurs et caualliers tout debout, n'y ayant sieges que pour les princes de Sauoye et quelques cardinaux, […]. Au bout de la Chapelle, il y a trois choeurs, l'un dessus l'autre, où sont les musiciens, la plus part de Flandre, […]. A l'autel y auoit un parement de drap d'or et sept chandeliers d'argent, […], plusieurs luminaires en autres chandeliers d'argent qui esclairoient le S. Sacrement, contenu dans un coffret si luisant de diamans et pierres precieuses que la vue à peine trouuoit à s'y asseoir. A la fin les chandelles esteinctes, fust ouy une musique si douce et armonieuse qu'elle nous rauissoit tous. [189]

La alusión de Kendrick a textos extraordinarios de lamentaciones en contextos de representación noble/política, junto a este ejemplo procedente de Valladolid a principios del siglo XVII ayuda a reflexionar sobre el posible contexto de las lamentaciones transmitidas en E-Boc 7. En efecto, algunos aspectos codicológicos y de los orígenes de este manuscrito (algunos de los cuales ya se han apuntado en el Capítulo I) permiten plantear la hipótesis de que las inusuales lamentaciones de E-Boc 7 (y quizá

[188] Kendrick, *Singing Jeremiah*: "Outside ecclesiastical institutions, dynastic Triduum music highlighted the role of the prince (or princess) as chief penitent in all the Holy Week rites, but also as a musically sophisticated patron/listener. Some of the most unusual Lamentations, in their texts and music, come from various courts [over the whole period.]".

[189] Lucien Barrau Dihigo (ed.), "Voyage de Barthélemy Joly en Espagne (1603-1604)", *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, tomo 20, nº 58 (1909), pp. 459-618, p. 557 [[…] Continuando nuestra devoción por las iglesias, que ya era casi noche, entramos al palacio del Rey para oir en la Capilla las tinieblas. […]. Había en la puerta más de cien personas para entrar en la Capilla. […]; en los balcones y ventanas con rejas estaban sus Majestades con las damas. Abajo había multitud de señores y caballeros de pie, puesto que solo había asientos para los príncipes de Saboya y algunos cardenales […]. Al fondo de la Capilla, hay tres coros, uno encima del otro, donde se ubican los músicos, la mayor parte de Flandes, […]. En el altar había un paramento de paño de oro y siete candelabros de plata, […], varias luminarias y otros candelabros de plata que iluminaban el S. Sacramento, ubicado en un cofre tan reluciente de diamantes y piedras preciosas que la vista apenas podía detenerse en él. Cuando las candelas ya se habían apagado, se oyó una música tan dulce y armoniosa que nos embelesó a todos].

también mucho de su repertorio) pudieron haber sido copiadas para interpretarse frente a una audiencia noble refinada en la Barcelona de en torno a mediados del siglo XVI. Varias características del manuscrito parecen reforzar esta hipótesis. Como ya se señaló, algunas inscripciones anotadas en los folios de E-Boc 7 evidencian que este manuscrito procede o fue utilizado en la desaparecida iglesia de Sant Miquel de Barcelona, una institución muy vinculada con el estamento noble y político de la ciudad debido a su emplazamiento en el barrio de La Merced, donde se concentraba buena parte de la burguesía y nobleza de Barcelona. Su ubicación próxima a la Casa de la Ciudad y el hecho de que los *consellers* dispusiesen de una tribuna especial en su interior[190] indica que, sin duda, la clase dirigente de la ciudad asistía asiduamente a los oficios cantados más solemnes celebrados en esta institución, entre los que se contarían seguramente los de Semana Santa. Otros dos aspectos codicológicos del manuscrito refuerzan esta vinculación con el estamento noble y político de la ciudad. En primer lugar, el dibujo de una cruz de *Sant Jordi* en uno de los folios de guarda del manuscrito establece una clara conexión con la clase política, de forma similar a la cruz de *Sant Jordi* que también exhiben las cubiertas de los cuatro libros de polifonía ofrecidos por Joan Pau Pujol a los *consellers* a principios del siglo XVII. El segundo aspecto plantea una vinculación menos evidente en principio, pero digna de mencionar, por tratarse de un aspecto inusual en los libros de polifonía de la época que se han conservado en Barcelona: se trata de las iniciales decoradas con el rostro de personas de estamento noble o caballeresco que aparecen representadas precisamente en dos letras iniciales de una de las lamentaciones copiadas en este manuscrito (‘Aleph. Quomodo obscuratum’, no. 22); véase la Ilustración II.3.

[190] Carreras i Candi, *Geografia general de Catalunya*, p. 450.

Ilustración II.3: Letras iniciales decoradas con el rostro de personas en la lamentación 'Aleph. Quomodo obscuratum' de E-Boc 7, fols. 44v y 45r.



La escasa documentación de la que disponemos sobre la iglesia de Sant Miquel para esta época no permite de momento indagar más acerca del contexto específico en el que tenían lugar los oficios en polifonía celebrados en esta institución. Sin embargo, el carácter excepcional de parte de su repertorio (no sólo de las lamentaciones, sino también de determinadas obras de otras géneros, como ya hemos visto) bien podría explicarse en parte por su conexión con una de las iglesias parroquiales más aristocráticas y refinadas de la ciudad.

Mientras que las lamentaciones "pretridentinas" conservadas en los libros de polifonía de Barcelona de la segunda mitad del siglo XVI muestran en ocasiones una clara desconexión con la liturgia de Tinieblas de tradición local, el repertorio de lamentaciones de los manuscritos compilados en torno a partir de 1600 evidencia todo lo contrario: una estricta asignación litúrgica de cada lección/lamentación a su correspondiente función litúrgica para cada nocturno del *Triduum*. La comparación de la

selección textual de distintas fuentes litúrgicas locales/regionales y romanas con las lamentaciones polifónicas conservadas permite concluir que debió de ser aproximadamente en torno a 1600 cuando la tradición textual local de las lecciones del *Triduum* se sustituyó por la estructura estandarizada en el *Officium Hebdomadae Sanctae* de 1572, la cual, curiosamente, modificó la que el *Breviarium Romanum* (1568) había establecido tan solo cuatro años antes.[191]

El repertorio de lamentaciones copiado a partir de alrededor de 1600 en E-Bbc 587, E-Boc 11bis y en el más tardío E-Bbc 1623 transmite exclusivamente lamentaciones de Palestrina y de Joan Pau Pujol. Como ya se avanzó en el caso de E-Boc 11bis y E-Bbc 1623 se trata además de ciclos completos para las nueve lecciones del *Triduum sacrum*, reflejando por tanto la tendencia general ya imperante en fuentes europeas algunas décadas antes. Desde el punto de vista de la circulación y recepción del repertorio, las lamentaciones de Palestrina presentan un interés particular. Aunque la polifonía de Palestrina comenzó a tener una amplia recepción en la Península Ibérica especialmente a partir del último cuarto del siglo XVI (y perviviría, incluso, hasta el siglo XIX), sus lamentaciones, en concreto, presentan muy escasas concordancias en libros manuscritos de polifonía. Según el catálogo de Clara Marvin para las obras de Palestrina, no se conocen manuscritos fuera del ámbito italiano que transmitan lamentaciones de Palestrina. A falta de localizar nuevas concordancias, E-Boc 11bis y E-Bbc 587 son los únicos manuscritos que contienen este repertorio de Palestrina en el ámbito de la Península Ibérica.[192]

8.3. Responsorios: los ciclos para el *Triduum sacrum* en E-Bbc 608 y E-Boc 59 y en otros manuscritos ibéricos, y su afinidad con los responsorios de Paolo Ferrarese (1565).

El último género polifónico que analizaré en este Capítulo son los responsorios para el *Triduum*, cuya interpretación, como ya se ha indicado, estaba estrechamente conectada con la de las lamentaciones de Jeremías. A lo largo de los maitines del Jueves, Viernes y Sábado Santo se entonaban cada día nueve responsorios, formando

[191] Acerca de los cambios introducidos en el *Officium Hebdomadae Sanctae* de 1572 respecto al *Breviarium Romanum* de 1568 para las lecciones de Tinieblas, véase Kendrick, *Singing Jeremiah*, pp. 13-14.

[192] Según Marvin, *Palestrina. A Guide to Research*, las fuentes manuscritas para las lamentaciones de Palestrina son (exceptuando los manuscritos de Barcelona mencionados): V-CVbav CG XV.21; V-CVbav MS Ottoboniani lat. 3387; I-Rsg MS 58; I-Rsg MS 59; I-Rsg 87; I-SPd Cod. 9; V-CVbav CS 198; V-CVbav CS 342; V-CVbav CS 453; V-CVbav CS 479; V-CVbav SM 11.

por tanto un ciclo de veintisiete. En el manuscrito E-Bbc 608 de la Biblioteca de Catalunya se copió un ciclo completo a cuatro voces de los veintisiete responsorios para el *Triduum* (fols. 2v-30r, nos. 2-28), y la misma serie, concordante, se transmite también en E-Boc 59, donde curiosamente se copió dos veces entre los folios 19v-47r (nos. 8-35) y 48v-75r (nos. 36-62). Sin embargo, ni el copista de E-Bbc 608 ni el de E-Boc 59 señalaron el autor de las piezas. Pero estos dos manuscritos no son los únicos que transmiten este ciclo de responsorios de Semana Santa.

La búsqueda de concordancias realizada durante esta investigación para tratar de indagar acerca del posible autor y/o origen de los responsorios, ha permitido señalar un total de ocho libros de polifonía que contienen el mismo ciclo (no siempre completo), aunque en todos ellos las piezas se copiaron sin atribución. Estos responsorios se transmiten tanto en manuscritos españoles como portugueses, aunque las fuentes portuguesas son mayoría. El ciclo aparece en los dos manuscritos de Barcelona mencionados (E-Bbc 608 y E-Boc 59); en un manuscrito procedente del convento jerónimo de Santa María de la Murta de Alzira, en Valencia (E-VAar 3016; conservado actualmente en el Arxiu del Regne de Valencia); y en cinco libros de polifonía portugueses de distinto origen: Coimbra (P-Cug 25), Évora (P-EVp Cód. CLI/1-3), São Bento de Santo Tirso, cerca de Porto (P-Pm 40), Óbidos (P-Lf IPSPO 1/H-2) y Santarém (P-Cug 47).

Distintos musicólogos que se han aproximado a los orígenes de estos manuscritos, han señalado algunas concordancias para los responsorios anónimos, pero ninguno de los trabajos identificó todas las concordancias mencionadas. En el catálogo de los fondos musicales de la Biblioteca Pública de Évora (1976), el musicólogo portugués José Augusto Alegria apuntó por primera vez la concordancia de la serie transmitida en el manuscrito de Évora con uno de los manuscritos de Barcelona (E-Bbc 608), al que Alegria se refiere mediante la signatura errónea "283", aludiendo seguramente a la antigua signatura de este manuscrito en el *Catàlech* de Pedrell (382).[193] En su estudio de las fuentes de polifonía del monasterio de Santa Cruz de Coimbra (1995), Owen Rees analizó el caso de P-Cug 25 y advirtió la concordancia con

[193] José Augusto Alegria, *Biblioteca Pública de Évora: catálogo dos fundos musicais* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977), p. 138: "Colección de responsorios que se cantaban en los 3 últimos días de la Semana Santa en la Hora de Maitines. Son 27, todos escritos a 4 voces, siendo el Verso a 3 y algunas veces a 2. Esta colección forma parte del Ms. 283 de la Biblioteca Central de Barcelona". ["Colecção de responsorios que se cantavam nos 3 últimos días da Semana Santa na Hora de Matinas. São 27, todos escritos a 4 vozes, sendo o Verso a 3 e algunas vezes a 2. Esta colecção faz parte do Ms. 283 da Biblioteca Central de Barcelona"].

el manuscrito de Porto (P-Pm 40).[194] Posteriormente, el análisis sistemático de otros manuscritos portugueses de finales del siglo XVI (hasta ese momento poco estudiados) llevado a cabo por João Pedro d'Alvarenga (2005), permitió a este investigador identificar todas las concordancias de estos responsorios en fuentes portuguesas.[195] Alvarenga aludió a la concordancia de los manuscritos portugueses con el manuscrito de Barcelona que había referido José Augusto Alegria, pero la ausencia en aquel momento de estudios sistemáticos y actualizados sobre las fuentes de polifonía conservadas en Barcelona no permitió a este investigador verificar la concordancia con E-Bbc 608, para el que Alvarenga señala una signatura errónea (E-Bbc 283), seguramente en alusión a la antigua signatura de este manuscrito en el *Catàlech* de Pedrell (382).[196] Josep Antoni Alberola Verdú y Ferran Escrivà Llorca (2012), quienes analizaron el contenido y orígenes del manuscrito de Alzira (E-VAar 3016), indicaron la concordancia con E-Bbc 608, pero pasaron por alto las cinco fuentes portuguesas.[197] La referencia más reciente a esta serie anónima de responsorios corresponde a Bernat Cabré. En su primer análisis del recién descubierto manuscrito 59 del Orfeó Català (E-Boc 59), Cabré advirtió la concordancia con E-Bbc 608, pero nada señaló respecto al manuscrito de Alzira ni tampoco respecto a las fuentes portuguesas.[198] La Tabla II.17 reúne por primera vez todas las concordancias localizadas hasta ahora de este ciclo anónimo de responsorios, señalando la procedencia y cronología aproximada de cada manuscrito según la información disponible en la bibliografía.

[194] Rees, *Polyphony in Portugal, c.1530-1620*, pp. 201-204.

[195] Alvarenga, "Polifonia portuguesa sacra tardo-quinhentista", p. 72.

[196] Alvarenga, "Polifonia portuguesa sacra tardo-quinhentista", p. 72: "J. A. Alegria señaló la transmisión de esta serie de responsorios en el manuscrito E-Bbc 283, pero la concordancia no puede ser facilmente verificada porque, de acuerdo con la información de la Biblioteca de Catalunya, esa signatura se corresponde hoy con un contenido completamente distinto" ["J. A. Alegria refere a ocorrência desta série de responsórios no manuscrito E-Bbc 283, mas a concordância não pode ser facilmente verificada porque, de acordo com a informação da Biblioteca de Catalunya, aquela cota corresponde hoje a um conteúdo completamente distinto"].

[197] Josep Antoni Alberola Verdú y Ferran Escrivà Llorca, "El manuscrito 3016 del Arxiu del Regne de València. Una nueva fuente para la polifonía del siglo XVI", *Revista de Musicología*, 35/2 (2012), pp. 69-95.

[198] Cabré i Cercós, "El manuscrit 59 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català", p. 112.

Tabla II.17: Ciclo de responsorios anónimos para el *Triduum* concordantes en ocho libros de polifonía de España y Portugal.

* Ciclo incompleto[199]

Manuscrito	Procedencia	Datación aproximada
E-Boc 59	Vic y Barcelona	*ca*. 1561-*ca*. 1643
E-Bbc 608	Cataluña	Probablemente antes de *ca*. 1584
E-VAar 3016[200]	Monasterio jerónimo de Santa María de la Murta de Alzira (Valencia)	Finales del siglo XVI-primera mitad del siglo XVII
P-Cug 25[201]	Monasterio agustino de Santa Cruz de Coimbra (Portugal)	Último tercio del siglo XVI
P-EVp Cód. CLI/1-3[202]	Évora (¿Iglesia Colegiada de Santo Antão?)	*ca*. 1575
P-Pm 40*[203]	Probablemente copiado en un convento benedictino en São Bento de Santo Tirso (Portugal)	1585-*ca*.1600, probablemente *ca*. 1590
P-Lf IPSPO 1/H-2* ("Livro de Óbidos")[204]	Iglesia de São Pedro de Óbidos (Portugal)	1590-1605
P-Cug 47*[205]	Convento de São Francisco de Santarém (Portugal)	1665

A juzgar por las numerosas concordancias localizadas, este ciclo de responsorios para el *Triduum* constituye posiblemente la serie completa de responsorios más difundida y más sistemáticamente copiada en fuentes ibéricas desde mediados del siglo XVI hasta, al menos, principios del siglo XVII, a pesar de que sistemáticamente se omitió la indicación de autoría. Su presencia en manuscritos de tan diverso origen y

[199] Los inventarios detallados de E-Bbc 608 y E-Boc 59 en el Apéndice 1 señalan las concordancias indicando los folios de los manuscritos en donde se trasmite cada pieza.

[200] Alberola Verdú y Escrivà Llorca, "El manuscrito 3016 del Arxiu del Regne de València", pp. 69-95.

[201] Rees, *Polyphony in Portugal, c.1530-1620*, pp. 201-204.

[202] Alvarenga, "Polifonia portuguesa sacra tardo-quinhentista", pp. 69-87.

[203] Alvarenga, "Polifonia portuguesa sacra tardo-quinhentista", pp. 136-152.

[204] Alvarenga, "Polifonia portuguesa sacra tardo-quinhentista", pp. 106-123.

[205] João Pedro d'Alvarenga, "Manuscript Évora, Biblioteca Pública, Cód. CLI/1-3: Its Origin and Contents, and the Stemmata of Late-Sixteenth- and Early-Seventeenth-Century Portuguese Sources", *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 137-158, p. 139.

cronología apunta a la existencia de numerosas fuentes intermedias hoy desaparecidas. Dado que la práctica de componer ciclos completos de responsorios para el *Triduum* no fue habitual hasta mediados del siglo XVI,[206] se trata, quizás, de una de las más antiguas series íntegras de responsorios de Semana Santa que circularon en la Península Ibérica. No he localizado otro ciclo completo en otros libros de polifonía de la época en España. En su *Officium Hebdomadae Sanctae* de 1585 (RISM V1432) Tomás Luis de Victoria compuso en polifonía dieciocho del total de veintisiete responsorios (los del segundo y tercer nocturno).[207]

Los responsorios transmitidos en E-Bbc 608 llamaron la atención de Samuel Rubio, quien editó algunos de ellos en dos publicaciones de los años cincuenta.[208] Respecto a su cronología de composición, Rubio indicó que, puesto que varios de ellos transmiten variantes respecto a los textos del breviario de Pío V (1568), su composición data de antes de esa fecha.[209] La comparación de los textos de los responsorios transmitidos en los dos manuscritos de Barcelona confirma lo señalado por Rubio. Como puede apreciarse en el siguiente ejemplo para el texto del responsorio 'Tanquam ad latronem' (cuarto responsorio de Viernes Santo), tanto los dos manuscritos de Barcelona, como el manuscrito P-Cug 25 de Coimbra transmiten las variantes textuales respecto al breviario de 1568 señaladas por Rubio. Sin embargo, el texto de al menos dos de las restantes fuentes portuguesas (el manuscrito de Évora y el de Porto),

[206] Davitt Moroney y John Caldwell, "Responsory. 4. Polyphonic settings", en *The New Grove Dictionary*, vol. 21, pp. 225-228, p. 225. Véase también, Cramer, "Music for the Holy Week Liturgy".

[207] Para un estudio y edición del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Victoria, véase Eugene Cramer, *Officium Hebdomadae Sanctae. Tomás Luis de Victoria*, 4 vols. (Henryville: Institute of Mediaeval Music, 1982).

[208] Samuel Rubio, "XVII responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", en *Suplemento Polifónico de Tesoro Sacro Musical*, 33, Enero-Marzo (1952); y *Antología Polifónica Sacra: Autores Españoles. Siglo XVI*, vol. 1.

[209] Rubio, "XVII responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", p. 5: "Si bien es cierto que nos es imposible determinar con precisión el año de composición de los responsorios, no carecemos de fundamento para poder señalar con bastante aproximación la fecha tope más avanzada que se les puede conceder, la cual no puede pasar del año 1568. Sirven de base a nuestra tesis las variantes literarias que se aprecian en algunos. En el *Tamquam ad latronem* leemos: *cum gladiis comprehendere me*; en *Tenebrae*, *ut quid dereliquisti me*; en *Animam meam*, *et bene faceret*; en *Tradiderunt*, *alieni insurrexerunt in me*; y en *Jesum tradidit*, *Petrus autem sequebatur eum a longe*, en lugar de las respectivas: *Cum gladiis et fustibus*; *ut quid me dereliquisti*; *et faceret bene*; *alieni insurrexerunt adversum me*; *Petrus autem sequebatur eum a longe*, introducidas en el breviario reformado por decreto del Conciclio de Trento y editado en Roma el año 1568 [...]."

coinciden con la versión textual del breviario romano de Pío V, como ya advirtió Alvarenga para el caso del manuscrito de Évora:[210]

Texto de 'Tanquam ad latronem' (Responsorio IV de Viernes Santo) en:

E-Bbc 608, E-Boc 59 y P-Cug 25	*Breviario de Pío V (1568)*	*P-EVp Cód. CLI/1-3 y P-Cug 47*
Tanquam ad latronem existis **cum gladiis comprehendere me**. Quotidie apud vos eram in templo, docens, et non me tenuistis et ecce flagellatum ducitis ad crucifigendum.	Tamquam ad latronem existis **cum gladiis & fustibus comprehendere me**. Quotidie apud vos eram in templo, docens, & non me tenuistis, & ecce flagellatum ducitis ad crucifigendum.	Tamquam ad latronem existis **cum gladiis & fustibus comprehendere me**. Quotidie apud vos eram in templo, docens, & non me tenuistis, & ecce flagellatum ducitis ad crucifigendum.

El posible autor de este ciclo de responsorios fue objeto de interés para Samuel Rubio y para Owen Rees. Rubio defendió que sin duda se trataría de un compositor español y en su argumento se aprecia un claro afán nacionalista. Respecto al autor de los responsorios señala:

> Nos es desconocido su nombre [...]. Esto no obsta para que podamos adjudicarle con certeza la nacionalidad española. Basta leer una página de los responsorios para convencerse de ello. Todas están impregnadas de aquella "nobleza y austeridad" que la música debe dar al alma, según el famoso principio estético de Morales; [...] aquí resplandecen todas aquellas cualidades que Proske, Collet, Casimiri y Vicent D'Indy vieron en la polifonía española en general y en la de Victoria en particular: nobleza característica del estilo español; sobriedad tan pronunciada que no permite confundirlo con el de otras escuelas; sentimiento sublime de piedad; ausencia del más ligero tinte profano; ternura, profundidad expresiva, fuerte dramatismo, serena y majestuosa dignidad; aquí brilla ese "tipismo nacional de una técnic simple y sin artificios que algunas veces aparenta ser su música arcaica y más antigua de lo que en realidad fué, el misticismo amable, y realismo dramático que encontramos en el arte español del siglo XVI" (H. Anglès, La música en la Corte de los Reyes Católicos, Madrid, 1941, tomo I, página 55); aquí, en fin, se siente uno dominado por la misma intensa emoción que al oír uno cualquiera de los responsorios de Victoria, el cantor más sublime de los misterios de la Pasión.
> ¿Quién puede dudar, no obstante sernos desconocido su nombre, que estos responsorios son debidos a la pluma de un polifonista español?[211]

[210] Alvarenga, "Polifonia portuguesa sacra tardo-quinhentista", p. 72: "Puesto que utiliza los textos del Breviario de Pío V, es posible que haya sido escrita poco después de 1568. Pero podría ser de composición anterior a esa fecha y, en ese caso, originaria de una iglesia que, antes de Trento adoptase el Breviario de la Curia Romana" ["Como usa os textos do Breviário de PioV, é possível que tenha sido escrita logo depois de 1568. Mas pode ser de composição anterior a esta data e, neste caso, originária de uma igreja que, antes de Trento, adoptasse o Breviário da Cúria Romana"].

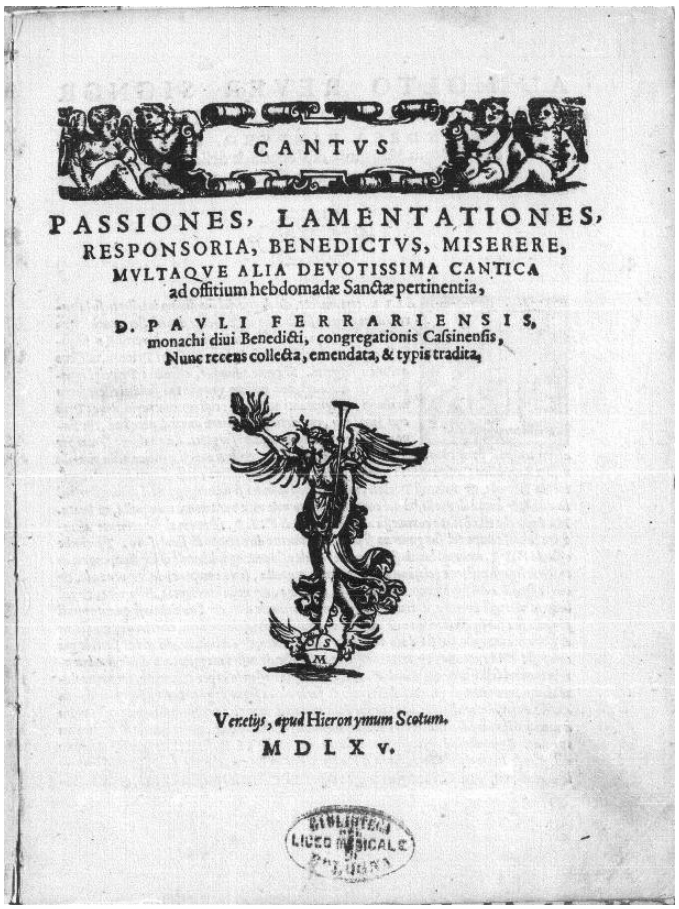
[211] Samuel Rubio, "XVII responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", pp. 5-6.

Por su parte, Owen Rees, en el marco de su estudio sobre la polifonía en el monasterio de Santa Cruz de Coimbra, descartó que los responsorios pudieran ser obra de Pedro de Cristo, uno de los compositores portugueses más destacados activo en esa institución a finales del siglo XVI, aludiendo al estilo austero de los responsorios que contrasta, según Rees, con la escritura afectiva de Cristo.[212]

Las pesquisas llevadas a cabo en esta investigación para tratar de esclarecer los interrogantes que plantea este ciclo de responsorios tan ampliamente diseminado en fuentes ibéricas no permiten poner nombre al autor de estas piezas, pero sí han conducido a hallazgos relevantes. Mi investigación se ha concentrado en el examen de ediciones italianas que contienen ciclos completos de responsorios polifónicos que, como ya se ha señalado, comenzaron a proliferar a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Este proceso ha permitido establecer, finalmente, un vínculo entre los responsorios anónimos transmitidos en las fuentes ibéricas y el ciclo de responsorios del italiano Paolo Ferrarese (fl. 1565) en el único libro publicado por este compositor y monje benedictino en 1565: *Passiones, lamentationes, responsoria, Benedictus, Miserere, multaque alia devotissima cantica ad offitium Hebdomadae Sanctae pertinentia* (Venecia: Girolamo Scotto, 1565); véase la portada de esta publicación en la Ilustración II.4.

[212] Rees, *Polyphony in Portugal, c.1530-1620*, p. 204.

Ilustración II.4: Paolo Ferrarese, *Passiones, lamentationes, responsoria, Benedictus, Miserere, multaque alia devotissima cantica ad offitium Hebdomadae Sanctae pertinentia* (Venecia: Girolamo Scotto, 1565). Museo Internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, U.31, portada, *cantus*.


CANTVS

PASSIONES, LAMENTATIONES,
RESPONSORIA, BENEDICTVS, MISERERE,
MVLTAQVE ALIA DEVOTISSIMA CANTICA
ad offitium hebdomadæ Sanctæ pertinentia,

D. PAVLI FERRARIENSIS,
monachi diui Benedicti, congregationis Casinensis,
Nunc recens collecta, emendata, & typis tradita,

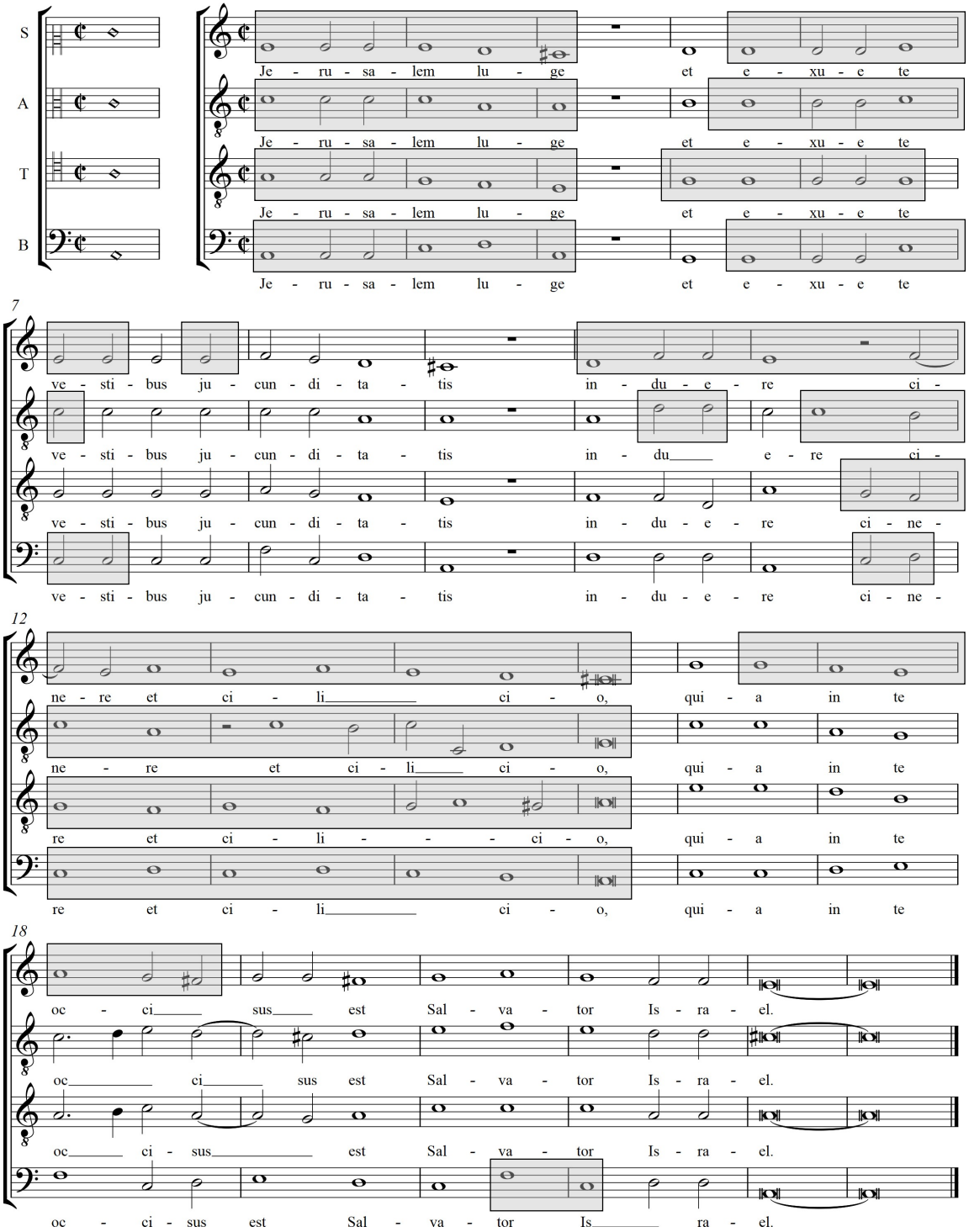
Venetijs, apud Hieronymum Scotum.
M D L X v.

BIBLIOTECA
LICEO MUSICALE

Las numerosas correspondencias melódicas encontradas entre el ciclo transmitido en los manuscritos ibéricos y el ciclo de Ferrarese apuntaban, en un primer examen, a poder atribuir los responsorios a este compositor italiano. Sin embargo, un cotejo exhaustivo de ambas series revela que la concordancia no es total. Como ilustra el Ejemplo musical II.7 a partir del responsorio 'Jerusalem surge' (Responsorio II de Sábado Santo) encontramos varios segmentos de bloques melódicos idénticos a lo largo de la obra, pero estas concordancias desaparecen en determinados pasajes. Los pasajes concordantes en ambas piezas se destacan en gris en el Ejemplo musical II.7. Como complemento a este ejemplo, en el Apéndice 7 se ha realizado un cotejo completo de la voz de *cantus* entre los veintisiete responsorios de Ferrarese y los transmitidos en E-Bbc 608 y E-Boc 59.

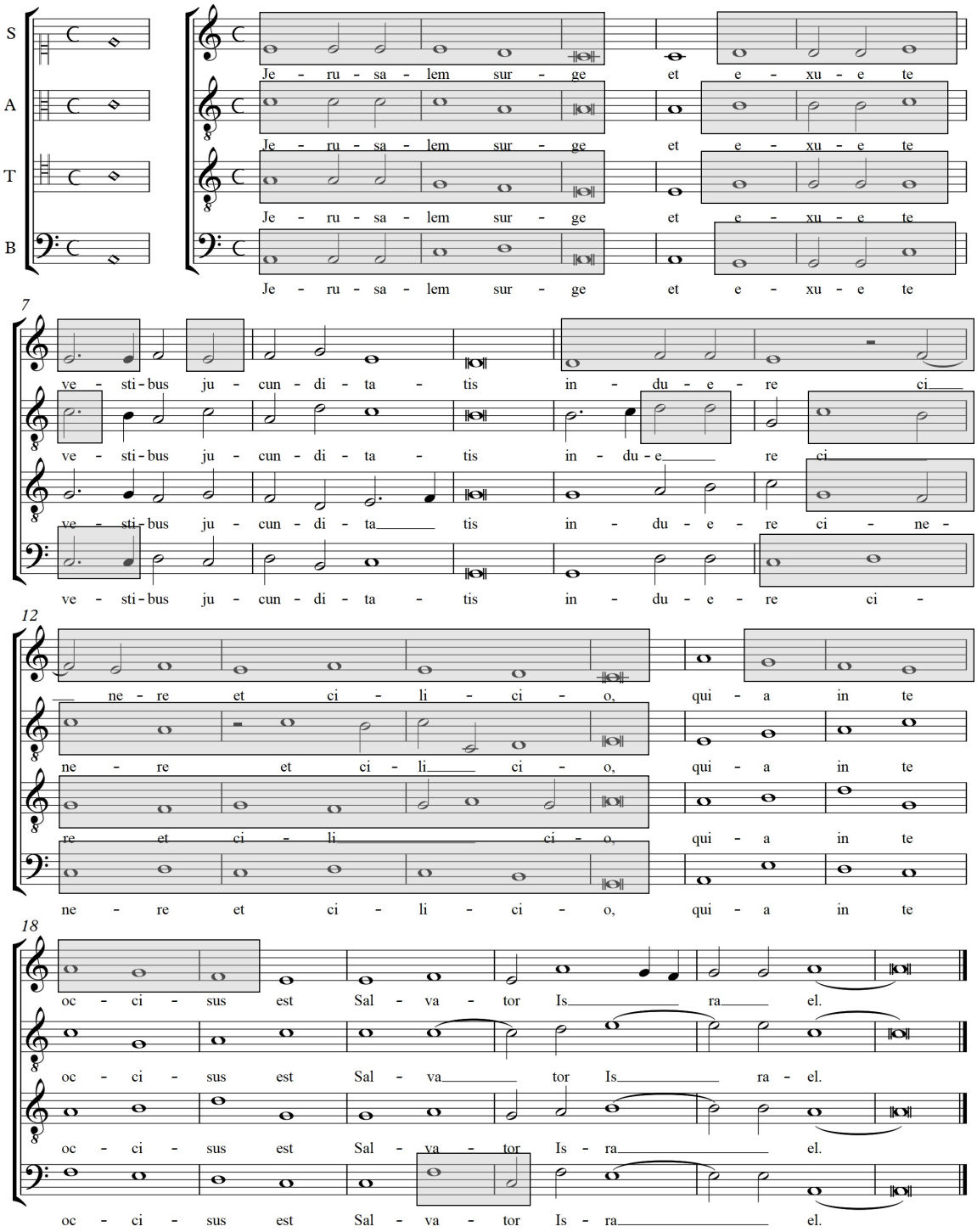
Ejemplo musical II.7: Correspondencias melódicas entre el ciclo de responsorios polifónicos de Semana Santa de Paolo Ferrarese (1565) y los ciclos anónimos transmitidos en E-Bbc 608 y E-Boc 59.

a) Paolo Ferrarese, 'Jerusalem luge' en *Passiones, lamentationes, responsoria*... (Venecia: Girolamo Scotto, 1565), p. 77 en el librete de *Cantus*.[213]



[213] El texto de Ferrarese lee 'Hierusalem luge' en lugar del 'Hierusalem surge' de E-Bbc 608 y E-Boc 59. Se trata de la única diferencia textual entre ambos responsorios.

b) Anónimo, 'Jerusalem surge' en E-Boc 59 y E-Bbc 608[214]



[214] He realizado la edición a partir de E-Boc 59 debido a que E-Bbc 608 está muy dañado por la corrosión de la tinta.

Tanto el anterior ejemplo musical como el cotejo completo de ambos ciclos mostrado en el Apéndice 7 evidencian el uso de un abundante material melódico compartido entre ambas series. Excepto dos responsorios del ciclo ('Tradiderunt me', Viernes Santo, Responsorio VII; y 'Sepulto Domino, Sábado Santo, Responsorio IX), el resto de piezas presentan siempre material melódico en común. En ocasiones éste es más escaso (como por ejemplo en los responsorios VII, VIII y IX de Jueves Santo, y IV y VII de Sábado Santo), pero en otros casos la correspondencia melódica en la voz de *cantus* es total, como en el caso de los responsorios 'Judas mercator' y 'Unus ex discipulis' (Responsorios V y VI de Jueves Santo, respectivamente).

Este tipo de concordancia que opera por bloques de segmentos melódicos sugiere algo similar a un proceso de centonización, es decir, un procedimiento de composición a partir de unidades musicales preexistentes.[215] ¿Se difundieron los responsorios de Ferrarese en la Península Ibérica y las piezas fueron objeto de reelaboración y transformación? Richard Agee estudió el contrato establecido entre el impresor Girolamo Scotto y el prior del monasterio benedictino donde Ferrarese era monje (San Giorgio Maggiore en Venecia) porque ofrece numerosos detalles sobre la producción y distribución del libro. El contrato para la impresión del libro de Ferrarese estableció que se harían 500 copias y, según Agee, pocos meses después de su impresión la edición ya estaba disponible en la feria del libro de Frankfurt.[216] Sin embargo, las copias que han sobrevivido de esta publicación son muy escasas y no tenemos constancia de ningún ejemplar del libro en archivos y bibliotecas de la Península Ibérica.[217] ¿Las concordancias melódicas halladas entre los responsorios de Ferrarese y el ciclo anónimo de los manuscritos ibéricos obedecen, por el contrario, al empleo de un mismo canto llano o fórmulas melódicas como base para la composición polifónica? Kate Helsen ha subrayado que el uso de fórmulas melódicas estándar fue un procedimiento habitual en la composición monódica de responsorios.[218] De momento no

[215] Geoffrey Chew y James W. McKinnon, "Centonization", *The New Grove Dictionary*, vol. 5, pp. 356-357.

[216] Richard J. Agee, "A Venetian Music Printing Contract and Edition Size in the Sixteenth Century", *Studi Musicali*, 15/1 (1986), pp. 59-65. La información disponible sobre Ferrarese es escasa, véase la entrada de Richard J. Agee, "Ferrarese, Paolo", en *The New Grove Dictionary*, vol. 8, pp. 711-712.

[217] Según *RISM*, se conserva un ejemplar completo en el Museo Internazionale e Biblioteca della musica de Bologna y otro en la British Library.

[218] Kate Helsen, "The use of melodic formulas in responsories: constancy and variability in the manuscript tradition", *Plainsong and Medieval Music*, 18/1 (2009), pp. 61-75.

es posible esclarecer más cuestiones sobre estos responsorios, pero el tema plantea un interesante caso de transmisión y recepción de repertorio polifónico, no solo en la Cataluña de la segunda mitad del siglo XVI sino, en general, en toda la Península Ibérica.

9. RESUMEN DEL CAPÍTULO II

Tras el estudio en profundidad de los libros manuscritos de polifonía sacra conservados en bibliotecas de Barcelona presentado en el capítulo anterior, el propósito del Capítulo II es examinar el repertorio que esos libros transmiten identificando sus principales características. Se ha organizado el Capítulo por géneros musicales de las más de 500 obras copiadas en los libros para así facilitar un análisis más sistemático de: misas, motetes, salmos, himnos, magníficats, antífonas, pasiones, lamentaciones y responsorios. El estudio de las características y circulación de la polifonía sacra en Barcelona y Cataluña entre *ca*. 1550 y 1650 debe considerar necesariamente las ricas colecciones de libros impresos que también se conservan en bibliotecas de la ciudad. El Apéndice 2 presenta por primera vez un censo completo de los 119 impresos de polifonía existentes en la ciudad señalando los datos de cada edición, las partes vocales conservadas y la signatura en la biblioteca. Ochenta de estos impresos no figuran en RISM, por lo que este Apéndice constituye una actualización significativa de la investigación sobre libros impresos de música. Hay además tres ediciones de compositores italianos que he localizado durante mi investigación en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona y que hasta ahora eran desconocidas o se consideraban perdidas (véase más adelante la sección 3.2.3 del Capítulo IV). La aproximación a las características y circulación del repertorio se complementa también con la evidencia que proporcionan los libros impresos registrados en inventarios de libros de la época (1553-1626); véase el Apéndice 3, en donde el contenido de los inventarios se ha clasificado por género musicales para servir de complemento al Capítulo II. La base del análisis del repertorio presentado en este Capítulo la constituyen las fuentes manuscritas, pero tanto libros impresos como inventarios contribuyen a ofrecer una visión más equilibrada e informada del repertorio polifónico sacro que pudo haber circulado en la época.

El repertorio de **misas** en los libros de polifonía es uno de los más abundantes y, de acuerdo con la tendencia general de la época, predominan los textos del Ordinario frente a los del Propio de la misa. El análisis del repertorio de misas copiado en manuscritos compilados en la segunda mitad del siglo XVI muestra el predominio de misas de Cristóbal de Morales, que constituye prácticamente el único compositor ibérico representado en este período. No obstante, por otro lado, el repertorio de misas de compositores franco-flamencos también es significativo. El manuscrito E-Bbc 681 y el inventario de libros del librero barcelonés Joan Guardiola redactado en 1562 ilustran esta convivencia de repertorio de misas de compositores franco-flamencos junto a las obras de Morales. Se ha detectado que un número relativamente elevado de misas en este período únicamente pudieron haberse copiado en los libros de Barcelona a partir de modelos manuscritos, puesto que no existen fuentes impresas para esas obras. Además, en contra de lo que podría resultar más lógico, es llamativo que la mayoría son obras de compositores extranjeros y se observa, en varios casos, que un examen de las variantes

de cada pieza apunta a fuentes romanas como posible origen de las versiones copiadas, lo que plantea interesantes cuestiones sobre las posibles vías de transmisión del repertorio y la existencia de canales privilegiados de circulación de repertorio, un asunto sobre el que se habrá de profundizar. Aunque Morales es uno de los escasos compositores ibéricos representados en el repertorio de misas de la segunda mitad del siglo XVI, es necesario tener en cuenta que en los inventarios de libros de polifonía redactados a principios del siglo XVII en la Catedral de Barcelona figuran algunos libros de misas de Victoria y Guerrero, lo que permite matizar en parte las conclusiones sobre el predominio del repertorio de Morales. Frente a la diversidad del repertorio de misas transmitido en los manuscritos de la segunda mitad del siglo XVI, Joan Pau Pujol, Giammateo Asola y Palestrina son los únicos compositores de misas representados en los manuscritos de inicios del siglo XVII. Las misas de Pujol y Asola en los distintos modos eclesiásticos responden a lo que John Bettley ha denominado la "misa reformada".

Aunque el repertorio para el Ordinario de la misa es mucho más abundante, los libros manuscritos de Barcelona transmiten también algunos introitos polifónicos (es decir, el primer movimiento del Propio de la Misa). Entre el repertorio de introitos destacan las nueve piezas copiadas en E-Bbc 682 que, aunque no conforman un ciclo de introitos completo y unitario para las principales festividades del calendario litúrgico, se trata de un repertorio muy interesante por la relativa escasez de este tipo de piezas en fuentes ibéricas. Los introitos copiados en E-Bbc 682 presentan la melodía en canto llano en una de las voces en notación cuadrada negra.

Respecto al repertorio de **misas de réquiem**, un análisis de su estructura y partes en polifonía (véase el Apéndice 5) ha revelado que la característica principal de las misas de difuntos copiadas en los manuscritos de Barcelona es la ausencia de tracto polifónico, una particularidad que João Pedro d'Alvarenga también ha advertido en el repertorio portugués de la época, pero no en las misas de difuntos de algunos compositores españoles de este período en donde la característica principal no es la ausencia de tracto, sino de gradual. Tanto en los ciclos del Ordinario de la misa como en las misas de réquiem, Giammateo Asola emerge como uno de los compositores con destacada presencia en el repertorio polifónico copiado en torno a inicios del siglo XVII.

Junto a las misas, el **motete** es uno de los géneros mejor representados en los manuscritos de Barcelona. La principal conclusión que puede extraerse del análisis global del repertorio de motetes es el aparente menor interés en este tipo de piezas a partir de principios del siglo XVII. Ello podría estar relacionado con el auge que experimentó el villancico religioso en torno a 1600 que, en parte, podría haber substituido la función del motete, tanto dentro de la liturgia como en funciones paralitúrgicas. No obstante, en los inventarios de libros de inicios del siglo XVII encontramos motetes compuestos por Joan Pau Pujol (hoy perdidos) y numerosas colecciones impresas de motetes de compositores italianos (véase Apéndice 3.2), por lo que el panorama que se desprende de los manuscritos conservados podría no corresponderse con la realidad del repertorio interpretado y en circulación en la época.

Un examen de los **salmos** polifónicos copiados en los manuscritos de polifonía de Barcelona muestra que la composición e interpretación en fabordón de los textos de salmos fue el procedimiento más habitual, al menos durante la segunda mitad del siglo XVI. Como ya se ha señalado en bibliografía previa, este tipo de salmos se componían en base a fórmulas melódicas esquemáticas para los distintos tonos litúrgicos que se

adaptaban a los distintos versos de un mismo salmo e incluso a textos de salmos diferentes. Por tanto, los salmos de un único versículo copiados en los manuscritos de Barcelona de esta época y las numerosas concordancias melódicas entre salmos con distinto texto hay que entenderlas teniendo en cuenta su composición e interpretación en base a estas fórmulas melódicas preexistentes. A principios del siglo XVII, la salmodia polifónica a 4vv y a dos coros de Joan Pau Pujol, más elaborada, domina el repertorio de salmos copiado en los libros manuscritos.

El repertorio de **himnos** polifónicos de los manuscritos de Barcelona está compuesto mayoritariamente por compositores locales y llama la atención la ausencia de manuscritos que transmitan ciclos completos de himnos para las principales festividades del año litúrgico; no obstante, algunos inventarios evidencian que en la época sí existieron tanto fuentes manuscritas como impresas con ciclos unitarios de himnos. Del examen global del repertorio de himnos se desprenden otras conclusiones: 1) la abundancia de versiones polifónicas para el himno 'Vexilla Regis prodeunt' y en particular, para la estrofa seis 'O Crux ave', un himno que se cantaba tanto en el tiempo de Pasión como en las fiestas de la Santa Cruz; la importancia de la ceremonia de la adoración de la Cruz en la Catedral de Barcelona explicaría la cantidad de piezas con este texto; 2) la escasez de himnos para festividades del calendario litúrgico santoral; y 3) el empleo de la técnica de *contrafactum* para la composición de himnos. Una aproximación al tratamiento de la melodía gregoriana utilizada como *cantus firmus* en dos versiones del himno *Ave maris stella* copiadas en manuscritos de principios del siglo XVII, ha revelado un tratamiento aparentemente más libre de la melodía gregoriana que el que encontramos en otros compositores españoles más o menos contemporáneos.

Cristóbal de Morales y Joan Pau Pujol dominan el repertorio de **magníficats** transmitido en los manuscritos de Barcelona de la segunda mitad del siglo XVI y del primer cuarto del siglo XVII, respectivamente. Igual que ocurría en el caso de los himnos, tampoco los magníficats se copiaron formando ciclos completos para los distintos tonos. En los manuscritos del siglo XVI los magníficats se copiaron de forma aparentemente aislada (sin conexión con otras piezas de vísperas), mientras que los magníficats de Pujol sí se integran en su contexto litúrgico de vísperas, junto a salmos, antífonas e himnos. El magníficat de tercer tono de Morales copiado en el manuscrito E-Boc 7 resulta de especial interés. Frente al procedimiento más habitual que consistía en la interpretación en *alternatim* de los versos del magníficat (versos pares o versos impares), en este manuscrito se copiaron todos los versos (pares e impares) ordenados, tal y como solían cantarse en la capilla papal en Roma (fuera de Roma, los manuscritos con magníficats organizados de este modo son muy escasos). Lo que es interesante destacar también es que no existen fuentes impresas para el magníficat de tercer tono de Morales tal y como se anotó en E-Boc 7 (versos pares e impares en orden), por lo que su copia en este manuscrito de Barcelona se deriva quizás de un modelo manuscrito posiblemente de origen romano.

El repertorio de **antífonas** que transmiten los manuscritos de Barcelona revela el predominio de versiones polifónicas para las cuatro antífonas marianas principales, y en particular para la 'Salve Regina' y 'Regina caeli'. Las dos 'Salve Regina' atribuidas al compositor Joan Martí en el manuscrito E-Boc 7 reciben particular atención porque presentan características especiales que las diferencian del resto de *Salve* copiadas en

otros manuscritos y también de las características habituales de esta antífona que se observan en otros compositores de la época.

En la última sección del Capítulo se examina el repertorio polifónico para Semana Santa (**pasiones, lamentaciones y responsorios**). La abundancia de repertorio para esta época litúrgica del año está en consonancia con la solemnidad con la que se celebraban determinados oficios durante la Semana de Pascua, muchos de los cuales requerían una interpretación polifónica. En términos generales, el repertorio de **pasiones** polifónicas responde a las convenciones textuales y formales de este género en la época: 1) predominan las versiones para los relatos de la Pasión que se cantaban el Domingo de Ramos y el Viernes Santo (Pasiones según San Mateo y según San Juan, respectivamente, frente a los textos de la Pasión de San Marcos y San Lucas; 2) se trata en todos los casos de pasiones de tipo responsorial, en las que solo determinadas partes del relato bíblico se cantaban en polifonía. La pervivencia de la tradición del canto llano de la pasión de tradición aragonesa explicaría que en los manuscritos de Barcelona encontremos únicamente pasiones de compositores que trabajaron exclusivamente en el ámbito de la Corona de Aragón.

La sección dedicada al género de las **lamentaciones** incluye: 1) un análisis de los textos de las Lamentaciones de Jeremías que transmiten las principales fuentes litúrgicas locales en comparación con el *Breviarium Romanum* (1568) y el *Officium Hebdomadae Sanctae* (1572); y 2) un examen del repertorio de lamentaciones copiado en los manuscritos de polifonía. A través de este estudio de conjunto del repertorio en un período cronológico extenso (*ca*. 1550-1650) se constata la transformación que este género experimentó respecto a la forma en que las lamentaciones se editaban o se copiaban en manuscritos, evolucionando desde manuscritos concebidos como "repositorios de lamentaciones" a una organización del repertorio en ciclos completos de nueve lamentaciones que sigue el orden establecido en los libros litúrgicos. El manuscrito E-Boc 11bis, copiado en torno a 1600, es uno de los primeros manuscritos conocidos en la Península Ibérica que contiene un ciclo completo de lamentaciones. Igual que ya se detectó para el caso de otros géneros (magníficats, antífonas marianas), el repertorio de lamentaciones copiado en E-Boc 7 presenta características inusuales, por lo que este manuscrito es objeto de un comentario particular.

Por último, el Capítulo II se cierra con un estudio de los ciclos concordantes de **responsorios** polifónicos para Jueves, Viernes y Sábado Santo que transmiten los manuscritos E-Bbc 608 y E-Boc 59. La investigación realizada para esta Tesis Doctoral ha permitido mostrar por primera vez las numerosas concordancias que estas piezas presentan en distintos manuscritos ibéricos (portugueses y españoles), cuya cronología se extiende desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XVII: E-Boc 59, E-Bbc 608, E-VAar 3016, P-Cug 25, P-EVp Cód. CLI/1-3, P-Pm 40, P-Lf IPSPO 1/H-2, P-Cug 47. Mientras que este ciclo de responsorios ya llamó la atención de los estudiosos que se ocuparon de analizar los manuscritos mencionados, hasta ahora no se había advertido el alcance de la que fue posiblemente la serie de responsorios polifónicos de Semana Santa más difundida en la Península Ibérica durante prácticamente un siglo, pero que, curiosamente, se copió en todos los casos sin atribución, dando lugar a especulaciones diversas sobre su posible autor. He podido arrojar más luz sobre esta serie de responsorios ampliamente diseminada en fuentes ibéricas. El Apéndice 7 presenta un cotejo entre los responsorios copiados en los manuscritos de Barcelona y el ciclo de responsorios del italiano Paolo Ferrarese

publicado en 1565. Ambas ciclos, si bien no completamente concordantes, emplean un abundante material melódico común. Esto sugiere algo similar a un proceso de centonización (un proceso de composición a partir de unidades musicales preexistentes) o el uso de un canto llano común todavía no identificado, cuestiones sobre las que habrá que profundizar en futuros trabajos.

PARTE II

CONTEXTOS Y PRÁCTICAS MUSICALES

CAPÍTULO III
MÚSICA, LITURGIA Y DEVOCIÓN EN LA BARCELONA CONTRARREFORMISTA

Mientras que en la Primera Parte de esta Tesis Doctoral (Capítulos I y II) las fuentes de polifonía conservadas en Barcelona y su repertorio han constituido el principal objeto de estudio, el propósito de la Segunda Parte (Capítulos III y IV) será explorar y analizar diversos contextos y prácticas musicales que han ido emergiendo al estudiar la historia de la vida musical sacra de Barcelona a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Aunque los temas tratados se han agrupado bajo dos capítulos, existe una estrecha relación de continuidad entre ambos. El Capítulo III tiene como propósito analizar el rol de la música en rituales y ceremoniales desde una perspectiva fundamentalmente urbana, y el Capítulo IV se dedicará al estudio de distintas manifestaciones musicales surgidas en torno a la devoción mariana en Barcelona, adentrándose especialmente en el mundo de las cofradías. El Capítulo III se estructura en tres secciones y se complementa con los Apéndices 8 a 17. El objetivo de la primera sección es trazar el estatus privilegiado de la Catedral de Barcelona como institución eclesiástica y musical más destacada de la ciudad, y analizar su calendario festivo subrayando la proyección que su actividad musical tenía en el contexto urbano. El propósito de las secciones dos y tres es analizar el papel que la música desempeñaba en dos contextos diferenciados: los rituales funerarios, por un lado, y las procesiones y eventos de carácter festivo y de rogativas por otro, dos ámbitos en cierto modo opuestos y en donde la actividad musical se manifiesta en las fuentes documentales de forma más notoria al adoptar una perspectiva urbana.

En ocasiones, los estudios sobre la vida musical en ciudades o catedrales han trazado una firme línea divisoria entre las fuentes musicales conservadas y la actividad musical que es posible estudiar a partir, principalmente, de documentos escritos de

archivo. Esta desconexión entre música y contextos es sin duda consecuencia de las enormes dificultades que los documentos de archivo plantean generalmente a los musicólogos para conectar obras o repertorios específicos con eventos o contextos particulares. Con todas las limitaciones y dificultades que ello plantea, en algunas secciones de los dos siguientes capítulos se ha intentado realizar un esfuerzo por integrar y presentar en contexto algunas obras o conjunto de obras que transmiten las fuentes musicales estudiadas en la primera parte de esta Tesis y otras que han podido localizarse a lo largo de la investigación.

1. LA CATEDRAL Y SU PROYECCIÓN URBANA

Entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, Barcelona tenía una población de más de 30000 habitantes,[1] contaba con siete parroquias (Santa Maria del Mar, Santa Maria del Pi, Sant Just i Pastor, Sant Pere de les Puel·les, Sant Cugat, Sant Miquel y Sant Jaume) y albergaba en su espacio urbano unos treinta conventos masculinos y femeninos.[2] Dentro de esta amplia red de instituciones eclesiásticas, la Catedral poseía un peso específico en la vida de la ciudad y, como institución religiosa principal, ejercía su preeminencia sobre el resto de iglesias y conventos.

1.1. Las prerrogativas litúrgicas, ceremoniales y musicales de la Catedral de Barcelona: "en senyal de cap superior a totes les esglesies"

Como ya mostró Josep Maria Gregori, la capilla de música de la Catedral de Barcelona poseyó durante el siglo XVI el privilegio de ser la única institución que podía

[1] Antoni Simon y Jordi Andreu, "Evolució demográfica (segles XVI i XVII), en *Barcelona dins la Catalunya moderna: segles XVI i XVII*, vol. 4 coord. por James Amelang *et al*. de *Història de Barcelona*, 9 vols., dir. por Jaume Sobrequés i Callicó (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1991-2001), p. 111, señalan que entre 1567 y 1640 la población de Barcelona osciló entre 30933 habitantes (la cifra menor) y 43000 (la cifra mayor alcanzada en 1627). Para un estudio monográfico sobre la demografía en Cataluña en la Edad Moderna, véase Jordi Nadal y Emili Giralt, *La population catalane de 1553: l'immigration française et les autres facteurs de son développement* (Paris: S.E.V.P.E.N., 1960).

[2] Joan Bada, *Situació religiosa de Barcelona en el S. XVI* (Barcelona: Editorial Balmes, Facultat de Teología de Barcelona, [1970]), pp. 45-53. La red de conventos urbanos de Barcelona se incrementó especialmente durante la primera mitad del siglo XVII; véase Manuel Guàrdia Bassols y Albert Garcia Espuche, "Estructura urbana", en *Barcelona dins la Catalunya moderna: segles XVI i XVII*, vol. 4 coord. por James Amelang *et al*. de *Història de Barcelona*, 9 vols., dir. por Jaume Sobrequés i Callicó (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1991-2001), pp. 67-73 ["L'expansió conventual: el Raval i la Rambla"].

tener una capilla musical propia, cantar polifonía en otras iglesias de la ciudad e impartir lecciones de canto.[3] Un documento de la Catedral redactado entre 1580 y 1581, "Preheminències de la Iglesia Cathedral de Barcelona y obligations y càrrechs de tots los officials així majors com menors de dita iglesia", expresaba así esa prerrogativa:

> Per special preheminentia es reseruat de consuetut a la dita Isglesia cathedral tenir mestre de cant y cappella lo qual pot y li es licit ab sos cantors anar a cantar en qualseuol Isglesia fora de la seu per tota la ciutat y Isglesias circunuehines liberament y tenir scola de cant en la dita seu les quals cosses no son licites a ninguna altra persona ni Isglesia sens licentia de dit mestre de cant.[4]

Aunque el privilegio se expone de forma clara en ese documento de principios de los años ochenta del siglo XVI, datos anteriores muestran que no fue una norma de reciente instauración y, sobretodo, que tal reglamento no se correspondía con la realidad musical de la ciudad. Las referencias más tempranas localizadas que mencionan licencias concedidas por el maestro de capilla a personas o instituciones externas a la Catedral para impartir enseñanzas de música o cantar polifonía en otras instituciones datan de las primeras décadas del siglo. Por ejemplo, Antoni Salvat, maestro de capilla de la Catedral entre 1517 y 1529, concedió en 1518 su primera licencia al clérigo Joan Martorell para que pudiese enseñar "artem cantus" en la parroquia de Sant Jaume, y en 1526 permitió a algunos cantores cantar "ciertos días en el monasterio de Sant Pere de les Puel·les".[5] La norma continuaba vigente a finales del siglo XVI como así lo corrobora, por ejemplo, el permiso que concedió en 1581 el maestro de capilla Joan Borgunyó al capellán de la iglesia de San Sebastián, previa solicitud al cabildo, para que cada sábado pudiesen cantar en polifonía el oficio de Completas.[6]

[3] Para una detallada explicación de este privilegio, véase Josep Maria Gregori, "La controvertida preeminència musical de la Seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle XVI", *Anuario Musical*, 46 (1991), pp. 103-125.

[4] ACB, Ordenaments i consuetes, "Preheminències de la Iglesia Cathedral de Barcelona y obligations y càrrechs de tots los officials així majors com menors de dita iglesia" (1580-1581), fol. 4v [Por especial preeminencia se reserva, por costumbre, a la dicha Iglesia Catedral tener maestro de canto y capilla, el cual puede y le es lícito ir a cantar con sus cantores en cualquier iglesia fuera de la Seo en toda la ciudad y en iglesias circunvecinas con total libertad, y tener escuela de canto en dicha Seo, cosas que no son lícitas a ninguna otra persona ni iglesia sin la licencia del dicho maestro de canto].

[5] Véase Gregori, "La controvertida preeminència musical de la Seu", pp. 105-107, para más referencias a licencias concedidas por Salvat.

[6] ACB, Deliberacions capitulars, 1581-1582, fol. 11v; citado en Gregori, "La controvertida preeminència musical de la Seu", p. 109.

Como cabría esperar, el "monopolio musical" que la Catedral trataba de ejercer fue muy contestado y provocó disputas sonadas entre las autoridades catedralicias y las principales parroquias de la ciudad. En una ocasión, canónigos de la Catedral relataron al Obispo y solicitaron su mediación a raíz del mal trato que recibió la capilla por parte de un capellán de Sant Miquel cuando aquélla fue a esta parroquia a cantar una misa en polifonía: "lo tractá mal de paraules y fonch molt descomedit ab ell".[7] De la documentación se desprende que la Catedral contaba con el apoyo y complicidad de las autoridades diocesanas para hacer valer sus privilegios, hasta el punto de que ya en 1547 el vicario general del obispo había ratificado sus prerrogativas musicales en un decreto redactado por el síndico catedralicio. La no observancia de tales privilegios podía incluso comportar penas pecuniarias. El conflicto se agravó especialmente a partir de 1579 a raíz del robo de los documentos de la Catedral en donde se exponían sus privilegios musicales. El hurto motivó la elaboración de un memorial para hacer constar de nuevo las prerrogativas, en el que se recoge el testimonio del maestro de capilla y otros cargos de la Catedral y que constituye la principal fuente de información para conocer los detalles del conflicto.[8] Según el memorial, la iglesia de Santa María del Mar había obtenido un breve papal que aprobaba la existencia de su capilla de música y, en el momento de la redacción del memorial, pretendía conseguir también autorización pontificia para poder actuar en otras iglesias y conventos de la ciudad. De la documentación se desprende el recelo de la Catedral ante el privilegio papal obtenido por Santa María del Mar. Tal y como anotó el autor del memorial al recoger el testimonio del maestro de canto de la Catedral, tal privilegio supondría una merma en los ingresos del maestro de capilla y sentaría, en efecto, un precedente para el resto de parroquias ("Los de les altres esglésies li han demanat moltes voltes licèntia de paraula per a cantar misses a cant d·orga fora de ses esglésies però, que per a cantar·les dins de ses esglésies may li han demanat després d·est privilegi").[9]

[7] ACB, Deliberacions capitulars, 1581-1582, fol. 3r; citado en Gregori, "La controvertida preeminència musical de la Seu", p. 108.

[8] La transcripción completa del documento puede leerse en Gregori, "La controvertida preeminència musical de la Seu", pp. 122-124.

[9] Gregori, "La controvertida preeminència musical de la Seu", p. 122 [Las otras iglesias le habían solicitado muchas veces licencia verbal para cantar misas en polifonía fuera de sus iglesias, pero para cantarlas dentro de la iglesia nunca se la habían pedido después de este privilegio].

Los testimonios sobre la continua vulneración de la exclusividad musical de la Catedral por parte de las parroquias constatan, por tanto, que la realidad musical de la ciudad distaba mucho de amoldarse al monopolio acerca del canto de la polifonía que la Catedral pretendía ejercer. En efecto, mientras que la capilla de música de la Catedral puede documentarse ya desde mediados del siglo XV, las noticias conocidas sobre las capillas de las parroquias datan del siglo XVI, y de los documentos se desprende que fue más bien a partir de las últimas décadas del siglo cuando comenzaron a poseer una estructura organizativa más definida, lo que explicaría en parte los conflictos de competencias mencionados. Por ejemplo, según ha documentado Josep Pavia, en la parroquia de Sant Just i Pastor el oficio de maestro de capilla, regido por unos estatutos, se creó en 1578, aunque posteriormente, en 1583, se suprimió y no se reestableció hasta 1616.[10] La siguiente Tabla III.1 detalla los maestros de capilla y organistas de la Catedral entre aproximadamente mediados del siglo XVI y mediados del siglo XVII y reúne los datos conocidos hasta ahora sobre los integrantes de las capillas parroquiales, algunos de principios del siglo XVI. Los maestros de capilla o de canto aparecen precedidos de un asterisco y los organistas de un círculo.

Tabla III.1: Maestros de capilla y organistas de las capillas de música de las principales instituciones eclesiásticas de Barcelona (*ca*. 1550-1650).

Catedral[11]
*Joan Borgunyò (1534-1589)
*Andreu Vilanova (1589-1593)
*Jaume Àngel Tàpies (1593-1612)
*Joan Pau Pujol (1612-1626)
*Marcià Albareda (1626-1664)
ºPere Alberch i Ferrament, alias Vila (1536-1582)
ºLluís Ferran i Vila (1582-1628)
ºJaume Salvador i Fontanals (1628-1637)

[10] Pavia i Simó, "La música a la parròquia de Sant Just i Pastor", pp. 103-115.

[11] Gregori, "La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona"; Pavia i Simó, *La música a la catedral de Barcelona, durante el segle XVII*.

Santa Maria del Mar[12]	Sant Just i Pastor[13]	Santa Maria del Pi[14]
*Pere Cubells (1532)	[No se conocen datos anteriores]	*Pere Antiu (1524)
*Pau Villalonga (1564)	*Onofre Serra (1616)	*Felipe Cots (1528)
*Pedro Fernandes (1573-1594)	*Francesc Arau (1617)	*Josep Gastó (1645)[15]
*Joan Brudieu (1577)	*Rafael Sala (1618)	ºJeroni March (1631)[16]
*Juan Narciso Leysa (antes de 1582)	*Jaume Saladriga (1618)	
*Andreu Antich (antes de 1607)	*Geroni Deunosajut (1618)	
*Francisco Recolons (1607-1608)	*Joan Martí (1618)	
*Juan Martí (década de 1600)	*Macià Albareda (1619)	
*Joan Borgueres (1612 a 1616)	*Geroni Deunosajut (1622)	
*Josep Reig (1618 a 1656)	*Simó Ortís (1625)	
ºPedro Serra (1436)	*Tomàs Cirera (1628)	
ºPonç Salamina (1497)	*Jacint Puigventòs (1630)	
ºPedro Torrent (1503-1504)	*Vicens Matas/Mates (1632)	
ºGinés Sans (1504-1522)	*Francesc Solanes (1636)	
ºJoan Martí (1532-1533)	*Josep Gastó (1641)	
ºJaime Pintor (1533)	*Miquel Gasava (1645)	
ºPedro Muntaner (1546)	*Jaume Grassa (1645)	
ºRabassa (1548)	*Salvador Ferrer (1649)	
ºJaime Vendrell (1550)	ºMiquel Llobera (1609)	
ºAntonio Serra (1551)	ºMiquel Gorchs (1611)	
ºPedro Coll (1580)	ºJeroni March (antes de 1631)	
ºBaltasar Pradell (hasta 1627)	ºAndreu Mas (1631)	
ºPedro Juan Pallarés (1627 a 1653)	ºN. Mauri (antes de 1647)	
	ºEsteve Escarrer (1647)	

Sant Miquel[17]	Sant Jaume[18]	Sant Pere de les Puel·les[19]	Sant Cugat
*Felip Sas (1526)	*Joan Martorell (1518)	[No se conocen datos]	[No se conocen datos]
*Andreu Vilanova (1579)	*Joan Albiol (1526)		
ºJoan Martí Lorens (1539-1540)			

[12] Baldelló, "La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona".

[13] Pavia i Simó, "La música a la parròquia de Sant Just i Pastor".

[14] Gregori, "Renaixement i Manierisme", p. 102; Pavia i Simó, "La música a la parròquia de Sant Just i Pastor", cita un documento en el que se alude a que en Santa Maria del Pi el cargo de maestro de capilla estuvo vacante durante mucho tiempo: "no obstant no i haja mestre en dita iglesia com ses (¿) i practicat en altres parrochies i particularment en la iglesia de Nra. Sra. del Pi en la qual per molt temps ha faltat de que noi ha hagut mestre [...]".

[15] Documentado por Pavia i Simó, "La música a la parròquia de Sant Just i Pastor", p. 122, como maestro de capilla del Pi en 1645.

[16] Pavia i Simó, "La música a la parròquia de Sant Just i Pastor", p. 138.

[17] Gregori, "Renaixement i Manierisme", p. 103.

[18] Gregori, "Renaixement i Manierisme", p. 103.

[19] Mazuela-Anguita, "'Una celestial armonía'", p. 5, señala que en Sant Pere de les Puel·les se celebraban habitualmente aniversarios y fundaciones que incluían música en los que participaban monjas, escolanas, clérigos, escolanos y organistas. Sin embargo, no hay evidencias de que Sant Pere contase con una capilla de música organizada.

Aunque la exclusividad del canto y de la docencia de la polifonía que se expone en el citado documento, "Preheminències de la Iglesia Cathedral", ha sido el único aspecto destacado en los estudios previos sobre la música en la Catedral de Barcelona, una lectura completa del texto revela que tal privilegio formaba parte, en realidad, de un contexto mucho más amplio de prerrogativas litúrgicas y ceremoniales que la Catedral ejercía sobre el resto de parroquias y conventos (véase el Apéndice 8). Además de las evidentes razones económicas que se esconden tras el privilegio de la interpretación de la polifonía, el documento muestra que no sólo a través del canto sino también del sonido de campanas, de objetos y vestimentas litúrgicas y de "reglas de conducta"[20], la Catedral trataba de imponer su supremacía sobre el resto de instituciones eclesiásticas de la ciudad. Su preeminencia debía quedar patente especialmente en su interacción con el resto de parroquias en el ceremonial que transcurría en el espacio urbano, pero también en el interior de los templos.

En determinadas festividades litúrgicas del calendario temporal (Navidad, Pascua de Resurrección y Pentecostés) y del santoral (Santa Eulalia en febrero, la Invención de la Santa Cruz en mayo y la Exaltación de la Cruz en septiembre) el vicario de Santa María del Mar y el rector de la parroquia del Pi debían obligatoriamente asistir a la Catedral para el canto del segundo responsorio de maitines "en reconocimiento de sometimiento y obediencia" (Apéndice 8, Fragmento 5). La vestimenta y el mobiliario litúrgico también eran instrumentos con los que subrayar la supremacía de la Seo. Aunque, según este documento, otras parroquias poseían púlpitos elevados situados dentro del coro (conocidos vulgarmente como "tronetas"), ninguna podía utilizarlo de la forma que se empleaba en la Catedral: la "troneta" era el lugar reservado al obispo durante el sermón que predicaba en la vigilia del día de Navidad y en los maitines del día siguiente cuando cantaba la lección; en la Catedral, "por especial preeminencia y prerrogativa", este púlpito se utilizaba también para cantar las lecciones de maitines y determinadas secciones de la misa mayor (Apéndice 8, Fragmento 9). Por último, en relación a los rituales que debían observarse en el interior de los templos, el documento de preeminencias señala que solamente los beneficiados de la Catedral encargados de celebrar los oficios en el coro en las festividades dobles y simples mayores podían vestir la capa pluvial "lo que no es lícito, ni se permite, ni se puede, ni se acostumbra hacer en las parroquias" (Apéndice 8, Fragmento 7).

[20] Edward Muir, *Ritual in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 3.

Las alusiones a las reglas de conducta que las parroquias debían observar en señal de respeto a la superioridad de la Catedral son más numerosas en relación a procesiones realizadas en el espacio urbano y a la regulación de los toques de campanas. Vestir la capa pluvial en entierros y procesiones también era de uso exclusivo del clero de la Catedral y no se permitía a los sacerdotes de las otras parroquias, las cuales "en deferencia de los crucíferos de la Seo" sólo podían llevar un gremial corto a modo de "almussa" cubriendo únicamente la espalda (Apéndice 8, Fragmento 1). Las referencias a la regulación del toque de las campanas de las iglesias respecto a los toques de la Catedral son especialmente interesantes. Según el documento de preeminencias, los toques de campanas se utilizaban de forma jerárquica para:

1) anunciar las horas litúrgicas a lo largo del día y llamar al rezo, primero la Catedral y después el resto de iglesias (Apéndice 8, Fragmento 4):

> Primo que ninguna Isglesia parrochial de la ciutat pot toccar a matines ni al offici ni a vespres ni a la oratio de ningun Jorn ni la de vespre fins que la cathedral ab la campana ques diu la vedada ha asenyalat la hora y lo punt toccant la qual totes les Isglesias han de respondre a la seu [...].[21]

2) subrayar determinadas épocas del calendario litúrgico (Apéndice 8, Fragmentos 4 y 11):

> [...] y lo Disapte sanct ninguna campana pot tocar que primer no haien toccat les de la seu [...].[22]
>
> Item mes que ninguna parrochial Isglesia del p*rese*nt bisbat ha acostumat de tenir ni may ha tingut tenebras per aquell temps que cessen les campanes de toccar posant n*ost*re s*eny*or al monime*n*t fins al disapte sanct sino sols la seu que senyalla les hores canonicas ab les dues tenebres.[23]

[21] ACB, Ordenaments i consuetes, Preheminències de la Iglesia Cathedral de Barcelona, fol. 4r-v [Primo que ninguna iglesia parroquial de la ciudad puede tocar a maitines, ni al oficio, ni a vísperas, ni a la oración de ningún día, ni la de vísperas, hasta que la catedral haya señalado la hora y el punto tocando la campana llamada Vedada, a la cual todas las iglesias han de responder].

[22] ACB, Ordenaments i consuetes, Preheminències de la Iglesia Cathedral de Barcelona, fol. 4v [[...] y el Sábado Santo ninguna campana puede tocar si antes no han tocado las de la Seo [...]].

[23] ACB, Ordenaments i consuetes, Preheminències de la Iglesia Cathedral de Barcelona, fol. 6r [Item más que ninguna iglesia parroquial del presente obispado acostumbra a tener y nunca ha tenido tinieblas durante el tiempo en que las campanas dejan de tocar mientras se expone nuestro señor en el monumento hasta el Sábado Santo, sino tan solo la Seo, que señala las horas canónicas con las dos [campanas de] tinieblas].

> Item mes que en temps de entredit que ninguna Isglesia pot toccar campana alguna sino la seu sola tocca y asenyala totes les hores canonicas ab la campana ques diu la vedada.[24]

y 3) marcar la presencia del clero de la Catedral durante las procesiones y entierros en las que la comitiva lleva una cruz alzada. Esta última norma muestra que diferentes tipos de toques de campanas se empleaban en distintas tipologías de entierros: toques de campanas "alsades" en sepulturas canonicales o de beneficiados, y toques simples ("a batallades") en las sepulturas simples (Apéndice 8, Fragmento 3):

> Item totes les voltes que lo clero de la seu ab creu alsada passa dauant alguna Isglesia parrochial si es professo ho sepultura canonical ho de beneficiat la Isglesia parrochial en senyal de subÿectio y reuerentia ha de tocar campana ho campanes alsades tant quant dura lo passar del dit clero de la seu y si es sepultura simple ha de tocar alguna campana del campanar mayor a batallades.[25]

Cabe preguntarse si, igual que ocurrió con el canto de la polifonía, el resto de normas que pretendían subrayar la supremacía de la Catedral también fueron quebrantadas por las otras iglesias y conventos de la ciudad. Es posible que esto sucediese puesto que, en muchos casos, de la inobservancia de determinadas reglas, escritas o consuetudinarias, surge la necesidad de regularizar algo. En cualquier caso, es sumamente interesante observar que las interacciones entre las distintas instituciones eclesiásticas de la ciudad estaban sujetas a una jerarquía y que tanto los habituales símbolos litúrgicos, como vestimentas y cruces y determinadas normas de comportamiento, como también el canto y el sonido de campanas (o su ausencia) funcionaban como instrumentos para marcar esa jerarquía.

[24] ACB, Ordenaments i consuetes, Preheminències de la Iglesia Cathedral de Barcelona, fol. 6r [Item que en tiempo de entredicho ninguna iglesia puede tocar ninguna campana sino solamente la Seo, que toca y señala todas las horas canónicas con la campana llamada Vedada].

[25] ACB, Ordenaments i consuetes, Preheminències de la Iglesia Cathedral de Barcelona, fol. 3v-4r [Item siempre que el clero de la Seo con la cruz alzada pase delante de alguna iglesia parroquial, si es procesión o sepultura canonical o de beneficiado, la Iglesia parroquial en señal de sometimiento y reverencia ha de tocar campana o campanas "alsades" mientras pasa el clero de la Seo, y si es sepultura simple ha de tocar alguna campana del campanar mayor 'a batallades'].

1.2. La regulación del ciclo litúrgico anual: los calendarios diocesanos en Barcelona y los toques de campanas

> Para saber cuáles fueron las creencias en cada época, el modo es consultar las liturgias.[26]

En Barcelona, como en cualquier ciudad medieval o moderna, la vida cotidiana a lo largo de del año estaba regulada por un estricto calendario litúrgico por el que se regía no sólo el clero sino toda la sociedad laica. Los tres manuales litúrgicos de la diócesis impresos en Barcelona entre 1560 y 1620 —el *Breviarium Barcinonense* (Joan Trinxer y Jaume Cortey, 1560), el *Ordinarium Barcinonense* (Claudi Bornat, 1569), y el *Ordinarium, seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis* (Sebastià de Cormellas, 1620)— incluyen al inicio un calendario anual detallando todas las festividades fijas del año y clasificándolas según su categoría litúrgica. En una época de profundas reformas en el mundo católico como lo fue la época tridentina y postridentina, el contenido de estos calendarios aporta valiosa información para observar cómo incidieron a nivel local algunos aspectos de esas reformas. Imponer control sobre la "amplia autonomía religiosa" que a lo largo de la Edad Media permitió a ciudades y pueblos de todo el orbe católico el desarrollo de devociones locales con un gran arraigo popular (muchas de ellas con raíces en los primeros siglos del cristianismo) fue una de las principales preocupaciones de la reforma tridentina.[27] Uno de los instrumentos para llevar a cabo ese control fue la reforma del calendario litúrgico materializada en el nuevo breviario reformado de Pío V publicado en 1568. Un simple vistazo a la Ilustración III.1, en donde se confrontan las festividades de uno de los meses del año en los calendarios diocesanos de 1560 y de 1569 (el mes de julio, en este caso), evidencia que una de las características del nuevo breviario romano reformado, la supresión de festividades de santos, parece que efectivamente tuvo su efecto en el calendario diocesano.[28] El

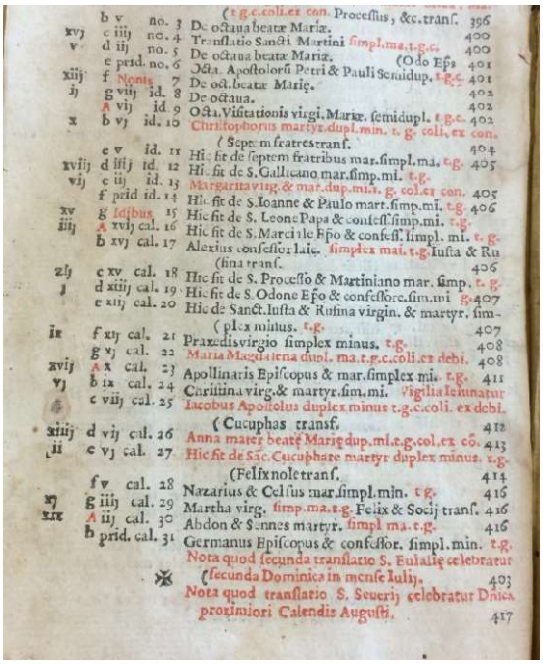
[26] *The 'Table Talk' of John Selden edited with an introduction and notes by Samuel Harvey Reynolds* (Oxford: Clarendon Press, 1892), p. 105: "To know what was generally believed in all ages, the way is to consult the liturgies". John Selden (1584-1654) fue un jurista inglés; su obra *Table Talk*, en donde aparece la afirmación destacada aquí, se publicó póstumamente en 1689.

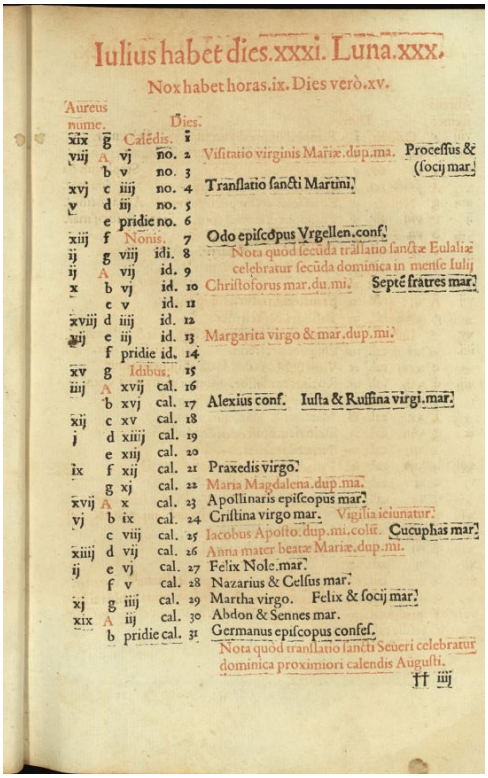
[27] Kamen, *The Phoenix and the Flame*, p. 131.

[28] Sobre la supresión de festividades de santos y un listado de todos los santos no incluidos en el Breviario reformado de 1568, véase Suitbert Bäumer, *Histoire du Bréviaire*, 2 vols., trad. francesa por Dom Réginald Biron (París: Letouzey et Ané, 1905), vol. 2, pp. 177 y 184.

Apéndice 9 contiene una comparación completa del calendario litúrgico de los tres manuales diocesanos.

Ilustración III.1: Comparación del calendario litúrgico en el *Breviarium Barcinonense* (1560) y en el *Ordinarium Barcinonense* (1569): ejemplo del mes de julio.





De la comparación de los tres calendarios litúrgicos diocesanos (1560, 1569 y 1620) que muestra el Apéndice 9 se pueden extraer algunas conclusiones. Este cotejo confirma la tendencia apuntada. El calendario impreso en el *Ordinarium* de 1569 suprimió en total setenta y una festividades de santos que sí aparecían con festividad propia en el *Breviarium* de 1560, la mayoría en la segunda mitad del año, es decir, en la época del ciclo litúrgico anual menos cargada de fiestas que celebran la vida de Cristo, y por tanto más propicias a la conmemoración de santos. Los meses para los que se suprimieron más festividades de santos en el calendario litúrgico del *Ordinarium Barcinonense* de 1569 fueron los meses de febrero (7), julio (10), agosto (8), septiembre (8), octubre (10) y noviembre (6). Por ejemplo, entre otras, el calendario de 1569 suprimió, para el mes de octubre, las fiestas dedicadas a San Gorgonio y Doroteo (día 5), San Nicomedes (día 11), San Cornelio y Cipriano (día 12), Santa Fide Virgine (día

20) o San Narciso (día 30), festividades que sí se conmemoraban en la diócesis según el calendario anterior de 1560. No obstante, a pesar de esa depuración del santoral, el *Ordinarium* de 1569 no adoptó todavía el calendario reformado del breviario de 1568, una adaptación que sí se evidencia más tarde en el calendario diocesano de 1620.

Como contrapartida, así como el nuevo breviario romano de 1568 suprimió muchas festividades de santos, la reforma también supuso la introducción de otras fiestas. Según Suitbert Bäumer, estudioso de la historia del breviario, se añadieron en total cincuenta y seis nuevas festividades, prácticamente todas incluidas también en el nuevo calendario litúrgico local de 1620.[29] No obstante, de las cincuenta y seis nuevas festividades mencionadas por Bäumer, treinta y seis ya estaban presentes en el calendario local, por lo que en la práctica la adopción del nuevo calendario romano no supuso una masiva introducción de nuevas festividades ni significó una ruptura con la tradición del santoral local. Como ha advertido Henry Kamen, en la práctica, la piedad y el culto de los santos autóctonos estaban tan arraigados en la religiosidad popular que las devociones locales continuaron vigentes.[30] La pervivencia de las devociones locales también se pone de manifiesto en el propio calendario diocesano de principios del siglo XVII. Determinadas festividades siguieron conviviendo con las nuevas advocaciones de santos introducidas en el calendario local en 1620. Así, por ejemplo, la conmemoración de las mártires Rufina y Segunda añadida en el calendario de 1620 para el día 10 del mes de julio no supuso la supresión de la fiesta de San Cristóbal, un santo que además tenía una capilla propia en la calle del Regomir en Barcelona. El propio calendario subraya la importancia de su culto en la ciudad mediante la expresión en latín "Colitur in civitate ex devotione", es decir, "es objeto de culto en la ciudad por devoción". La misma puntualización se incluye en el caso de otras festividades.

Como también ilustran los calendarios diocesanos, en Barcelona (igual que en cualquier otra ciudad de la época) las festividades litúrgicas a lo largo del año se clasificaban en diferentes categorías que implicaban una mayor o menor solemnidad: dobles mayores, dobles menores, semidobles y simples o feriales. Estas categorías no

[29] Véase Bäumer, *Histoire du Bréviaire*, vol, 2, pp. 182-183 para el detalle de todas las festividades añadidas en el breviario reformado de Pío V.

[30] Acerca de la pervivencia de devociones locales en la Cataluña de la época de la contrarreforma con ejemplos específicos para la diócesis de Barcelona, véase Kamen, *The Phoenix and the Flame*, pp. 132-139. Para una visión más general sobre la religiosidad local en España durante el siglo XVI, centrada sobre todo en el ámbito castellano, véase William A. Christian, *Local Religion in Sixteenth-Century Spain* (Princeton: Princeton University Press, 1981).

solo regían los cultos celebrados dentro de la Catedral y en el resto de instituciones eclesiásticas, sino que se proyectaban a toda la ciudad a través del toque de campanas. Como elementos sonoros que regulaban la vida diaria y el calendario litúrgico, las campanas han recibido bastante atención en el ámbito de la historia social.[31] En contraste, y pese a tratarse de un componente fundamental del paisaje sonoro de cualquier núcleo urbano (y rural) de la Edad Moderna, las campanas solamente han comenzado a considerarse en los estudios musicológicos durante los últimos años.[32]

Hasta mediados del siglo XVI, la Catedral de Barcelona sólo contaba con campanas en la torre situada sobre el portal de Sant Ivo (en uno de los extremos del crucero). Entre finales del siglo XIV y finales del siglo XV se instalaron en esta torre dos campanas que funcionaban como relojes marcando las horas y los cuartos: a estas dos campanas se las denominó "Honorat" y "Eulàlia", respectivamente. No fue hasta 1545 cuando se terminó la torre situada en el otro extremo del crucero (encima del claustro) que funcionaría como campanario de la Catedral. Como ha indicado Àngel Fàbrega, en torno a 1580 en la Catedral había unas quince campanas de diferentes tamaños y nombres: el "Dominical" y la campana de "Nostra Dona" (las más voluminosas); el "Lladre"; el "Ferial" o la "Fèria"; el "Tomàs" (o la "Tomasa"); dos campanas grandes sin un nombre específico (denominadas en la documentación de la Catedral "esquelles grosses"); la campana "Vedada"; dos campanas pequeñas, también sin denominación específica ("esquelles xiques"); la campana de prima; la campana de nona; la "Oleguera"; y las "Vicentes" (según Fàbrega, es posible estas últimas sean en realidad algunas de las anteriores para las que no se especifica ningún nombre).[33] Puesto

[31] Un estudio fundamental es el de Alain Corbin, *Village bells: sound and meaning in the 19th-century French countryside* (Nueva York: Columbia University Press, 1998); véase también Alain Cabentous, *Entre fêtes et clochers. Profane et sacré dans l'Europe moderne, XVII^e^-XVIII^e^* (París: Fayard, 2002). Para el ámbito italiano, véase también, Niall Atkinson, "Sonic Armatures: Constructing an Acoustic Regime in Renaissance Florence", *Senses & Society*, 7 (2012), pp. 39-52. Sobre las campanas en la Cataluña bajomedieval, véase Michelle E. Garceau, "'I call the People': Church Bells in Fourteenth-Century Catalunya", *Journal of Medieval History*, 37 (2011), pp. 197-214, y Judit Casals i Parladé, "Les campanes i el rellotge de la Catedral de Vic: concepció i mesura del temps als segles XIV-XV", *Ausa*, 16 (1995), pp. 195-222.

[32] Estudios musicológicos que consideran el rol de las campanas como importantes elementos sonoros son, por ejemplo, Fisher, *Music, Piety & Propaganda*, pp. 192-205, para el ámbito alemán, y Miguel Ángel Marín, *Music on the margin*, pp. 38-41, y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, pp. 96-100, para el contexto ibérico en el siglo XVIII. En el ámbito francés de las Saintes-Chapelles, Camilla Cavicchi, "Les cloches: le son avant le chant", en *Musiques et musiciens dans les Saintes-Chapelles XIII^e^-XVIII^e^ siècles*, ed. por Étienne Anheim, David Fiala, Daniel Saulnier y Vasco Zara (Turnhout: Brepols, [en prensa]).

[33] Para más datos sobre las campanas de la Catedral de Barcelona de donde he extraído esta información, véase Àngel Fàbrega i Grau, *La vida quotidiana a la Catedral de Barcelona en declinar el Renaixement:*

que todas estas campanas fueron instalándose a partir de mediados del siglo XVI (cuando se terminó de construir la torre campanario) no es extraño que la primera legislación conocida de la Catedral respecto al toque de campanas se redactase en los años 1580-1581. Los folios 72r a 76r del *Llibre dels officials, maiors i menors, de la Seu de Barcelona y del que quiscú d'ells, per rahó de son offici, deu saber*, un manuscrito copiado en esos años, contienen una minuciosa explicación de cómo los campaneros de la Catedral de Barcelona debían tañer las campanas en función de la categoría de la festividad del día y en función de la hora litúrgica. El Apéndice 10 incluye una transcripción completa de la sección relativa al toque de campanas en el ese documento y la siguiente Tabla III.2 sintetiza toda la información.[34] Por ejemplo, encontramos diferencias respecto a los tipos de toques que Marcelino Díez ha documentado en la Catedral de Cádiz en el siglo XVIII, por lo que parece evidente que cada institución tenía ciertas particularidades con respecto al tañido de las campanas.[35]

any 1580 (Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1978), pp. 48-50. Un estudio más amplio se encuentra en Josep Bos Bolós, *Senys, Esquelles i cloquers. Les campanes de la catedral* (Barcelona: [s.n.], 1997).

[34] El citado estudio de Fàbrega i Grau, *La vida quotidiana a la Catedral de Barcelona*, pp. 62-87, utilizó la información de este documento sobre el toque de campanas para ilustrar la vida cotidiana en la Catedral de Barcelona en torno a 1580. Un trabajo reciente que considera el rol de las campanas de la Catedral en el paisaje sonoro de la Barcelona moderna es el de Maria Àngels Pérez Samper, "El patrimoni sonor de Barcelona: la veu de les campanes", en *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, ed. por Tess Knighton (Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona; Institución Milá y Fontanals; Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats; Institut de Cultura; CSIC, 2016). Pérez Samper no utilizó el documento original sobre la legislación del toque de campanas de la Catedral de Barcelona sino que se basa en una fuente distinta (ACB, Fitxes de Bonaventura Ribas, 11).

[35] Díez Martínez, *La música en Cádiz*, pp. 98-99. Sería también interesante compararlos con la normativa de la Catedral de Sevilla que ha estudiado Pedro Rubio Merino, *Reglas del tañido de las campanas de la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, 1533-1563* (Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 1995).

Tabla III.2: Toques de campanas según los tipos de festividades litúrgicas en la Catedral según ACB, Ordenaments i consuetes, Llibre dels officials, maiors i menors, de la Seu de Barcelona y del que quiscú d'ells, per rahó de son offici, deu saber, fols. 72r-76r.

Tipo de festividad	Momento litúrgico	Campana	Duración, tipo de toque y/o momento
Doble mayor	Vísperas	*Esquelles grosses*	Media hora
			Silencio de medio cuarto de hora
		Dominical y Nostra Dona	Medio cuarto de hora; primero por separado y después simultáneamente
	Completas	Nostra Dona	Cinco o seis toques
	Maitines	Dominical y Nostra Dona	
	Prima	Nostra Dona	Cinco o seis toques
	Tercia	*Esquelles grosses*	Un cuarto de hora
			Silencio de medio cuarto de hora
		Dominical y Nostra Dona	Medio cuarto de hora
	Sexta	*Esquelles xiques*	
	Procesión y misa	*Esquelles grosses*	Al inicio de la procesión
		Dominical y Nostra Dona	Para anunciar la misa
	Nona	Nostra Dona	Media hora
Doble menor	Vísperas	*Esquelles xiques*	Media hora
			Silencio de medio cuarto de hora
		Lladre y Ferial *Esquelles grosses*	Un cuarto de hora
	Completas	Lladre	Tres o cuatro toques
	Maitines	*Esquelles grosses*	Un cuarto de hora
			Silencio de medio cuarto de hora seguido de más toques
	Te Deum al final de Maitines	Ferial y *esquelles grosses*	
	Prima	Lladre	Dos o tres toques
	Tercia	*Esquelles xiques*, Lladre y Ferial	
	Sexta	*Esquelles xiques*	Tres o cuatro toques
	Misa	Lladre y *esquelles grosses*	Simultáneamente
	Nona	Lladre	
Semidoble	Vísperas	Lladre	
			Silencio de medio cuarto de hora
		Ferial	
		Esquelles grosses y Ferial	Simultáneamente
	Completas	Nona	Tres o cuatro toques
	Maitines	Lladre	Un cuarto de hora
			Silencio de medio cuarto de hora

Tipo de festividad	Momento litúrgico	Campana	Duración, tipo de toque y/o momento
(Semidoble)		Ferial	
		Esquelles grosses y Ferial	Simultáneamente
	Te Deum al final de Maitines	*Esquelles grosses* y Ferial	
	Prima	Prima	Cuatro o cinco toques
	Tercia	Lladre (si no hay ayuno)	
		Ferial	
		Esquella	
	Sexta	Prima	Cuatro o cinco toques
	Misa	Lladre y *esquelles grosses* (si no hay aniversario)	Simultáneamente
		Lladre y ferial (si hay aniversario)	Simultáneamente
	Nona	Nona	
Ferial	Vísperas	Ferial	Para anunciar Vísperas
		Ferial	Durante las Vísperas
	Si son vísperas de "Nostra Senyora"	*Esquella xica*	
		Ferial y *esquella xica*	Simultáneamente
	Completas	Nona	Cuatro o cinco toques
	Maitines	Ferial	Media hora
	Laudes	*Esquella xica*	
		Lladre	Después del 'Benedictus', para anunciar el responso; número de toques indeterminado
	Prima	Prima	Número de toques indeterminado
	Tercia y Sexta	Ferial	Tres cuartos de hora
		Esquella xica (si no hay aniversario)	Medio cuarto de hora
		Lladre y Ferial (si hay aniversario)	Simultáneamente
		Lladre y *esquelles xiques* (si el aniversario es solemne)	Simultáneamente
	Nona	Nona	Media hora

1.3. Liturgia y polifonía: la Catedral y su proyección urbana

Para estudiar el ceremonial litúrgico y la regulación del canto en la Catedral contamos con dos series de documentación del propio archivo catedralicio: por un lado, los documentos de la sección "Ordenaments i consuetes", y por otro la sección titulada "Cabiscolia (xantre)" de la serie "Dignitats i oficis". La Tabla III.3 presenta una

relación de esos documentos sintetizando su contenido y su utilidad para el estudio de la presencia de la música dentro de la liturgia de la Catedral.

Tabla III.3: Documentos de interés sobre la regulación del ceremonial litúrgico en el Arxiu Capitular de Barcelona.

Serie documental "Ordenaments i consuetes"		
Cronología	**Título abreviado**	**Comentario sobre su interés musical**
s. XV	*Consueta per als xantres: invitatoris, himnes, antífones, etc., de cada día*	Además de lo temprano de su cronología, este documento sólo contiene los aspectos ceremoniales relativos a una parte de los meses de octubre y noviembre.
1578	*Cartapaci confús de diverses coses tocants als official*	[Documento no localizado]
1580-1581	*Preheminències de la Iglesia Cathedral de Barcelona*	Documento relativo a las prerrogativas musicales y ceremoniales de la Catedral
1581	*Llibre dels officials, maiors i menors, de la Seu de Barcelona*	Los aspectos de mayor interés musical son la sección relativa a los toques de campanas y a las obligaciones del maestro de capilla y de los cantores escolanes.
s. XVI y ss.	*Consueta de la Sagristia*	Ambos documentos están redactados desde el punto de vista de los administradores de la sacristía, por lo que la información musical no es especialmente significativa.
1691-1767	*Llibre de las festas y encesas y professons que se celebran en la Seu de Barcelona*	
ss. XVII-XIX	*Notas vàrias de las dignitats y de la[s] prerrogativas en el Cor y consueta de sobra las funcions de la Iglèsia Catedral*	[Documento no localizado]
Serie documental "Cabiscolia (xantre)"		
1605	*Del offici de Cabiscol*	Contiene una exposición de las obligaciones del capiscol enfatizando no tanto los aspectos musicales sino especialmente las normas de conducta en el coro; presenta además información sobre los toques de campanas y las preeminencias de la Catedral.
1682-1729	*Manual per lo Cabiscol de la Iglesia Cathedral de Barcelona*	Documento que explica detalladamente el ceremonial litúrgico y musical de todas las festividades del calendario litúrgico.

Aunque las consuetas suelen ser documentos bastante útiles para aproximarse al uso del canto y la polifonía en las instituciones eclesiásticas,[36] la documentación que se conserva en la Catedral de Barcelona para el periodo cronológico abordado en esta investigación no es especialmente valiosa.[37] Como he tratado de sintetizar en la anterior Tabla III.3, los documentos de la serie "Ordenaments i consuetes" son fragmentarios y de cronología anterior, fueron redactados como manuales de ayuda para los oficiales de la sacristía, o bien aportan información musical relevante pero no respecto a la intervención del canto y de la capilla de música en el ceremonial litúrgico. En contraste, la serie documental "Cabiscolia (xantre)", es decir, los documentos relativos al oficio del capiscol (un cargo directamente relacionado con la música), sí son algo más útiles para este propósito.

La fuente más relevante para reconstruir detalladamente el ceremonial musical y la participación de la capilla de música de la Catedral en la liturgia es el *Manual per lo Cabiscol de la Iglesia Cathedral de Barcelona*, un manuscrito de 184 folios copiado en 1682, con algunas adiciones posteriores. Este documento consta de veintinueve capítulos cuyo contenido puede sintetizarse del siguiente modo: cinco capítulos introductorios en donde se recogen las obligaciones del capiscol y del sochantre de la Catedral y se comentan algunas particularidades del ceremonial de la Catedral (Capítulos 1 a 5); una explicación de cómo debían oficiarse las distintas festividades según su rango litúrgico (Capítulos 6 a 13); un calendario que describe mes por mes el ceremonial de las festividades fijas a lo largo del año (Capítulo 14); una detallada explicación de todas las festividades móviles del calendario litúrgico, es decir, el ciclo temporal (Capítulos 15 a 27); y, por último, dos capítulos dedicados al ritual a seguir en

[36] Un ejemplo de consueta catedralicia que describe en detalle el ceremonial musical es, por ejemplo, la de la Catedral de Granada; véase López-Calo, *La música en la Catedral de Granada*, vol. 1, esp. pp. 13-19. María Gembero-Ustárroz, "Música en la catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581-1606): Gutiérrez Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena", *Resonancias: Revista de investigación musical*, 20/39 (2016), pp. 13-41, estudió la consueta de la Catedral de Lima de finales del siglo XVI, y otro ejemplo destacable es la consueta de la Abadía del Sacromonte de Granada que ha analizado Castillo-Ferreira, "Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada", pp. 79-97.

[37] Para un análisis de dos códices de consuetas de la Catedral de Barcelona de principios del siglo XV, véase Carrero Santamaría, "La Catedral de Barcelona y la liturgia", pp. 11-42. Las dos consuetas del siglo XIX de la Catedral fueron estudiadas por Francesc Bonastre, *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX: estudi de les consuetes de la capella de música de la catedral de Barcelona (1818-1821, 1826-1830)* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2008); según Bonastre, los dos documentos que contienen las consuetas decimonónicas de la Catedral fueron donados al archivo de esta institución por Salvador Moreno i Manzano (1920-1998) en 1978.

las sepulturas de obispos y canónigos (Capítulos 28 y 29). La última sección del manuscrito (fols. 141-184) no está organizada en capítulos y constituye un añadido posterior en donde se describen eventos concretos ocurridos a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Aunque no es posible extrapolar el contenido de este documento de forma literal para todo el periodo cronológico considerado en esta investigación, tampoco sería lógico pensar que su redacción estuvo motivada por un cambio radical en la manera de celebrar las festividades litúrgicas. Un caso muy ilustrativo del peso de las tradiciones rituales en las instituciones eclesiásticas de la Edad Moderna lo encontramos, por ejemplo, en un ceremonial de la Catedral de Palencia titulado *Instruccion de Apuntadores* en el que se regula la intervención de la capilla de polifonía y los ministriles en los oficios a lo largo de todo el año. Aunque ese documento se redactó en 1643, en el primer párrafo se indica expresamente que "para más autoridad de lo que se dijere [que] todo será sacado de tres Asientos Capitulares" de los años 1558, 1583 y 1598; por tanto, el ceremonial de Palencia de mediados del siglo XVII se redactó para reunir las disposiciones del Cabildo sobre la capilla de música emitidas casi un siglo antes:

> [...] Advirtiendo, para más autoridad de lo que se dijere, que todo será sacado de tres Asientos Capitulares (sin otros que irán citados) que exprofeso tratan esta materia: el primero hizo el Cabildo el año de 1558 en 19 de octubre; a éste, por estar algo corto, le explica y extiende otro del año 1583 en 6 de junio; y porque aun este segundo tubo necesidad de alguna advertencia, le añadió y reformó el tercero del año de 1598 en 6 de marzo, que es el más cumplido, y aun después de todas las referidas, esta reformación última concluirá la materia.[38]

No parece extraño, por consiguiente, suponer que también el *Manual del Cabiscol* de la Catedral de Barcelona copiado en 1682 recogería, al menos en gran parte, la tradición ceremonial de la Catedral. Aunque el *Manual* fue examinado por Josep Pavia, quien realizó una glosa de todos sus capítulos,[39] mi propósito en esta sección es analizar el lugar que ocupaba la polifonía en las festividades litúrgicas de la Catedral de Barcelona y, en la medida de lo posible, comparar en algunos aspectos su contenido con el de otros ceremoniales más o menos contemporáneos de otras

[38] Antonio Gallego, "José Herrera. Instrucción de apuntadores (1643)", *Revista de Musicología*, 2/2 (1979), pp. 357-386, esp. p. 365.

[39] Josep Pavia i Simó, "Calendari músico-litúrgic de la Catedral de Barcelona, finals del s. XVII-inicis del s. XVIII", *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 99-153.

catedrales españolas. El detallado ceremonial de la Catedral de Toledo confeccionado a principios del siglo XVII por el cantor Juan Chaves Arcayos y el mencionado documento de la Catedral de Palencia, podrán servir como punto de comparación respecto al de Barcelona.[40] Uno de los aspectos más destacados del *Manual* de la Catedral de Barcelona es su extraordinario interés para documentar no sólo los rituales con participación musical celebrados en el interior de la seo, sino también el ceremonial que trascendía los límites espaciales de la catedral y se proyectaba en el espacio urbano, un aspecto que también aparece bien reflejado en el ritual toledano y palentino.

De acuerdo con el *Manual*, en la Catedral de Barcelona en torno a mediados del siglo XVII había seis categorías de días festivos que implicaban una mayor o menor solemnidad en el ceremonial litúrgico: doble mayor de primera clase, doble mayor de segunda clase, doble mayor *per annum*, doble menor *per annum*, semidoble y simple o ferial. El modo en el que se solemnizaban estas fiestas se explica en los capítulos seis a trece. Si bien este documento (por estar redactado desde el punto de vista del capiscol) es muy prolijo en todo lo relativo a la interpretación del canto llano (quién y cómo debía interpretar las distintas partes de cada oficio y de la misa, aspectos ya descritos en el mencionado trabajo de Pavia), lo interesante del ceremonial descrito es poner de relieve el papel que desempeñaba la polifonía en determinadas categorías festivas o constatar su ausencia en otras. La Tabla III.4 resume el contenido de los capítulos seis a trece del *Manual* desde ese punto de vista. Las casillas sombreadas en gris señalan la presencia de polifonía para determinadas secciones de los oficios (las indicadas) en cada tipo de festividad, mientras que las casillas no sombreadas constatan la ausencia de polifonía según la descripción que aporta el *Manual*. Los subrayados indican la intervención del órgano en determinadas partes de los oficios.

[40] Respectivamente, Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu*, pp. 269-343, y Gallego, "José Herrera. Instrucción de apuntadores (1643)". Para la Catedral de Toledo existe otro ceremonial anterior al de Chaves Arcayos que también fue analizado por Reynaud, "Un cérémonial de la fin du XVI^{e} siècle à l'usage de la cathédrale de Tolède", *Revue Mabillon*, 67 (1995), pp. 225-241, y más recientemente por Michael Noone, "An Early Seventeenth-Century Source for Performing Practices at Toledo Cathedral", en *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, ed. por Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo y Leofranc Holford-Stevens (Turnhout: Brepols, 2009), pp. 155-167.

Tabla III.4: Presencia de la polifonía (SOMBREADO) y el órgano (SUBRAYADO) en el ceremonial de la Catedral de Barcelona según el *Manual del Cabiscol* (1682)

	TIPO DE FESTIVIDAD					
LITURGIA	**Doble mayor 1ª clase**	**Doble mayor 2ª clase**	**Doble mayor *per annum***	**Doble menor *per annum***	**Semidoble**	**Simple o Ferial**
1ª Vísperas	Himno Magníficat *Benedicamus*	Himno Magníficat *Benedicamus*	Himno Magníficat	Himno Magníficat *Benedicamus*	No hay órgano	—
Completas						
Maitines	Himno Versos Responsorios *Te Deum*	Himno Versos Responsorios *Te Deum*		*Te Deum*	No hay órgano	
Laudes	Versos *Salve*	Versos *Salve*		Himno Benedictus *Benedicamus*	No hay órgano	
Prima						
Tercia, Sexta, Nona						
Misa	Ordinario	Ordinario		¿Gradual?		
2ª Vísperas	Himno Magníficat *Benedicamus*	Himno Magníficat *Benedicamus*	Himno Magníficat	Himno Magníficat *Benedicamus*	No hay órgano	

Como ilustra esta tabla, el ceremonial de la Catedral de Barcelona establecía una clara distinción entre las fiestas dobles y las fiestas semidobles y simples en lo que respecta al tipo de música empleada: polifonía y/o órgano en los días dobles, y canto llano en los semidobles y simples. A su vez, una jerarquía en el grado de solemnidad se establece también para las distintas categorías de festividades dobles: mientras que los días de primera y segunda clase la capilla de música intervenía interpretando polifonía en algunos momentos de los oficios, para las festividades dobles mayores y menores *per annum* el *Manual* no señala la presencia de la capilla de polifonía sino solamente la participación del órgano, siempre en alternancia con el canto llano. El propio *Manual* subraya el menor grado de solemnidad de las festividades dobles mayores *per annum* respecto a las dobles de primera y segunda clase (los dobles mayores *per annum* eran las fiestas de conmemoración de Apóstoles):

> Nota que diem assi doble major per annum tant solament per explicar la altra differentia que se fa en nostra Iglesia en lo modo de officiar ademes de las dos sobreditas, y no per que las festivitats de que ara parlarem la universal Iglesia las fasse dobles majors per annum; Per que lo modo de officiar de que ara discorrerem se observa ordinariament en las festivitats dels apostols, a las quals la Universal Iglesia fa dobles de 2.ª classe, pero per que nostra Iglesia celebra ditas festivitats dels Apostols ab menor solemnitat que lo doble major de 2.ª classe.[41]

Hallamos diferencias respecto a los datos que aportan los ceremoniales de la Catedral de Toledo y de Palencia para las festividades más solemnes. En Palencia, además del himno, el magníficat y el 'Benedicamus Domino' cantado por la capilla de música en las vísperas de las festividades dobles (igual que en Barcelona), también se interpretaban polifónicamente el versículo inicial de vísperas 'Deus in adjutorium' y "algunos Salmos".[42] Por su parte, el ceremonial de Toledo estipula para las festividades de "procesión entera" (las más solemnes) la intervención de la capilla de polifonía en el himno, el magníficat y el último salmo de las primeras vísperas, una combinación diferente por tanto al ceremonial de Barcelona y de Palencia (si bien más próxima al ritual palentino debido a la inclusión de salmos).[43] De la misma forma, mientras que los ceremoniales de Palencia y Toledo señalan la intervención de la capilla de música en la hora de Completas, el *Manual del Cabiscol* de la Catedral de Barcelona nunca menciona la expresión "canto de órgano" (polifonía) para esta hora litúrgica.[44]

---

[41] ACB, *Manual*, fol. 39r: [Nota que decimos así doble mayor per annum solamente para explicar la otra diferencia que se hace en nuestra Iglesia en el modo de oficiar además de las dos ya mencionadas, y no porque las festividades de las que ahora hablaremos la Universal Iglesia las haga dobles mayores per annum; Porque el modo de oficiar del que ahora hablaremos se observa ordinariamente en las festividades de los apóstoles, a las cuales la Universal Iglesia hace dobles de 2.ª clase, pero porque nuestra Iglesia celebra dichas festividades de los Apóstoles con menor solemnidad que el doble mayor de 2.ª clase].

[42] Archivo Capitular de Palencia, *Instrucción de Apuntadores*, fol. 425: "En las primeras Vísperas de fiesta de primera clase deben decir los músicos en Canto de Organo. Al entrar en el coro los Caperos deben tocar los Ministriles. Al *Deus in adjutorium* respondan todos, músicos organista y ministriles. Los mismos, al Himno, al *Magnificat* y algunos Salmos, al *Benedicamus Domino*; citado en Gallego, "Instrucción de Apuntadores", p. 373.

[43] Reynaud, *La polyphonie toledane et son milieu*, p. 270: "Según el *Ceremonial*, en las primeras vísperas —es decir las vísperas de la vigilia—, el himno, el *Magnificat* et el último salmo se cantan a *canto de órgano*. Si el último salmo, es decir el 5º, resulta ser el salmo *Laudate Dominum* (salmo 116) se cantará también el 4º salmo a *canto de órgano*" ["D'après le *Ceremonial*, aux premières vêpres —c'est-à-dire aux vêpres de la vigile—, l'hymne, le *Magnificat* et le dernier psaume se chantent a *canto de órgano*. Si le dernier psaume, soit le 5e, se trouve être le psaume *Laudate Dominum* (ps. 116), on chantera également le 4e psaume a *canto de órgano*"].

[44] Sobre las Completas de las festividades solemnes en Toledo y en Palencia, véanse, respectivamente, Reynaud, *La polyphonie toledane et son milieu*, p. 270, y Gallego, "Instrucción de Apuntadores", p. 373.

Hay indicios, no obstante, para suponer que el *Manual*, por estar redactado para uso del capiscol, no aporta toda la información sobre las intervenciones de la capilla de polifonía. De la lectura del *Manual* se desprende que la descripción del ceremonial a realizar en cada categoría festiva (especialmente en los días dobles) variaba en función de la festividad celebrada. Por ejemplo, en la explicación de las primeras vísperas en los días dobles de primera clase el *Manual* indica:

> "[…] Esta functio se fa en tota manera de festas, pero no en totas collective; per que alguns dobles de primera classe se fa y altras no, y alguns dobles de 2.ª classe se fa y en altres no, y alguns dobles per annum se fa y altres no, […] com se veura en las notas de cada diada en particular".[45]

El análisis del calendario santoral (festividades fijas) que el *Manual* incluye en el capítulo catorce constata que, efectivamente, la descripción del ceremonial de cada tipología festiva es una explicación general no extrapolable a todas las festividades, al menos en lo que respecta a la presencia de la polifonía. Por ejemplo, según el *Manual*, el día de Santa Eulalia (12 de febrero; patrona de Barcelona) y de la Asunción de la Virgen (15 de agosto) —ambas festividades dobles de primera clase—, los salmos de vísperas se cantaban en polifonía mientras que las antífonas y el himno se entonaban en canto llano, una descripción que no coincide con la explicación genérica de las fiestas dobles de primera clase, en las que aparentemente los salmos no se cantaban en polifonía. El abundantísimo repertorio de salmos polifónicos de vísperas y completas de Pujol constituye otra evidencia más del carácter general de los tipos de festividades descritos.[46]

Además de la intervención o la ausencia de la polifonía o el órgano, otra forma de marcar el grado de solemnidad de las festividades era a través de los trayectos de las procesiones que se realizaban en el interior de la Catedral. El *Manual* señala que en las festividades dobles de primera y segunda clase la procesión que se realizaba antes de la misa principal salía del coro por la puerta que mira a la fachada y se detenía en cuatro

[45] ACB, *Manual*, fol. 28v: [[…] Esta función se hace en todos los tipos de fiestas, pero no en todas colectivamente; porque en algunos dobles de primera clase se hace y en otros no, y en algunos dobles de 2ª clase se hace y en otros no, y en algunos dobles per annum se hace y en otros no, […] como se verá en las notas de cada día en particular].

[46] Sobre los salmos de vísperas y completas de Joan Pau Pujol, véase el Capítulo II y la descripción de los manuscritos E-Bbc 786, E-Bbc 787, E-Bbc 788, E-Bbc789 y E-Bbc 683 en el Capítulo I.

puntos o "estaciones": la Capilla de Sant Marc, la Capilla de los Santos Inocentes, enfrente de la sacristía y, por último, delante del coro, al que regresaba entrando por la misma puerta por la que había salido. Durante la procesión "los *dormitorers* y los semaneros menores han de cantar los versos o responsos que están señalados para cada día específico en unos libros hechos expresamente para ello".[47] En cambio, en las festividades que no eran dobles el trayecto de la procesión se modificaba sustancialmente: se salía del coro por la puerta que mira al altar mayor y la procesión se detenía en la Capilla de los Santos Inocentes, enfrente de la sacristía y delante de la puerta del coro que mira hacia la fachada;[48] véase la reconstrucción de los dos recorridos procesionales en la Ilustración III.2, junto con la advocación de todas las capillas de la Catedral. Encontramos diferencias respecto a los trayectos procesionales especificados en el ceremonial de la Catedral de Toledo de principios del siglo XVII: mientras que en los dos tipos de procesiones de la Catedral de Barcelona se realizaban cuatro y tres estaciones respectivamente, las dos tipologías de procesiones del ceremonial de Toledo (denominadas "procesiones enteras" y "procesiones medias") contemplaban tres y una estación, respectivamente. En contraste, los recorridos de las procesiones de Toledo por el interior de la catedral eran más extensos, según los datos aportados por François Reynaud.[49]

[47] ACB, *Manual*, fol. 32v: "[...] en la qual professo los dormitorers y domers menors han de cantar los versets o responsos que estan assenalats per cada diada en particular en uns llibrets fets aposta per axo".

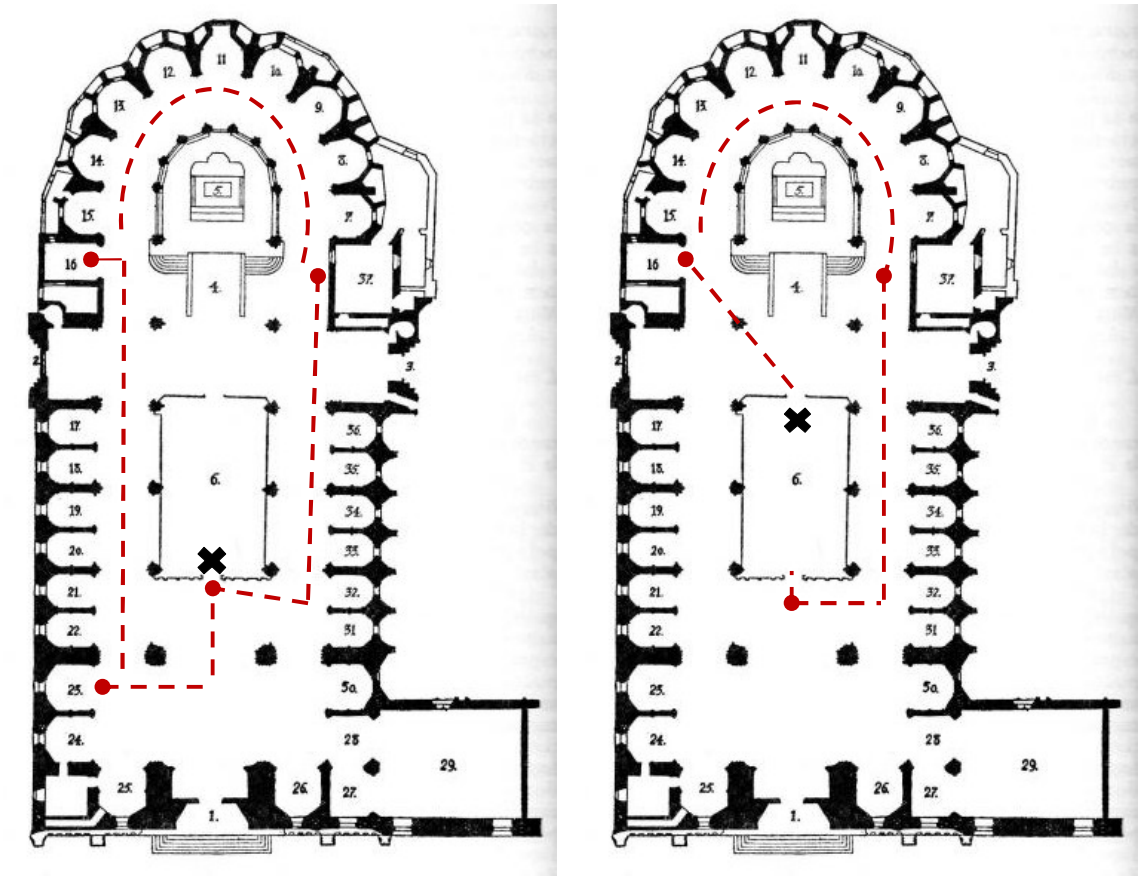
[48] ACB, *Manual*, fol. 126r: "[…] Se fa la Professo exint per la porta del cor deves lo altar major y dret al altar de las animas [Capilla de la Santíssima Trinitat y de los Sants Innocents], y se roda la Iglesia fent estatio devant dit altar de las animas, devant de la sacristia y antes de entrar al cor"; en otro lugar del *Manual* (ACB, *Manual*, fol. 50v) se especifica que estas procesiones regresaban al coro por la puerta opuesta: "[…] Que hix per la porta del Cor que mira al altar major y va dret a la Capella dels Innocents, volta per detrás lo altar major y entra al Cor per laltra porta".

[49] Véase Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu*, pp. 271 y 273.

Ilustración III.2: Reconstrucción de los recorridos procesionales en la Catedral de Barcelona según la categoría litúrgica de las festividades.

[elaboración propia a partir de la ilustración de la planta de la Catedral en Duran i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, pp. 346-347]

Dobles mayores de primera y segunda clase **Festividades no dobles y Domingos *per annum***



La **X** señala el punto de partida de la procesión; los círculos indican los lugares donde se realizaban paradas (estaciones): Capilla de Sant Marc (23), Capilla de la Santíssima Trinitat y de los Sants Innocents (16), Sacristía (37), delante del Coro (6).

1. Puerta principal; **2.** Puerta de Sant Ivo; **3.** Puerta de salida al claustro; **4.** Escaleras de bajada a la cripta y Capilla de Santa Eulàlia; **5.** Presbiterio y altar mayor; **6.** Coro; Capillas del ábside: **7.** Capilla de Sant Antoni Abat; **8.** Capilla de Sant Miquel Arcàngel (gremio de los vidrieros); **9.** Capilla de Sant Nicolau; **10.** Capilla de Sant Joan Baptista (gremio de los carpinteros); **11.** Retablo de la Anunciación (siglo XIV); **12.** Retablo de Sant Martí y Sant Ambròs (1411-1415); **13.** Capilla de Sant Esteve (gremio de los palafreneros; retablo de Santa Clara y Santa Caterina, siglo XV); **14.** Capilla de Sant Silvestre (altar de la Mare de Déu de la Mercè y de Sant Pere Nolasc, 1689); **16.** Capilla de la Santíssima Trinitat y de los Sants Innocents (sepulcro del obispo Ramon d'Escales, 1409); **20.** Retablo de Sant Bartomeu y Santa Isabel (1401); **21.** Capilla del Roser (altar tallado de Agustí Pujol, 1619); **22.** Capilla de Sant Bernadí y del Àngel de la Guarda (gremio de los esparteros); **23.** Capilla de Sant Marc (gremio de los zapateros); **24.** Capilla de Sant Sever; **25.** Capilla de las fuentes bautismales; **26.** Capilla de Sant Climent (sepulcro del obispo Climent Sapera); **29.** Capilla de Sant Oleguer y del Santísimo Sacramento (antigua sala capitular; escultura del Santo Cristo de Lepanto); **30.** Capilla de Santa Clara y Santa Caterina (retablo de Sant Cosme y Sant Damià); **31.** Capilla de Sant Agustí; **33.** Capilla de Sant Ramon de Penyafort; **34.** Capilla de Santa Marta; **36.** Capilla de Sant Pacià; **37.** Sacristía. [He mantenido sin traducir la advocación de los santos/as de las capillas en catalán].

1.3.1. La polifonía en el ciclo temporal

De la explicación del *Manual* sobre cómo se oficiaba en Adviento se desprende que durante este tiempo litúrgico la polifonía (a excepción de fiestas específicas y otros aniversarios) estaba restringida a las misas de los domingos. El canto para el aspersorio inicial de la misa ('Asperges me') se entonaba en canto llano, pero las secciones del ordinario se interpretaban en polifonía,[50] una práctica distinta a la que establece el ceremonial de la Catedral de Toledo en donde las misas de los domingos de Adviento eran en canto llano (mientras que las de los días feriales se cantaban polifónicamente).[51] Igual que en Adviento, los domingos del tiempo ordinario antes de Semana Santa (el domingo de Septuagésima, Sexagésima, Quincuagésima y todos los domingos de Cuaresma) el ordinario de misa principal también se interpretaba polifónicamente. La 'Misa in Adventu' de Joan Pau Pujol que transmiten los manuscritos E-Bbc 585 y E-Bbc 589 de la Biblioteca de Catalunya sería sin duda una de las misas cantadas los domingos de Adviento y Cuaresma en la Catedral de Barcelona a partir de principios del siglo XVII.[52]

En vísperas de la Semana Santa, una de las ceremonias más características celebradas en la Catedral era el ritual de la adoración de la Vera Cruz de la Pasión, una ceremonia que tenía lugar durante las primeras vísperas de la *Dominica in Passione* (es decir, el sábado). Según Eduardo Carrero Santamaría, esta ceremonia es "donde mejor puede percibirse la personalidad particular [de la liturgia] barcinonense".[53] Aunque este ritual formaba parte del calendario litúrgico temporal habitual de cualquier institución eclesiástica y se solemnizaba, en muchos casos, de forma especial a través del canto,[54] en la Catedral de Barcelona adquirió un significado especial a partir de finales del siglo XIV. Según la tradición, en 1398 el rey Martín I el Humano (1356-1410) donó a la Catedral un fragmento del *lignum crucis* que Benedicto XIII (el Papa Luna) había

[50] ACB, *Manual*, fols. 99v-100r.

[51] Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu*, p. 278.

[52] Sobre estos manuscritos véase el Capítulo I y la sección dedicada al repertorio de misas en el Capítulo II.

[53] Carrero Santamaría, "La Catedral de Barcelona y la liturgia", p. 36.

[54] Véase, por ejemplo, el ceremonial de la adoración de la Cruz en la Abadía del Sacromonte de Granada en Mercedes Castillo-Ferreira, "Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada", vol. 2, pp. 289-293.

ofrecido al monarca aragonés.[55] La existencia de esta reliquia en la Catedral de Barcelona no constituye en absoluto un hecho aislado. En su estudio sobre los orígenes de la *Vera Creu* de la localidad de Anglesola (Lleida), Nikolas Jaspert señala que la proliferación de reliquias del *lignum crucis* en toda la cristiandad latina fue una de las manifestaciones del incremento de la devoción a la Ciudad Santa (Jerusalén) a partir del siglo XI y especialmente a raíz de la conquista de la ciudad en 1099 durante la Primera Cruzada.[56]

Según Josep Mas, la ceremonia de adoración de la Vera Cruz en la Catedral de Barcelona puede documentarse al menos desde 1384. Además de la presencia de la reliquia del *lignum crucis*, el propio obispado ya había promovido la devoción popular a la Vera Cruz mediante la concesión de indulgencias a quien estuviese presente en la Catedral durante la celebración de la ceremonia. Hay constancia de que ya en 1385 se pagó a dos sacristanes por la confección de carteles para anunciar en las iglesias de la ciudad "el perdón que el Obispo otorgaba a toda persona que estuviese en la Seo cuando se muestra la *Vera Creu* y cuando se canta el [himno] *Vexilla Regis prodeunt*".[57] No es sin embargo hasta principios del siglo XV cuando la documentación permite conocer la manera en que se desarrollaba la ceremonia.[58] En las vísperas del Domingo de Pasión, el presbiterio se ocultaba con una cortina blanca ("velum templi" o "cortina de Cuaresma" como se le denomina en las fuentes) y el retablo del altar mayor se cubría con un paño de seda morada. El momento central de la ceremonia tenía lugar al finalizar el último salmo de vísperas en el coro. En ese momento, el canónigo más anciano del coro se despojaba de sus hábitos corales y encabezaba una procesión acompañado de beneficiados y doctores dirigiéndose a la sacristía. En la sacristía se vestía con alba y capa pluvial y recogía el relicario que albergaba el fragmento del *lignum crucis*. Durante la procesión, la Vera Cruz permanecía cubierta con un paño negro y el canónigo, junto a

[55] Josep Mas, *La cerimonia de mostrar la Vera Creu en la Catedral de Barcelona: nota histórica* (Barcelona: Establiment Tipográfich de Eugeni Subirana, 1912), p. 12; Jaime Villanueva, *Viage á Lérida y Barcelona* (Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851) en *Viage literario a las iglesias de España*, 22 vols. (Madrid: Imprenta Real, 1803-1852), vol. 17, p. 169.

[56] Nikolas Jaspert, "Un vestigio desconocido de Tierra Santa: la Vera Creu d'Anglesola", *Anuario de Estudios Medievales*, 29 (1999), pp. 447-475, esp. pp. 450-451. Además del de Anglesola, véanse otros ejemplos de reliquias del *lignum crucis* en Cataluña en Antoni Noguera i Massa, "Les relíquies medievals a la Catalunya vella", en *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca* (1990), pp. 87-106.

[57] ACB, Administració de la Sagristia (1383-1385), fol. 70; citado en Mas, *La cerimonia de mostrar la Vera Creu*, p. 15; en 1385 el obispo de Barcelona era Pere de Planelles.

[58] Mas, *La cerimonia de mostrar la Vera Creu*, p. 9.

dos sacristanes menores, entonaban el *Miserere* alternativamente y "submissa voce". Al comenzar el canto del himno *Vexilla regis* dos escolanes aparecían por detrás de la cortina blanca portando estandartes con los atributos de la Pasión; el himno proseguía y al llegar a la sexta estrofa, 'O crux ave spes unica', se alzaba completamente la cortina que ocultaba el presbiterio y el canónigo, "en el medio del altar de cara al pueblo", descubría y mostraba la reliquia de la Vera Cruz. Una vez finalizada esta estrofa se volvía a bajar la cortina y la procesión se dirigía de nuevo al coro para cantar el magníficat.[59]

La comparación del ritual descrito en la consueta del siglo XV (estudiada por Carrero Santamaría) con la descripción que contiene el *Manual del Cabiscol* de mediados del siglo XVII muestra que el ceremonial se mantuvo sin cambios a lo largo de los siglos.[60] Lo que probablemente sí varió fue su grado de elaboración musical. Como se ha puesto de manifiesto al estudiar el repertorio de himnos en los manuscritos de polifonía de la época (véase el Capítulo II), se conservan nada menos que veintidós versiones del himno 'Vexilla Regis prodeunt' (varias de ellas concordantes y la mayoría transmitidas en manuscritos relacionados con la ciudad); la mayoría sólo transmiten la estrofa 'O crux ave spes unica' que se cantaba durante el momento central del ritual. Esta excepcional abundancia de diferentes versiones de un mismo himno apunta a una mayor elaboración musical de la ceremonia a partir de mediados del siglo XVI, que iría aumentando en las siguientes décadas.[61]

Dentro del tiempo pascual (la época del año que se extiende desde el final de la Semana Santa hasta Pentecostés), una de las festividades más destacadas eran los tres días inmediatamente posteriores al Domingo *in albis* y anteriores al día de la Ascensión.[62] En la tradición católica, el punto central de la liturgia para estos días eran

[59] ACB, *Manual*, fols. 104v-105r.

[60] Carrero Santamaría, "La Catedral de Barcelona y la liturgia", pp. 36-37.

[61] En efecto, la primera versión conocida de este himno de un maestro de capilla y compositor activo en la Catedral de Barcelona es la de Pere Alberch i Ferrament "Vila", maestro de capilla entre 1536 y 1582. No tenemos constancia de que alguno de los maestros de capilla anteriores compusiese una versión polifónica de este himno. El manuscrito E-Bbc 454 de principios del siglo XVI (compilado en Barcelona y que contiene música de maestros de capilla de la Catedral) no transmite ninguna versión de este himno; véase el inventario en Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454*, vol. 1, pp. 12-17.

[62] Estos tres días se denominan también "letanías menores" en contraposición al día de San Marcos (25 de abril) llamado día de las "letanías mayores".

las procesiones de rogativas en las que se cantaban las letanías de los santos. Estas procesiones implicaban casi siempre salir de los límites espaciales de la catedral o iglesia. La extensa y sugerente descripción de los tres días de rogaciones en el *Manual del Cabiscol* ("Capítulo 22. De las Rogations") de la Catedral de Barcelona es muy ilustrativa porque muestra una institución plenamente conectada con el contexto urbano y el resto de instituciones de la ciudad.[63] En Barcelona, las procesiones de los tres días de rogativas implicaban visitar nada menos que veinticuatro parroquias, conventos y capillas de la ciudad. Es de sumo interés visualizar el recorrido de las procesiones porque permite darse cuenta de que no se trataba de itinerarios aleatorios o únicamente condicionados por la proximidad de los lugares recorridos, sino de circuitos claramente planificados en función del estatus institucional de las iglesias visitadas (véanse las Ilustraciones III.3-5).[64] Esta idea enlaza con lo que Albert Garcia Espuche ha advertido acerca del estudio del espacio físico de las ciudades, cuyo análisis ha de conectarse con las características sociales e institucionales de los mismos y con la población que los habitaba; es decir, no sólo limitar el estudio al "continente" sino analizarlo en función del "contenido".[65]

[63] ACB, *Manual*, fols. 112v-117r.

[64] El plano de Barcelona mostrado en las Ilustraciones III.3-5 procede del proyecto *Carta Històrica de Barcelona* realizado por el Museu d'Història de Barcelona (MUHBA).

[65] Garcia Espuche, "Espais urbans de la gent de mar", p. 36.

Ilustraciones III.3-5: Recorrido de la procesión de los días de letanías menores: instituciones visitadas durante el trayecto.

La **X** identifica el punto de partida y llegada de la procesión (la Catedral)



1º día de rogativas (lunes)
Iglesia de Nuestra Señora del Carmen; Iglesia de las Capuchinas; Cementerio de Sant Llàtzer; Iglesia de las Gerónimas; Iglesia de Sant Antoni; Iglesia de las Carmelitas; Iglesia del Hospital; Iglesia del Pi; Iglesia del Hospital de Sant Sever.



2º día de rogativas (martes)
Iglesia de Sant Joan; Iglesia de las Magdalenas; Iglesia de Sant Francesc de Paula; Iglesia de Sant Pere; Iglesia de Sant Cugat; Capilla de Marcùs; Iglesia de Santa Caterina; Santa Maria del Mar.



3º día de rogativas (miércoles)
Iglesia de Sant Jaume; Iglesia de Sant Miquel; Iglesia de Sant Francesc; Iglesia de la Mercè; Iglesia de Sant Sebastià; Iglesia de Sant Just i Pastor.

Como muestran las ilustraciones, el primer día de rogativas se visitaban fundamentalmente los conventos femeninos situados al oeste de la Rambla, una zona de la ciudad que durante mucho tiempo funcionó como área suburbial pero que especialmente durante los siglos XVI y XVII conoció una amplia expansión a través sobre todo de fundaciones monásticas femeninas.[66] El segundo día, la procesión transitaba por el barrio de La Ribera (al noroeste de la Catedral); en este recorrido, la descripción del *Manual* enfatiza las estaciones realizadas en los conventos de Sant Agustí y de Santa Caterina, precisamente dos de las instituciones monásticas de frailes mendicantes más destacadas de la ciudad. Aunque el recorrido procesional del tercer día era más acotado, el ceremonial era el más solemne debido a que los *consellers* de la ciudad participaban en la procesión y se visitaban las instituciones más relacionadas con el poder político: las parroquias de Sant Miquel y Sant Jaume, los conventos de la Mercè y de Sant Francesc y la iglesia de Sant Sebastià.

[66] Véase el epígrafe "L'antic raval a ponent de la Rambla" en Duran i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, vol. 1, pp. 507-513.

Como era usual en las procesiones del triduo de rogaciones, en el recorrido se cantaba cada día la letanía de los santos; el *Manual* proporciona información sobre la manera en que dos canónigos la entonaban:

> "En tot est discurs de Professo ço es mentre va de una Iglesia [...] a altre los dos canonges que los cabiscols han de convidar per aportar bordo [...] han de cantar tots dos sols las lletanias anant costat per costat entremitg dels dos canonges mes jovens. Advertint que en haver dit: *omnes sancte virgines et viduae* han de tornar a comensar: *sancte Petre*".[67]

La mención de los dos capiscoles que cantan la letanía, seguramente en *alternatim* con el resto de la comitiva, sugiere más bien una interpretación en canto llano durante los trayectos. Los dos libros *Ordinarium* de la diócesis de Barcelona impresos en 1569 y 1620 contienen ambos la letanía de los santos que se entonaba tanto en los tres días de letanías menores como el día de San Marcos (letanías mayores). Ambos incluyen en la lista de invocaciones santos de importancia local, como Santa Eulalia, San Severo, Santa Tecla y Santa Madrona.[68] La polifonía se reservaba para el interior de las iglesias o capillas visitadas. El *Manual* menciona expresamente la expresión "canto de órgano" y "cantores" por lo que no cabe duda de la participación de una capilla de músicos profesionales, seguramente la de la Catedral: "en todas las Iglesias mencionadas, mientras entra la procesión dentro de la Iglesia los cantores han de saludar al Patrón o Patrones de la Iglesia cantando a canto de órgano alguna Antífona de dicho Patrón o Patrones".[69] La carencia de obras polifónicas destinadas a conmemorar santos específicos es una de las características del repertorio conservado de la época, por lo que resulta difícil señalar piezas concretas. Seguramente el hecho de que estas antífonas debieron de copiarse en libros o cuadernillos de pequeño formato (o incluso pliegos de papel sin encuadernar, o folios sueltos) para ser fácilmente transportables por los cantores ha conllevado la pérdida de este tipo de repertorio, si

[67] ACB, *Manual*, fols. 113r-v [En todo el recorrido de la procesión, es decir mientras se va de una Iglesia [...] a otra los dos canónigos que los capiscoles han de invitar para llevar el bordón [...] han de cantar ellos solos las letanías yendo al lado y en el medio de los dos canónigos más jóvenes. Ha de advertirse que una vez dicho: *omnes sanctae virgines et viduae* han de volver a empezar: *sancte Petre*].

[68] Los dos *Ordinarium* dedican un capítulo completo (el capítulo IX del libro cuarto) a las procesiones de los días de letanías.

[69] ACB, *Manual*, fols. 113v-114r: "Nota que en totas las Iglesias sobreditas, mentre entra la Professo dintre la Iglesia los cantors han de saludar lo Patro o Patrons de la Iglesia cantant a cant de orga alguna Antífona de dit Patro o Patrons".

bien contamos con evidencia documental de otros ámbitos que testimonia que la confección de libretes de partes destinados específicamente a procesiones era usual.[70] Además de la antífona polifónica de entrada, en cada iglesia se entonaban responsos con intenciones particulares, pero no siempre en polifonía (véase la Tabla III.5). El hecho de que el *Manual* detalle las intenciones de los responsos indica que sin duda se trataba de fundaciones particulares, sin embargo no se ofrecen datos sobre los efectivos musicales necesarios o la manera en que se cantaban.[71]

Tabla III.5: Iglesias o capillas en las que se cantaban responsos en polifonía durante los días de las letanías menores e intención de los responsos.

Institución	Intención del responso/s en polifonía
1º día	[El *Manual* menciona el canto de un responso en cada institución visitada pero no en polifonía]
2º día	
Convento de las Magdalenas	Por el canónigo Valeri
Convento de Sant Agustí	Por el canónigo Texidor
Convento de Santa Caterina	Por Petronila Boixadors
Santa María del Mar	Por Miquel Ferrer de Busquets
	Por el canónigo Gualbes
	Por los padres del canónigo Valeri
3º día	
Convento de Sant Francesc	Por Jover cavaller
Iglesia de Sant Sebastià	Por la [*Bossa*] *Comuna*

La procesión de cada día tenía como destino final las tres parroquias principales de la ciudad: la parroquia del Pi el primer día; Santa María del Mar el segundo; y Sant

[70] O'Regan, "Processions and their music in post-Tridentine Rome", pp. 69-77, documentó pagos a copistas e ítems en inventarios de libros de "motetes para la procesión" ["motetti per la processione"] y "libros para las procesiones" ["libri per le processione"], además de señalar algunos ejemplos de fuentes musicales conservadas con repertorio polifónico para procesiones en la Roma de finales del siglo XVI.

[71] Además de los responsos en polifonía recogidos en la Tabla III.5, las intenciones y los lugares donde se entonaban el resto de responsos eran: por el Colegio de Sant Sever (Convento de la Mare de Déu del Carme; Iglesia de Sant Cugat; Iglesia de Sant Just i Pastor); por "Boxados" [Boixadors] (Monasterio de Santa Margarida la Reial, Convento de Les Jerònimes); por la "Bossa Comuna" [de la Catedral] (cementerio de Sant Llàtzer; Hospital de Sant Sever; Iglesia de Sant Miquel; en el claustro del Convento de Sant Francesc); por el canónigo "Valeri" (Convento de Sant Antoni; Convento de Sant Francesc de Paula; Convento de la Mercè); por el "pabordre Sebastià Grau (Convento de Santa Teresa); por "les Ànimes" (Hospital General); por la comunidad de la iglesia del Pi (Iglesia del Pi); por la comunidad del Convento de Sant Joan de Jerusalem (Convento de Sant Joan de Jerusalen); por la comunidad del Monasterio de Sant Pere de les Puel·les (Monasterio de Sant Pere de les Puel·les); por los obispos Cassador (en el altar de Sant Joan del Convento de Sant Agustí); por el beneficiado/a de la Capilla de Marcùs (Capilla de Marcùs); por el canónigo "Vilana" (capilla de Sant Pere Màrtir en el Convento de Santa Caterina); por la "madre del decano Paulo Rosso" (Iglesia de Sant Jaume); por la comunidad de la Iglesia de Sant Miquel (Iglesia de Sant Miquel); por "Novell" (Convento de Sant Francesc); por el canónigo "Berenguer de Guilar" (capilla de Sant Francesc del Convento de Sant Francesc).

Just i Pastor el tercero. Como acto final, en la parroquia de destino se celebraba un oficio de rogativas en el que siempre estaban presentes los consejeros de la ciudad y se cantaba la antífona *Regina caeli* y el himno *Ave maris stella*:

> Acabado el oficio, los capiscoles toman los bordones y estando entre el coro y el presbiterio se hace un responso hecho el cual estando en el mismo lugar entonan la Antífona Regina Caeli y estando en las escaleras del cementerio arrodillados en el peldaño inferior entonan el Himno: Ave maris stella y cantando se van a la Catedral, en donde estando delante de la Capilla de S. March también han de entonar la Antífona Regina Caeli.[72]

La Tabla III.6 sintetiza el ceremonial para las festividades del calendario temporal analizadas y ofrece otros detalles sobre la utilización de la música (canto llano y polifonía) que se desprenden del *Manual*.

Tabla III.6: La polifonía en las festividades del calendario litúrgico temporal de la Catedral de Barcelona según ACB, *Manual del Cabiscol*, fols. 99r-126v.

ADVIENTO	
Primer Domingo	
Misa	El 'Asperges' se entonaba a canto llano. Introito en canto llano; Kyries en polifonía sin órgano, Christe en canto llano; Gradual, Ofertorio y *Postcommunio* en canto llano. Credo en polifonía y canto llano (*alternatim*); Sanctus y Agnus Dei en polifonía.
TIEMPO DE NAVIDAD	
Vigilia de Navidad (24 de diciembre)	
	Magníficat de Vísperas en polifonía
Navidad (25 de diciembre)	
	Maitines solemnes: primer responsorio de cada nocturno en polifonía
	Misa de la Aurora en polifonía
	Misa principal en polifonía
	Magníficat de Vísperas en polifonía
Vigilia Epifanía (5 de enero)	
	Misa cantada y con órgano
	Magníficat de Vísperas en polifonía
Epifanía (6 de enero)	
	Misa en polifonía a dos coros
	Segundas Vísperas en polifonía (excepto las antífonas y el himno)

[72] Esta es la descripción del oficio final realizado en la Iglesia de Sant Just i Pastor el último día de rogativas, el cual se celebraba de la misma forma los dos días previos en la Iglesia del Pi y en Santa María del Mar; ACB, *Manual*, fol. 116v: "Acabat lo offici los cabiscols prenen los bordons y estant entre lo cor y presbiteri se fa una absolta la qual feta estant en lo mateix lloch entonan la Antífona Regina Caeli y en ser en las escalas del fossar agenollats en lo graho mes baix entonan lo Hymne: Ave maris stella y cantantlo se va a la Seu, haont en ser devant la Capella de S. March han tambe de entonar la Antífona Regina Caeli".

TIEMPO ORDINARIO (ANTERIOR A SEMANA SANTA)

Domingo de Septuagésima, Sexagésima, Quincuagésima

Misa — El Asperges se entonaba a canto llano. Introito en canto llano; Kyries en polifonía sin órgano, Christe en canto llano; Gradual, Ofertorio y *Postcommunio* en canto llano. Credo en polifonía y canto llano (*alternatim*); Sanctus y Agnus Dei en polifonía. En la procesión de la misa se hace estación en la Capilla de los Inocentes o de las Ánimas.

Domingos de Cuaresma

Vísperas — Salmo 'In Exitu Israel' en fabordón

Misa — El Asperges se entonaba a canto llano. Introito en canto llano; Kyries en polifonía sin órgano, Christe en canto llano; Gradual, Ofertorio y *Postcommunio* en canto llano. Credo en polifonía y canto llano (*alternatim*); Sanctus y Agnus Dei en polifonía.

Sábado del Domingo de Pasión

Vísperas — Himno 'Vexilla Regis' en polifonía

SEMANA SANTA

Domingo de Ramos

Procesión — Por el claustro; antífona 'Pueri hebraeorum' cantada por los capiscoles, junto a un paborde, un doctor y un beneficiado.

Misa — Pasión y ordinario de la misa en polifonía.

Lunes Santo

[no se menciona polifonía]

Martes Santo

[no se menciona polifonía]

Miércoles Santo

Maitines solemnes

Jueves Santo

Maitines — "Se dicen cantadas con mucha solemnidad"; las lamentaciones en polifonía, pero los responsorios en canto llano.

Viernes Santo

Maitines — Muy solemnes, igual que las del Jueves Santo.

Sábado Santo

Bendición de las pilas bautismales — Durante la procesión, dos escolanes de cota de grana cantan el tracto 'Sicut cervus'; acabada la procesión, los mismos niños entonan las letanías. Después de la misa, el magníficat es en polifonía.

TIEMPO PASCUAL

Domingo de Pascua (Doble de primera clase)

Maitines — [no se menciona polifonía]

Laudes — [no se menciona polifonía]

Prima — 'Benedicamus Domino' en polifonía, para el cual se invitan 'boni cantores'.

Misa — En polifonía (excepto la secuencia, en que alternaba el coro y el órgano).

Vísperas — Magníficat en polifonía. Después del 'Alleluia' cantado por los escolanes y el salmo 'Laudate pueri Dominum' entonado por los capiscoles, se inicia una procesión haciendo estación en la Capilla de las fuentes; en la Capilla, los escolanes cantan de nuevo el 'Alleluia' y los capiscoles el salmo 'In exitu Israel'; la procesión continúa hasta la Capilla de Sant Pere.

Lunes y Martes de Pascua (Dobles de segunda clase)

[no se menciona polifonía]

Miercoles, Jueves, Viernes y Sábado (Semidobles)

[no se menciona polifonía] En la misa participaba el órgano. En las Vísperas, la procesión hacía estación en la Capilla del Santo Sepulcro.

Domingo 'In Albis' (Doble menor)

[no se menciona polifonía]

Tres días de Rogativas (lunes, martes y miércoles después del Domingo 'In Albis')

Procesiones	Durante los tres días de Rogativas se realizaban procesiones a diferentes sitios de la ciudad: el lunes a la Iglesia del Pi, el martes a Santa María del Mar y el miércoles a la Basílica de Sant Just i Pastor. Durante la procesión los canónigos cantaban la Letanía de los Santos y se cantaban responsos, algunos en polifonía, en distintas iglesias, conventos y capillas de la ciudad.

Ascensión (Doble mayor de primera clase)

Misa	Después de la misa, se expone el Santo Sacramento mientras se cantan las últimas dos estrofas del himno 'Pange lingua' ('Tantum ergo') en fabordón.
Nona	El primer y el tercer salmo en polifonía, así como la antífona mariana al final ('Salve Regina'); en el himno y el segundo salmo, el canto llano alterna con el órgano. Al final del servicio se canta de nuevo 'Tantum ergo' [¿canto llano o polifonía?]

PENTECOSTÉS

Vigilia de Pentecostés (Doble mayor de primera clase)

Procesión	La procesión va en silencio hasta la sacristía; aquí dos escolanes cantan el tracto 'Sicut cervus'; a continuación, la procesión prosigue con la bendición de las pilas bautismales y finaliza con el canto de letanías por los mismos dos escolanes.
Misa	Intervención del órgano
Vísperas	Se canta el himno 'Veni creator' [el *Manual* no menciona expresamente polifonía pero puesto que es un día doble mayor de primera clase podría cantarse polifónicamente]

Domingo de Pentecostés (Doble mayor de primera clase)

Primeras Vísperas	Magníficat en polifonía
Procesión	Se realizan dos estaciones, una delante de la sacristía y otra delante del coro, cantando dos responsorios. Al final se entona la secuencia 'Veni Sancte Spiritus'.
Misa	Ordinario en polifonía a dos coros. Todo el coro se arrodilla para cantar el verso 'Veni Sancte Spiritus' del gradual; la secuencia se canta alternando el coro con el órgano.
Segundas vísperas	Magníficat en polifonía. Al finalizar vísperas, la procesión se dirige a una de las capillas del claustro donde se vuelve a cantar la secuencia 'Veni Sancte Spiritus'.

Lunes y martes de Pentecostés (Dobles mayores de segunda clase)

[no se menciona polifonía]

Víspera del Domingo de Trinidad (Sábado)

[no se menciona polifonía]. En la procesión de después de Vísperas se hace estación en la Capilla de las Ánimas o de los Inocentes.

Domingo de Trinidad (Doble mayor de segunda clase)

[El Manual tan sólo indica que es una festividad doble mayor de segunda clase; por tanto, podría cantarse en polifonía el himno, el magníficat y el 'Benedicamus' de las primeras y segundas Vísperas y la 'Salve Regina' de Laudes]

Vigilia del Corpus Christi

Vísperas	[no se menciona polifonía]
Maitines	'Te Deum', 'Benedictus' y 'Salve' en polifonía. A continuación, procesión al altar del Corpus Christi.

Día del Corpus Christi (Doble mayor de primera clase; jueves)

Misa	Polifonía a tres coros
Vísperas	En la estrofa 'Tantum ergo' del himno 'Pange lingua' alterna el coro con el órgano
Procesión (por la tarde)	A Santa María del Mar; al salir, cuatro capíscoles entonan el 'Te Deum' y durante el trayecto se canta el himno 'Sacris solemniis'; al llegar a Santa María del Mar los cantores de la Catedral cantan un motete.

Semana después de Corpus Christi

Durante toda la semana, canónigos y beneficiados se turnan para hacer la adoración del Santo Sacramento, durante la cual cantan "submissa voce" himnos propios del Corpus.

Viernes, Sábado, Lunes y Martes (Doble)

Procesión (después de Sexta)	Canto del himno 'Pange lingua' completo portando cirios; en la estrofa 'Tantum ergo' la comitiva procesional se arrodilla mientras se descubre el Santo Sacramento.

Misa	Polifonía a dos coros, excepto el introito y el gradual (canto llano); en la secuencia, alterna el canto llano con el órgano.
Vísperas y Completas	Muy solemnes, con intervención del órgano.
Maitines y Laudes	El *dormitorer* canta el invitatorio y responde todo el coro o "los demás oficiales cantores" [¿en polifonía?]; el coro alterna con el órgano en el himno; los escolanes de cota de grana cantan las antífonas y los versos de los nocturnos en polifonía;[73] el en 'Te Deum' el canto llano alterna con el órgano. Las antífonas de laudes las cantan los escolanes de cota de grana "more solito", mientras que los salmos son en canto llano; en el himno ('Verbum supernum') y el 'Benedictus' el canto llano alterna con el órgano. Al llegar a la estrofa 'O salutaris Hostia' del himno, todos se arrodillan y obligatoriamente ha de ser cantada aunque por alternancia le corresponda al órgano. Al final del servicio la 'Salve' se dice rezada. La ceremonia termina con una procesión al presbiterio cantando el himno 'Sacris solemniis' en alternancia con el órgano.
Domingo (infra octava)	
Procesión (después de Nona)	Sale del coro por la parte del altar mayor y al regresar se entona el himno 'Pange lingua'; durante la procesión se descubre el Santo Sacramento.
Vísperas	Acabadas vísperas, la procesión hace estación en el altar mayor.
Jueves (octava de Corpus)	
Procesión	Después de Vísperas y Completas, se hace procesión por la Plaza Sant Jaume, Llibreteria y Plaza del Rey (en caso de lluvia por el claustro). Al iniciar la procesión los capíscoles entonan el 'Te Deum', durante la procesión el himno 'Sacris solemniis' y en la Plaça del Rei se canta un villancico.

1.3.2. La polifonía en el ciclo santoral

El panorama de la utilización de la polifonía en la Catedral de Barcelona que muestra el calendario temporal se completa al considerar las festividades del santoral, es decir, aquellas celebradas en un día concreto del año (en oposición a las fiestas movibles —sin día fijo en el calendario— del ciclo temporal). El ceremonial y el empleo de la música en el ciclo santoral aparece descrito también en el *Manual* en el capítulo 14 titulado: "Chalendari de tots los mesos y días del any en que se asseñala en cada diada en particular la solemnitat que li convindra y añadint lo que tindra de spesial y particular ademes del que sobre esta notat". Las fiestas del santoral para las que el *Manual* menciona expresamente el uso de polifonía o del órgano se resumen al final de esta sección en la Tabla III.7. Del análisis de esa tabla pueden extraerse algunas conclusiones:

[73] ACB, Llibre dels officials, maiors i menors, de la Seu de Barcelona ["Del offici de scolà de cota morada", s.f.]: "E més sempre que·s fa lo offiçi de doble han de cantar los versets ha Vespres, laudes aprés del Hymne, y ha Matines en cada nocturno com se acostume"; citado en Gregori, "Els escolans cantors", p. 58.

1) El total de festividades para las que el *Manual* indica explícitamente la intervención de la polifonía es de unas cincuenta. Es interesante comparar esta cifra con los datos que conocemos sobre la participación de la capilla de polifonía en las últimas décadas del siglo XVI. Aunque no se ha localizado en la Catedral un calendario detallado del siglo XVI, a través de libros de cuentas, Josep Maria Gregori pudo documentar para el bienio 1572-1574 un total de trece fiestas del santoral en las que intervenía la capilla. Excepto dos —Santa Ana (26 de julio) y los Santos Inocentes (28 de diciembre)—, todas figuran también en el *Manual* del siglo XVII, pero, además, se mencionan muchas otras que no aparecen en los datos disponibles para los años 1572-1574.[74] Por tanto, aunque es posible que esos datos de finales del siglo XVI no reflejen toda la actividad de la capilla de música, la comparación con el *Manual* redactado en el siglo XVII sugiere que las obligaciones de la capilla respecto a su participación en el culto fueron aumentando de forma considerable.

2) Hay un balance entre las fiestas dedicadas a la conmemoración de santos masculinos (17) y las dedicadas a la Virgen u otras santas (14). Entre aquéllas, las más solemnes (las que incluían oficios para la vigilia también en polifonía) eran San Olegario (6 de marzo) y San Severo (6 de octubre); y entre las marianas el *Manual* establece oficios de vigilia para cuatro: Santa Eulalia (12 de febrero), la Visitación (15 de julio), la Asunción (15 de agosto), y la Inmaculada Concepción de la Virgen (8 de diciembre).[75]

3) Según lo que se anotó en el *Manual*, la solemnización de las fiestas del calendario santoral suponía, en mayor medida que para el ciclo temporal, la salida del clero de la Catedral y de la capilla a otros lugares e instituciones de la ciudad. Mientras que para las festividades del temporal el *Manual* solo señala procesiones externas en el día principal del Corpus y de su octava (la primera con destino a Santa María del Mar, y la segunda por la calle Llibreteria y Plaça del Rei) y en los días de las procesiones de rogativas, los registros del *Manual* para las fiestas del santoral mencionan procesiones

[74] Gregori i Cifré, "La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona", pp. 207-209. Las fiestas del santoral con intervención de la capilla de polifonía documentadas por Gregori son: Santa Eulalia (12 de febrero); Infra octava de Santa Eulalia; Visitación de la Virgen (2 de julio); Segunda traslación de Santa Eulalia (mes de julio); Santa Ana (26 de julio); Asunción de la Virgen (15 de agosto); Infra octava de la Asunción; San Agustín (28 de agosto); Natividad de la Virgen (8 de septiembre); Primera traslación de Santa Eulalia (23 de octubre); Todos los Santos (1 de noviembre); Santa Isabel (5 de noviembre); Edificación de la Iglesia (19 de noviembre); Concepción de la Virgen (8 de diciembre); Virgen de la Esperanza —o Expectación— (18 de diciembre); Santos Inocentes (28 de diciembre).

[75] Sobre la importancia del culto a la Concepción en la Catedral y en Barcelona, véase el Capítulo IV.

fuera del recinto catedralicio y la celebración de oficios en los lugares de destino de la procesión para el día de San Ramón de Penyafort (7 de enero), Santa Eulalia (12 de febrero), Santa Madrona (15 de marzo), San Marcos (25 de abril), el Ángel Custodio (2 de octubre) y el día de Todos los Santos (1 de noviembre). El día de San Ramón de Penyafort se visitaba el convento de Santa Caterina; en Santa Madrona la capilla de la santa localizada en la montaña de Montjuic; en San Marcos se procesionaba al Hospital de la Santa Creu; y el día de Todos los Santos se visitaba el cementerio de Montjuic.

Tabla III.7: Calendario anual de festividades litúrgicas de la Catedral de Barcelona según ACB, *Manual del Cabiscol*.

	Festividad	Música / Ceremonia
		Enero
7	S. Ramón de Peñafort	Misa en canto llano en la Catedral Procesión al Convento de Sta. Caterina cantando el 'Te Deum' Oficio en Sta. Caterina
20	SS. Fabián y Sebastián	Procesión a la Capilla de San Sebastián cantando el 'Te Deum' Misa solemne en polifonía en la Capilla de San Sebastián
31	S. Pedro Nolasco	Misa y Vísperas en polifonía
		Febrero
2	Purificación de la Virgen	Bendición y distribución de candelas; antífona 'Lumen ad revelationem' y cántico 'Nunc dimittis' en canto llano Misa en polifonía Después de Vísperas, procesión a la Capilla de Sta. Eulalia
11	Vigilia de Sta. Eulalia	Después de Completas, Maitines cantadas con solemnidad Magníficat de Vísperas en polifonía
12	Sta. Eulalia	Después de la Misa, procesión por la Calle Llibreteria y la Plaza del Rey Salmos y magníficat de Vísperas en polifonía (antífona e himno en canto llano)
		Marzo
5	Vigilia S. Olegario	Primeras Vísperas: magníficat en polifonía con ministriles; procesión a la Capilla del Santo Maitines solemnes: responsorio primero, tercero, cuarto, sexto y séptimo en polifonía; 'Te Deum', 'Benedictus' y 'Salve Regina' en polifonía
6	S. Olegario	Misa en polifonía Vísperas en la Capilla de Sto. Tomás Completas en polifonía
9	S. Paciano	Misa en polifonía
15	Sta. Madrona	Procesión a la Iglesia de Sta. Madrona cantando el 'Te Deum' Misa en polifonía en Sta. Madrona a cargo de la capilla de la Catedral Retorno de la procesión entonando el 'Te Deum'
19	S. José	Misa en polifonía
24	Vigilia de la Anunciación de la Virgen	Completas en polifonía
25	Anunciación de la Virgen	Procesión por el claustro de la Catedral cantando el himno 'Ave maris stella'

	Festividad	Música / Ceremonia
		Abril
25	S. Marcos	Procesión al Hospital cantando la letanía de lo santos. Misa en polifonía en el Hospital a cargo de la capilla de la Catedral. Salida del Hospital cantando la antífona 'Regina caeli' y retorno a la Catedral entonando el himno 'Ave maris stella'
		Mayo
1	SS. Felipe y Santiago	Oficio en polifonía en la Capilla de los carpinteros
2	Vigilia de la Sta. Cruz	Magníficat de Vísperas en polifonía Maitines solemnes (1º responsorio de cada nocturno en polifonía) 'Te Deum' en polifonía
3	Sta. Cruz	Misa en polifonía Magníficat de Vísperas en polifonía
		Junio
24	S. Juan Bautista	Misa en polifonía
28	Vigilia de S. Pedro	Magníficat de Vísperas en polifonía; procesión a la Capilla de S. Pedro
29	SS. Pedro y Pablo	Procesión por la Catedral cantando el 'Te Deum' Misa en polifonía Magníficat de Vísperas en polifonía
		Julio
1	Vigilia de la Visitación de la Virgen	Maitines solemnes Procesión a la Capilla de la Visitación en el claustro
2	Visitación de la Virgen 2º traslado de Sta. Eulalia (segundo domingo del mes)	Después de Vísperas, procesión a la Capilla de Sta. Eulalia Misa en polifonía
22	Sta. María Magdalena	Misa en polifonía Magníficat de Vísperas en polifonía
		Agosto
	Traslación de S. Severo (segundo domingo del mes)	Misa en polifonía
14	Vigilia de la Asunción de la Virgen	Misa con intervención del órgano Magníficat de Vísperas en polifonía
15	Asunción de la Virgen	Misa en polifonía Danza del águila Procesión cantando el 'Te Deum' Vísperas: himno en canto llano y alternando con el órgano; primer y último salmos en polifonía; segundo salmo en canto llano alternando con el órgano; antífona en canto llano; 'Salve' en polifonía.
28	S. Agustín	Misa en polifonía Magníficat de Vísperas en polifonía y estación en la Capilla de S. Juan
		Septiembre
8	Natividad de la Virgen	Misa en polifonía Vísperas en canto llano
9	Infra octava	En la Misa interviene el órgano
11	Infra octava	Intervención del órgano en el oficio
12	Infra octava	Intervención del órgano en el oficio
14	Exaltación de la Sta. Cruz	Misa en polifonía Magníficat de Vísperas en polifonía
23	Sta. Tecla	Misa en polifonía
24	S. Miguel Arcángel	Misa en polifonía

	Festividad	Música / Ceremonia
		Oficio y magníficat en polifonía
30	S. Jerónimo	Misa en polifonía
		Octubre
2	Ángel Custodio	Misa en polifonía
		Procesión por la Plaza de Sant Jaume, Llibreteria y la Plaza del Rey entonando el 'Te Deum'
23	Primera Traslación de Sta. Eulalia	Misa en polifonía
		Magníficat de primeras y segundas Vísperas en polifonía
31	Vigilia de Todos los Santos	Magníficat de primeras y segundas Vísperas en polifonía; a continuación, estación en la Capilla de Todos los Santos
		Noviembre
1	Todos los Santos	Maitines solemnes: versos de los nocturnos a cargo de los escolanes de cota de grana; himno en polifonía.
		Misa en polifonía
		Responsos en polifonía
		Procesión por la Iglesia y el claustro; después, procesión al cementerio de Montjuic cantando responsos en canto llano
5	Infra octava de Todos los Santos y Vigilia de S. Severo	Magníficat de Vísperas en polifonía
6	S. Severo	Oficio en la Capilla de S. Severo en polifonía
		Misa en polifonía y procesión por fuera de la Catedral
		Magníficat de Vísperas en polifonía; estación en el altar mayor donde está el sepulcro del Santo.
	Patrocinio de la Virgen (segundo domingo del mes)	Misa en polifonía
18	Dedicación de la Iglesia	Misa en polifonía
		Magníficat de Vísperas en polifonía
21	Presentación de la Virgen	Procesión cantando el himno 'Ave maris stella'
		Diciembre
7	Vigilia de la Concepción de la Virgen	Himno y magníficat de Vísperas en polifonía; estación en la Capilla de la Concepción.
8	Concepción de la Virgen	Después de la misa, procesión por dentro de la Catedral cantando el 'Te Deum'
		Salmos, himno y magníficat de Vísperas en polifonía (las antífonas en canto llano)
15	Octava de la Concepción	Misa en polifonía
		Procesión por el claustro de la Catedral cantando el 'Te Deum'
		Salmos y magníficat de Vísperas en polifonía (himno en canto llano)
18	Expectación de la Virgen	Procesión por la Catedral y el claustro, hasta la Capilla de la Concepción, cantando el himno 'Ave maris stella'
26	S. Esteban	Canto del 'Te Deum' y procesión rodeando la Catedral
		Misa en polifonía

2. EL RITUAL FUNERARIO: COTIDIANEIDAD DEL RITO *VS*. HONRAS FÚNEBRES CÍVICAS

En la sociedad del Antiguo Régimen los rituales funerarios eran esencialmente eventos públicos. Aunque los humanistas del siglo XV sostuvieron que la muerte debía de mantenerse dentro de la esfera privada y se posicionaron en contra de la exhibición pública del duelo, su visión tuvo en realidad poca influencia en las prácticas funerarias.[76] La censura a la práctica de realizar plantos y endechas públicas durante los ritos fúnebres que emerge en las constituciones de los sínodos diocesanos españoles en el siglo XVI constata que se trataba de una práctica habitual.[77] Cualquier ceremonia fúnebre tenía un componente público y social fundamental. Por un lado, la celebración de honras fúnebres públicas por personajes ilustres con la exhibición de un gran aparato escénico y ceremonial tenía como finalidad perpetuar su fama y rango social; por otro, en los ritos funerarios celebrados cotidianamente para personas de cualquier condición, la participación e implicación del entorno familiar y social del difunto contribuía a la cohesión social de la comunidad; en este sentido las cofradías y parroquias desempeñaban un papel fundamental.[78] Para lograr una aproximación a las prácticas musicales vinculadas al ritual funerario en la Barcelona de la época, aquí trataré los aspectos musicales de ambos tipos de ceremonial funerario utilizando distintas fuentes.[79] Los rituales funerarios en la Edad Moderna conllevaban "un clima sonoro muy concreto".[80] La música (canto llano o polifonía) estaba presente tanto en las honras

[76] Muir, *Ritual in Early Modern Europe*, p. 52.

[77] Jaime Moll, "Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI", *Anuario Musical*, 30 (1975), pp. 209-243, pp. 238-239, transcribe extractos de constituciones sinodales de ciudades castellanas en donde se censuraban los plantos funerarios (Badajoz, 1501; Burgos, 1503; Jaén, 1511; Córdoba, 1520; Calahorra y La Calzada, 1553; Burgos, 1575; y Astorga, 1592). Véase también Javier Varela, *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)* (Madrid: Turner, 1990), pp. 30-35 ("Las formas del dolor").

[78] En su estudio sobre los rituales funerarios en la ciudad de Florencia durante el Renacimiento, la historiadora Sharon T. Strocchia, *Death and Ritual in Renaissance Florence* (Baltimore; Londres: John Hopkins University Press, 1992) acuñó la expresión "ritual familiar" ["ritual family"] para subrayar hasta qué punto los ritos fúnebres contribuían a mantener la cohesión social de la comunidad; citado en Muir, *Ritual in Early Modern Europe*, p. 52.

[79] Sobre los aspectos artísticos del ritual funerario en la Cataluña de la Edad Moderna, véase José A. Ortiz García, "Art, devoció i ritual funeraris a la Catalunya moderna", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat de Barcelona, 2015, esp. pp. 135-395.

[80] Clara Bejarano Pellicer, "El paisaje sonoro fúnebre en España en la Edad Moderna: el caso de Sevilla", *Obradoiro de Historia Moderna*, 22 (2013), pp. 249-282, p. 251.

fúnebres de reyes, reinas, nobles y obispos celebradas de forma ampulosa por las autoridades civiles y eclesiásticas, como en las procesiones fúnebres y entierros que tenían lugar cotidianamente.

En su estudio sobre el ritual en la Europa de la Edad Moderna, Edward Muir señala que los ritos funerarios pueden clasificarse en tres tipologías: en primer lugar, los ritos de asistencia y acompañamiento del moribundo en los momentos previos a la muerte (ritos descritos en las tan difundidas *ars moriendi* o "artes de bien morir");[81] en segundo lugar, el ceremonial funerario propiamente dicho, inmediatamente posterior a la muerte; y, en tercer lugar, los ritos vinculados a asegurar la salvación del alma de los difuntos a través de la recitación de plegarias o la celebración de misas.[82] Según la terminología empleada por el historiador Philippe Ariès, la primera tipología se circunscribe dentro del ritual *pre mortem*, mientras que las otras dos forman parte de los llamados rituales *post mortem*.[83] El estudio de testamentos como fuente para aproximarse a la historia social y como medio para conocer más sobre prácticas musicales a través de las fundaciones estipuladas por ciudadanos en sus últimas voluntades (la tercera tipología de ritos funerarios mencionada por Muir) ha suscitado bastante interés tanto en la historia general como en el ámbito de la musicología. En un artículo sobre la muerte en la Barcelona del Antiguo Régimen, Ricardo García Cárcel señalaba las posibilidades que ofrece la documentación notarial para entender las actitudes ante la muerte.[84] Tess Knighton ha analizado recientemente testamentos de ciudadanos de Barcelona del siglo XVI a partir de la documentación del Arxiu Històric de Protocols para aproximarse al papel que éstos concedían a la música como vía para

[81] Tomàs Martínez Romero, "L'Ars moriendi como a gènere", en *Estudis sobre pragmática de la literatura medieval*, ed. por Gemma Avenoza, Meritxell Simó y Lourdes Soriano (Valencia: Universitat de València, 2017), pp. 201-214. Sobre las *ars moriendi* publicadas en catalán en la Edad Moderna, véase Ortiz García, "Art, devoció i ritual funeraris a la Catalunya moderna", pp. 69-77.
[82] Muir, *Ritual in Early Modern Europe*, pp. 45-46.

[83] Philippe Ariès, *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona: El Acantilado, 2000), pp. 107-109.

[84] Ricardo García Cárcel, "La muerte en la Barcelona del Antiguo Régimen (aproximación metodológica)", en *La documentación notarial y la historia: Actas del II Coloquio de metodología histórica aplicada*, coord. Antonio Eiras Roel (Santiago de Compostela: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1984), pp. 115-124; véanse las conclusiones de García Cárcel acerca de "Las actitudes ante la muerte" en Cataluña en la Edad Moderna a través del estudio de testamentos y otra documentación en Ricardo García Cárcel, *Historia de Cataluña: Siglos XVI-XVII*, 2 vols. (Barcelona: Ariel, 1985), vol. 1, pp. 211-216.

asegurar la salvación del alma.[85] Aquí me centraré no en el estudio de fundaciones *post mortem* con participación musical, sino en los rituales funerarios inmediatamente posteriores a la muerte (la tercera tipología aludida por Muir). La doble perspectiva que ofrece el análisis de las suntuosas honras fúnebres por personalidades ilustres y los ritos fúnebres que tenían lugar cotidianamente en la ciudad contribuirá a ampliar el panorama sobre las prácticas musicales en la Barcelona de la época.

2.1. Descripción y contenido musical del ritual funerario según los *Ordinarium* de la diócesis de Barcelona (1569 y 1620): tradición textual y melódica

Aunque generalmente se han empleado crónicas, relaciones o testamentos para aproximarse al uso de la música en ceremoniales fúnebres, los libros rituales diocesanos también constituyen fuentes musicológicas valiosas porque detallan, a veces de forma muy minuciosa, el modo en que tenía que desarrollarse el rito funerario y qué cantos debían entonarse en cada momento. Màrius Bernadó ha advertido que los rituales impresos en Cataluña durante el siglo XVI (titulados normalmente *Ordinarium*) presentan, especialmente a partir de finales de la década de 1530, abundantes contenidos musicales y que las secciones dedicadas al ceremonial funerario son especialmente ricas en contenido musical.[86] Bernadó ha observado que incluso aquellos que contienen menos notación musical, ésta sí se incluye siempre en las secciones dedicadas al ritual funerario,[87] lo que es indicativo de la importancia otorgada al canto durante ese rito. La inclusión de notación musical en libros didácticos de canto llano o polifonía impresos en el Renacimiento (las "artes de canto") iba en función no sólo de las habilidades técnicas de la imprenta donde se imprimía el libro sino que atendía también a consideraciones económicas.[88] Por tanto, parece significativo que incluso en aquellos

[85] Tess Knighton, "Music for the Soul: Death and Piety in Sixteenth-Century Barcelona", en *Listening to Early Modern Catholicism: Perspectives from Musicology*, ed. por Daniele Filippi y Michael J. Noone (Leiden: Brill, 2017), pp. 233-258.

[86] Marius Bernadó, "Musical contents of the Catalan Printed Rituals of the 16th Century", en *International Musicological Society Study Group. Cantus Planus: Papers Read at the 7th Meeting, Soprong, Hungary, 1995* (Budapest: Hungary Academy of Sciences, Institute for Musicology, 1998), pp. 43-65.

[87] Según Bernadó, "Musical contents of the Catalan Printed Rituals of the 16th Century", p. 48, los rituales impresos en Cataluña en el siglo XVI que menos notación musical presentan son los de Vic (1547), Tarragona (1550) y Tortosa (1592).

[88] Ascensión Mazuela-Anguita, "Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat de Barcelona, 2012, p. 125.

rituales que presentan escasa notación musical, ésta sí se incluye en los capítulos dedicados a los ritos funerarios. Cabría especular sobre la posibilidad de que las secciones sobre el ritual funerario en los *Ordinarium* hubiesen circulado también de forma independiente, puesto que, por ejemplo, Bernadó advirtió que esa sección en el *Ordinarium sacramentorum secundum consuetudinem dyocesis Gerundensis* (Perpiñán: Rosenbach, 1502) constituye un añadido en mitad del libro que presenta diferente foliación.[89] Una parte del ceremonial funerario consistía en el recorrido procesional de ida y de regreso a la iglesia acompañando al difunto mientras se entonaban salmos y responsorios, por lo que tendría sentido poder disponer de un manual de menores dimensiones y más manejable desgajado del volumen del ritual completo para utilizar durante la comitiva funeraria.

Los dos *Ordinarium* de la diócesis de Barcelona impresos en la ciudad durante el periodo cronológico considerado en esta investigación constituyen fuentes, inexploradas hasta el momento desde el punto de vista musicológico, especialmente ricas para conocer cómo transcurría el ritual fúnebre y los cantos asociados a cada momento. El primero se imprimió en 1569 (Barcelona: Claudi Bornat) y el segundo en 1620 (Barcelona: Sebastià de Cormelles).[90] El Apéndice 11 contiene la reproducción facsímil del capítulo dedicado al ritual funerario en el *Ordinarium* de 1569 y en la Tabla III.8 se presenta una síntesis esquemática de su contenido comparándolo con el capítulo correspondiente del *Ordinarium* de 1620 y con el *Rituale Romanum* publicado por primera vez en 1614. Se destacan en negrita los textos que incluyen notación musical y

[89] Bernadó, "Musical contents of the Catalan Printed Rituals of the 16th Century", p. 46.

[90] *Ordinarium Barcinonense: Guglielmi Cassadori episcopi iussu aeditum: & in sex libros digestum quibus ea continentur quae potissimum ad parochi munus spectant Rituale* (Barcinone: Apud Claudium Bornat, 1569); y *Ordinarium seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis. Ludovici Sans Episcopi, Regiique Consiliarii iussu editum. Diuiditur in septem libros; quibus ea quae a Parochis, circa Doctrinam Christianam, Sacramentorum administrationem, et caeremoniarum, ac rituum in Ecclesiasticis officiis obseruantiam, facienda sunt, copiose traduntur. Cum Indice Librorum, & Capitum in fine* (Barchinonae: Ex Typographia Sebastiani a Cormellas). De ambos se conservan ejemplares en la Biblioteca de Catalunya con la signatura 10-III-1 (*Ordinarium* de 1569) y 2-III-5 y 10-III-11 (*Ordinarium* de 1620). El Ordinarium de 1569 sí se ha utilizado para estudios musicológicos dado que el libro sexto titulado "Liber sextus, quo agitur de institutione cantus, & intonationibus, quibus Barcinonensis Ecclesia utitur" constituye una traducción en catalán de los once primeros capítulos del tratado *El Arte Tripharia* (Osuna, 1550) del teórico español Juan Bermudo; véase Maria Ester Sala, "Difusió en català de l'obra de J. Bermudo a l'Ordinarium Barcinonense de 1569", *Recerca Musicològica*, 5 (1985), pp. 13-43; véase también Paloma Otaola, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: del 'Libro primero' (1549) a la 'Declaración de instrumentos musicales' (1555)* (Kassel: Reichenberger, 2000), pp. 37-38. Sobre el *El Arte Tripharia* y su dedicatoria a Isabel de Pacheco (abadesa de un convento andaluz), véase Ascensión Mazuela-Anguita, "Women as dedicatees of *artes de canto* in the early modern Iberian world: imposed knowledge or women's choice?, *Early Music*, 40/2 (2012), pp. 191-207.

aparecen sombreadas en gris las partes del ritual en las que se detectan diferencias significativas respecto a los otros manuales litúrgicos.

Tabla III.8: Comparación esquemática del contenido del ritual funerario en el *Ordinarium Barcinonense* (1569), en el *Ordinarium, seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis* (1620) y en el *Rituale Romanum* (1616 [1614]).

[S] salmo;[91] [R] responsorio; [K] *Kyrie*; [A] antífona; [C] cántico

	***Ordinarium* 1569**	***Ordinarium* 1620**	***Rituale Romanum* 1616 [1614][92]**
	1. Itinerario hasta la casa del difunto		
[A] [S] [S] [S] [S]	 ***Verba mea*** [5] ***Domine ne in furore*** [6] ***Domine Deus meus*** [7] ***Dominus regit*** [22]	***Dirige Domine*** ***Verba mea*** [5] ***Domine ne in furore*** [6] ***Domine Deus meus*** [7]	"tum sequitur Clerus […] deuotè Psalmos, vt infrà decantantes"
	2. En la casa del difunto		
[A] [R] [K]	 ***Svbuenite sancti Dei*** ***Kyrie eleison*** [Versículos y oraciones]	*Requiem aeternam* ***Dirige Domine*** ***Svbuenite sancti Dei*** ***Kyrie eleison*** [Versículos y oraciones]	[A] *Si iniquitates* [S] *De profundis* [129] [A] *Si iniquitates* [A] ***Exultabunt Domino*** [S] ***Miserere mei Deus*** [50]
	3. Itinerario de regreso a la iglesia		
[S] [S] [S]	***In exitu Israel*** [113] ***Miserere mei Deus*** [50] ***De profundis*** [129], etc.	***In exitu Israel*** [113] "Y tornarsen han à la Esglesia cantant lo predit Psalm, y anira*n* proseguint aquell; y en les entrecruzades dels camins, ò quant passaran deua*n*t alguna Esglesia: y diran alguns Responsos, y absoltas, conforme la distancia, y conforme la consuetut: y entonaran los Cantors, o Cantor lo Respons"	"Clero alternatim prosequente; ac si longitudo itineris postulauerit, dicuntur Psalmi Graduales *Ad Dominum cum tribularer clamaui*, vel alii Psalmi ex officio mortuorum"
	3.1. Primera estación	[No especifica el número de estaciones]	[No especifica el número de estaciones]
[R]	***Ne recorderis*** (hasta el verso *Et ne intres*)	***Ne recorderis***	
[K]	***Kyrie eleison*** [Versículos y oraciones]	***Kyrie eleison*** [Versículos y oraciones]	

[91] Entre corchetes se indica el número del salmo según la numeración de la Vulgata.

[92] He utilizado una edición del *Rituale Romanum* impresa en Lyon en 1616 que se conserva en la Biblioteca de Catalunya con la signatura R(2)-8-348: *Rituale Romanum: Pauli Quinti Pontificis Maximi iussu editum* (Ludguni [Lyon]: Michaelis Chevalier, 1616).

	3.2. Segunda estación		
[R]	***Ne recorderis*** (a partir del verso Et ne intres)		
[K]	***Kyrie eleison*** [Versículos y oraciones]		
	3.3. Tercera estación		
[R]	***Qui Lazarum***		
[K]	***Kyrie eleison*** [Versículos y oraciones]		
	3.4. Cuarta estación		
[R]	***Qui venturus es***		
[K]	***Kyrie eleison*** [Versículos y oraciones]		

4. En la iglesia

			[A] **Exultabunt Domino**
[R]	***Libera me***	***Libera me***	[R] ***Subuenite***
	Requiem aeternam	***Requiem aeternam***	***Requiem aeternam***
[K]	***Kyrie eleison***	*Kyrie eleison*	
	Versículos y oraciones	Versículos y oraciones	
[A]		***Chorus Angelorum*** [x3]	
	[Oficio y/o Misa]	**[Oficio y/o Misa]**	**[Oficio y/o Misa]**
			Oración
[R]	***Ne recorderis***	***Ne recorderis***	[R] **Libera me Domine**
[K]	***Kyrie eleison***	*Kyrie eleison*	[K] **Kyrie eleison**
	Versículos y oraciones	[Versículos y oraciones]	[Versículos y oraciones]
	[**Letanías opcionales**]		

4.1. Itinerario hasta el lugar de la sepultura

[A]		***In paradisum***	***In paradisum***
[S]	***Ad te leuaui animam meam*** [24]	***Ad te leuaui animam meam*** [24]	
	Et lux perpetua	***Requiem aeternam***	
[A]		***In paradisum***	

4.2. En el lugar de la sepultura

[K]	***Kyrie eleison***	***Kyrie eleison***	[A] ***Ego sum resurrectio***
	Versículos y oraciones	Versículos y oraciones	[C] ***Benedictus***
		[**Letanías opcionales**]	[A] ***Ego sum resurrectio***
[A]		***Aperi te mihi portas***	
[S]	***Confitemini domino*** [135]	***De profundis*** [129] o ***Confitemini*** [135][93]	
	Requiem aeternam	***Requiem aeternam***	
[A]		***Aperi te mihi portas***	

[93] 'Confitemini' si el difunto es sacerdote.

[K]	***Kyrie eleison*** [Versículo y oraciones]	***Kyrie eleison*** [Versículos y oraciones]	*Kyrie eleison* [Versículos y oraciones]

4.3. Itinerario de regreso a la sacristía después del entierro

[A]			*Si iniquitates*
[S]	*De profundis* [129]	*De profundis* [129] o *Miserere* [50]	*De profundis* [129]
	Oración	[Versículos y oraciones]	

Según el *Ordinarium* de 1569, el ceremonial funerario comenzaba con la comitiva del clero de la iglesia o parroquia a la que el difunto pertenecía dirigiéndose procesionalmente a su casa mientras entonaban salmos. Los salmos prescritos por el *Ordinarium*, todos cantados con la misma melodía ("ab lo matex to"), son 'Verba mea', 'Domine ne in furore', 'Domine Deus meus' y 'Dominus regit'; el repertorio de salmos entonados podía acortarse o ampliarse en función de la longitud del trayecto recorrido.[94] Una vez llegados al destino, "delante de la casa del difunto" se cantaba el responsorio 'Subvenite sancti Dei', alternando las partes del texto destinadas a un solo cantor (señaladas en el *Ordinarium* con las iniciales "Can[tor]") con las secciones entonadas por toda la congregación (indicadas como "Chor*us*"). El responsorio finalizaba con un 'Kyrie' a cargo del cantor. Bendiciendo e incensando el cuerpo del difunto se recitaban, sin música, versículos y oraciones a los que se añadía al final una absolución general ('Absolue domine animam', etc.).

La siguiente parte del ritual consistía en el itinerario de regreso a la iglesia. Para este trayecto el *Ordinarium* señala que, "con el mismo tono que el salmo Verba mea" con el que el clero había salido en procesión de la parroquia,[95] debían entonarse otros salmos, comenzando por 'In exitu Israel' y prosiguiendo con 'Miserere mei Deus' y 'De profundis', dos de los denominados salmos penitenciales. En este punto, el ritual especifica las paradas ("estaciones") que debía realizar la comitiva procesional y qué textos debían entonarse en cada una. Mientras que los textos de los salmos, más extensos y monótonos desde el punto de vista musical se reservaban para los desplazamientos, el *Ordinarium* indica que en cada "estación" se cantaría un

[94] *Ordinarium Barcinonense*, fol. 110v: "Qvant se haura de soterrar algun adulto, exint lo clero de la Esglesia ab la creu, aygua beneyta, y encenser, pera anar ala casa del defunt, lo cantor comence lo psalm, Verba mea, y lo clero proseguesque aquell ab lo to seguent, y acabat dit psalm, ca*n*ten dels psalms ques seguexen ab lo matex to, fins que arriben ala casa del defunt."

[95] *Ordinarium Barcinonense*, fol. 111v: "Tornant lo clero a la Esglesia, entone lo cantor lo seguent psalm ab lo matex to que lo ps*alm* Verba mea."

responsorio diferente seguido de un 'Kyrie': 'Ne recorderis' en la primera y segunda estación, 'Qui Lazarum' en la tercera y 'Qui venturus' en la cuarta estación. Finalizada la procesión, "entrado el clero en la Iglesia", un cantor entonaba otro responsorio, 'Libera me', antes de comenzar la misa de réquiem y/o los oficios de maitines (denominados comúnmente nocturnos) y laudes, en el caso de que éstos se celebrasen con el cuerpo del difunto presente en el mismo día y en los dos días siguientes antes del entierro.[96] No obstante, los oficios de nocturnos y laudes de cuerpo presente no formaban parte del ritual básico de los entierros, sino que se celebraban en función de las demandas del difunto (estipuladas normalmente en su testamento) o de su posición social (como veremos después, las exequias en honor de miembros de la nobleza y de obispos incluían siempre oficios de cuerpo presente, normalmente en polifonía).[97] El ritual funerario básico proseguía con el canto del responsorio 'Ne recorderis' y el 'Kyrie' correspondiente, antes de comenzar el traslado del difunto al lugar de la sepultura. El salmo 'Ad te levavi animam meam' ('A ti, señor, elevo mi alma') se cantaba durante el trayecto con la misma melodía empleada para todos los salmos del ritual.[98] Un 'Kyrie' final acompañaba la acción de ubicar al difunto en la sepultura y la ceremonia finalizaba con el rezo de oraciones y el canto del salmo 'Confitemini Domino'.[99] Este ceremonial litúrgico-musical que describe el *Ordinarium Barcinonense* de 1569 fue seguramente, con mayor o menor solemnidad dependiendo de las demandas

[96] El capítulo XXVI del *Ordinarium* titulado "De nocturno, & laudib*us* pro defunctis" detalla el ritual a seguir y los cantos prescritos para los nocturnos y laudes. El párrafo introductorio del capítulo lee: "Si en lo dia del soterrar, o ques fara cos present, se hauran de dir nocturno de morts, y laudes per algu*n* defunct, dir les han en lo modo seguent."

[97] Un documento del Arxiu Diocesà de Barcelona referido a la parroquia de Santa María del Mar que comentaré más abajo deja claro que los oficios de cuerpo presente se celebraban bajo demanda; ADB, Visites Pastorals, vol. 61, fol. 222r: [...] se acostuma si se demana fer offici de cos present y tambe de ters dia y capdany en dita Isglesia de s.ta Maria; dona se un sou de distributio per quiscu de dits officis, a cada hu dels residints presents en la celebratio de dits officis". El siguiente fragmento de un testamento de una ciudadana de Barcelona (Beneta Pons, viuda de un mercader) en 1558 es otro ejemplo de la celebración de oficios de nocturnos celebrados bajo demanda; Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Pau Mallol, Primus liber testamentorum, 1549-1581 [383/60]: "Item vull orden y man que encontinent seguida la mort mia los predits marmessors meus fassen posar lo meu cors en terra en la cambra ahont morre y aquella posat haien dotze capellans de bon nom y fama entre los quals vull y sia lo pare confessor meu e que entre ells fassen cor de sis en sis capellans e que diguen per la mia anima tot lo saltiri e a quiscun nocturno fassen sa absolta sobre lo meu cos ab aygua beneyta y que dits capellans tinguen quiscu dells candeles en les mans tant quant tingaran en dir el saltiri"; citado en Knighton, "Music for the Soul", p. 244.

[98] *Ordinarium Barcinonense*, fol. 117r: "Feta la absolta, porten lo cos al lloch ahon lo ha*n* de soterrar cantant lo seguent psalm ab lo matex to de Verba mea".

[99] *Ordinarium Barcinonense*, fol. 117v: "Y posat lo cos junt al vas, digue lo cantor. Kyrie eleison. &. [...] Acabada la oracio canten lo psalm seguent y entretant soterren lo cos. Psalmus. Confitemini domino [...]"

testamentarias del difunto y/o de su rango social, uno de los rituales con el que un amplio rango de la población de la época pudo estar más familiarizado.

Como ha podido apreciarse en la anterior Tabla III.8, es posible detectar algunas variantes entre los tres rituales comparados. Antes de la publicación del *Rituale Romanum* en 1614, el primer manual oficial en el que se codificó cómo habían de celebrarse los ritos de la Iglesia Católica, los cantos y oraciones asociados al ritual funerario que tenían lugar el día del entierro no fueron completamente homogéneos en todo el occidente cristiano. Richard Rutherford analizó algunos ritos funerarios incluidos en ordinarios diocesanos europeos del siglo XVI y observó cómo muchos de estos manuales reflejan una gran variedad de prácticas litúrgicas locales.[100] Aunque los ordinarios locales de la diócesis de Barcelona presentan una estructura y un contenido textual bastante similar al codificado en el *Rituale Romanum* de 1614, encontramos sin embargo algunas diferencias Es necesario tener en cuenta, no obstante, que algunas no se deben probablemente a prácticas significativamente dispares, sino más bien al grado de detalle con el que cada ritual se plasmó en el manual impreso.[101] Ilustrativo de esto es el hecho de que el *Ordinarium* de 1569 omite sistemáticamente la indicación de las antífonas que debían cantarse con los salmos, algo que sí detallan en mayor o menor grado tanto el *Ordinarium* diocesano de 1620 como el *Rituale Romanum*. Por ejemplo, es significativo el caso de la antífona 'In paradisum' cantada junto al salmo 'Ad te levavi' en el momento de trasladar procesionalmente al difunto hasta el lugar de la sepultura (apartado 4.1. en la Tabla III.8). Mientras que el *Rituale Romanum* y el ordinario local de 1620 anotaron específicamente el canto de esta antífona vinculada al salmo, el *Ordinarium* de 1569 omitió la indicación, seguramente por considerarla suficientemente conocida. El siguiente extracto de la relación de las honras fúnebres celebradas en honor de Ana de Austria (1549-1580), esposa de Felipe II, en la Catedral

[100] Richard Rutherford y Tony Barr, *The Death of a Christian: The Order of Christian Funerals* (Collegeville: Liturgical Press, 1990); veánse las secciones del capítulo 3 "The Rite of Burial in Diocesan Rituals", "The Absolution Service" y "Interment Services". Es curioso constatar, por ejemplo, que el responsorio 'Antequam nascerer novisti me' (no presente en la tradición romana del rito funerario) que Rutherford (p. 85) detecta en manuales diocesanos franceses del siglo XVI como pervivencia de una antigua práctica carolingia, también la encontramos en el ordinario de la diócesis de Girona impreso en 1550, lo que parece sugerir una influencia francesa en el ritual gerundense; véase *Ordinarium sacramentorum secundum laudabilem ritum diocesis Gerundensis* (Lyon: C. de Septgranges, 1550), fol. 124.

[101] Acerca de la omisión de información en libros litúrgicos y las dificultades que plantean para reconstruir rituales, véase el epígrafe "Filling gaps in the order" en Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy*, p. 199.

de Barcelona en 1580 confirma que, efectivamente, la antífona 'In paradisum' se entonaba o se recitaba junto al salmo 'Ad te levavi', incluso en ceremonias fúnebres sin el cuerpo del difunto presente como la de la reina consorte:

> : "[…] los dos scolans alta voce staven en lo cadafal junt a la creu major que stave a la part del tumol ***digueren aquella antiphona que comensa In paradiso***. Immediata[ment] los quatre cabiscols que estaven a la part del cor entonaren lo psalm Ad te levavi y axi primer tot lo clero […] apres los cabiscols". [Mi cursiva y mi negrita].[102]

Otras diferencias entre los manuales locales y el *Rituale Romanum* sí parecen más significativas y evidencian que el ordinario local de 1620 (impreso seis años después de la publicación del *Rituale*) continuó en gran medida la tradición funeraria local tal como se había codificado en el antiguo ordinario de 1569 y no siguió *verbatim* el ceremonial estipulado en el reciente ritual romano oficial. Respecto a los textos, las diferencias más significativas del *Rituale Romanum* respecto a los dos ordinarios de Barcelona se encuentran en: 1) los cantos estipulados para el momento de llegada a la casa del difunto (antífonas y salmos en lugar de los responsorios estipulados en los *Ordinarium* diocesanos); 2) los responsorios entonados dentro de la iglesia (núm. 4 en la Tabla) antes de proceder al entierro ('Subvenite' y 'Libera me' en el *Rituale* frente al 'Libera me' y 'Ne recorderis' de los rituales barceloneses); y 3) los textos cantados durante el entierro (núm. 4.2 en la Tabla): mientras que el *Rituale Romanum* enfatiza en este punto la entonación del cántico 'Benedictus' junto a la antífona 'Ego sum resurrectio', los ordinarios locales indican el canto de Kyries y los salmos 'Confitemini' o 'De profundis'.[103] El cotejo de los textos que presentan notación musical en los tres rituales también muestra diferencias en la tradición melódica. En el Ejemplo musical III.1, se comparan dos de los cantos para los que se incluyó notación musical en los tres rituales: los responsorios 'Subvenite sancti Dei' y 'Libera me'.

[102] ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 178r: [[…] los dos escolanes *alta voce*, estaban en el catafalco junto a la cruz mayor que estaba en la parte del túmulo, dijeron aquella antífona que comienza In paradiso. Inmediata[mente] los cuatro sochantres que estaban en la parte del coro *entonaron el salmo Ad te levavi* y así primero todo el clero [… y] después los sochantres.

[103] El *Rituale Romanum* señala que la antífona 'Ego sum resurrectio' y el 'Benedictus' no debían nunca ser omitidos ("numquam omittitur"), por lo que su omisión en los ordinarios locales de Barcelona constituye por tanto una desviación del nuevo ritual oficial. Sobre el énfasis del *Rituale Romanum* en esos dos cantos, véase Richard Rutherford, *The Death of a Christian*, p. 104.

Ejemplo musical III.1: Cotejo de cantos en el Ordinarium Barcinonense (1569), *Ordinarium seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis* (1620) y en el Rituale Romanum (1616 [1614]).

Responsorio 'Subvenite sancti Dei'

***Ordinarium Barcinonense* 1569**



***Ordinarium seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis* 1620**



***Rituale Romanum* 1616**



Responsorio 'Libera me'

***Ordinarium Barcinonense* 1569**



***Rituale Romanum* 1616**



***Ordinarium seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis* 1620**



La conclusión que se desprende de este cotejo es que el *Ordinarium* barcinonense de 1620 no adoptó el canto llano romano estipulado en el *Rituale* de 1614 sino que continuó claramente la tradición melódica diocesana tal y como se había recogido en el *Ordinarium* anterior de 1569.

2.2. El ceremonial fúnebre en las iglesias parroquiales y las sepulturas de "Nostra Senyora"

Mientras que, como se analizará después, las grandes exequias cívicas celebradas en honor de monarcas, nobles u obispos tenían lugar generalmente en la Catedral, la documentación funeraria de las parroquias es especialmente útil para aproximarnos a la cotidianeidad del rito funerario en la Barcelona de la época desde el punto de vista de las iglesias parroquiales. Un documento referido a la Basílica de Santa María del Mar es ilustrativo de los distintos tipos de ceremoniales fúnebres que se

celebraban en esta parroquia a principios del siglo XVII aunque, seguramente, el ritual asociado a cada una de ellas que se describe en el texto no fuese muy distinto al practicado en el resto de instituciones eclesiásticas de la ciudad.

El documento referido a Santa María del Mar se redactó en 1605 en el contexto de la visita pastoral del obispo Rafael Rovirola (1604-1609).[104] El texto detalla nueve tipos distintos de ceremonias funerarias: sepulturas de beneficiado; de "Nostra Senyora"; de beneficiado sacerdote; general completa; general simple; de los "Confrares de Nostra Senyora dels Pallers";[105] particular; de "albats" (niños fallecidos sin haber alcanzado uso de razón); y, finalmente, sepulturas "per amor de Deu". Estas últimas ("per amor de Deu"), se realizaban de forma caritativa para difuntos con escasos recursos económicos o ante catástrofes particulares que provocasen un gran número de fallecidos.[106] A su vez, cada una de estas tipologías (excepto la de beneficiado sacerdote y la de los "Confrares de Nostra Senyora dels Pallers") se describe en función de si se realizaba en la propia iglesia parroquial o en otra iglesia o convento de la ciudad. De la lectura del texto se desprende que el orden en el que se describe cada tipo de entierro se corresponde también con una gradación en la elaboración del ceremonial. En el rango más elevado se sitúan las sepulturas de beneficiados, y en el escalafón más bajo, las de "albats" y sepulturas "per amor de Deu", para las que se proporcionan descripciones muy sucintas; por ejemplo, en el caso de la "Sepultura de Albats per amor de Deu" se menciona expresamente que, aparte de los cuatro cirios "no molt grossos" que se han de aportar, "tot lo demes es fet sens altra serimonia".

Es difícil hacerse una idea del grado de participación musical en cada tipo de sepultura a través de este documento. El ceremonial musical que comportaba cada tipología de entierro no emerge de forma tan clara y minuciosa como otro tipo de datos, como por ejemplo las retribuciones económicas que percibía la comunidad o los objetos

[104] ADB, Visites Pastorals, vol. 61, fols. 218v-224v.

[105] La mención de los cofrades de "Nostra Senyora dels Pallers" en este documento de sepulturas de Santa María del Mar revela que esta cofradía tendría su sede allí.

[106] Uno de los libros de albaranes de sepulturas de la Catedral de finales del siglo XVI (ACB, Llibres Sacramentals, Albarans de les sepultures, 1595-1597) indica que en 1596 se enterró "per amor de Deu" a unos ciento cincuenta hombres "de les galeres" que fallecieron seguramente en un naufragio cerca de la costa de la ciudad. El documento de sepulturas de Santa María del Mar (ADB, Visites Pastorals, vol. 61, fol. 223v) señala que las sepulturas "per amor de Deu" se realizaban en "lo fossar major" si el difunto no tenía tumba propia. Sobre los entierros de personas pobres o con pocos recursos, véase Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias* (Madrid: Siglo Veintiuno, 1993), pp. 580-586.

ornamentales utilizados (paños, vestimentas, velas). En casi todos los tipos de sepulturas, excepto en los de "albats" y "per amor de Deu" se menciona el canto de absoltas durante el entierro, pero no se detalla qué tipo de canto se realizaba, si se entonaban a canto llano o si por el contrario se cantaban en polifonía elaborada o semi-improvisada. Hay, no obstante, un detalle en el texto que aporta información musical relevante. Después del epígrafe dedicado a la sepultura general completa, y antes de proseguir con la descripción del resto, se anotó:

> "En totes les predites sepultures ters dies y capdanys en qualseuol modo y forma sien fetes, es consuetut y praticha dar distributio doble al primisser, succentor, diacha, sotsdiacha, bosser, mestre de cant, y organista."[107]

Este párrafo aclaratorio sobre las retribuciones extra que recibían el primicer,[108] el sochantre, el diácono, el subdiácono, el maestro de canto y el organista permite deducir que la música que acompañaba al ceremonial funerario en Santa María del Mar en determinados tipos de sepulturas sería necesariamente más elaborada que el resto de ritos funerarios descritos en el texto. La mención de la necesaria presencia del maestro de canto y del organista evidencia que seguramente su participación iba más allá de la simple entonación en canto llano de los textos del ritual funerario e implicaba quizás una interpretación polifónica en *alternatim* con el órgano, o al menos algún tipo de contrapunto semi-improvisado.

Entre todos los tipos de entierros descritos en este documento, llama la atención las "Sepulturas de Nostra Senyora". Esta denominación indica que se trataba de entierros realizados específicamente bajo advocación mariana, si bien en el texto no se dan detalles sobre esta cuestión. La descripción de las particularidades de esta sepultura revela que se trataba de un tipo de entierro diferenciado del resto que comportaba

[107] ADB, Visites Pastorals, vol. 61, fol. 221v: [En todas las predichas sepulturas [es decir, beneficiado, "Nostra Senyora", beneficiado sacerdote y general completa], tres días y aniversarios en cualquier modo y forma que se realicen, es costumbre y práctica dar distribución doble al primicer, sochantre, diácono, subdiácono, *bosser*, maestro de canto, y organista].

[108] Respecto a las funciones del primicer en Santa María del Mar, el mismo documento de la visita pastoral de 1605 en donde se describen los tipos de sepulturas, detalla también las obligaciones de este cargo. En Santa María del Mar, el primicer era el máximo responsable de dirigir los oficios divinos en el coro, una función que asumía el sochantre o succentor en ausencia de éste. Véase ADB, Visites Pastorals, vol. 61, fol. 226v: "No es de poca consideratio lo offici ÿ carrech del Primisser de dita Isglesia co*m* a ell y en absentia sua al succentor sia de obligatio la administratio y regiment de la celebratio dels diuinals officis, horas canonicas residentia y quitut en lo Chor, y la dispositio y orde de les coses al culto diuino pertocants […]".

detalles ornamentales y musicales característicos. Respecto a los primeros, el texto especifica que tanto los cirios como las capas y dalmáticas del cura y ministros oficiantes debían de ser de color blanco:

> "En la sepultura vulgarment dita de n*ost*ra S*enyor*a es consuetut asistir tots los residints en dita Isglesia, aportant lo primisser o sucentor bordo sens capa pluuial, **lo curat empero y ministres ab capa y dalmatiques blanques** […].
>
> […] De consuetut en dita sepultura de n*ost*ra S*enyor*a se aporten **sis Atxes o ciris de cera blanca** […]". [Mi negrita].[109]

En cuanto a la partipación musical, la de "Nostra Senyora" es el único tipo de sepultura descrita que recibe un comentario musical más específico. Además de las distribuciones dobles ya mencionadas al maestro de canto y organista, las sepulturas de "Nostra Senyora" comportaban una retribución extra de seis *sous* al organista por "los trabajos de tocar el órgano" en los oficios, lo que evidencia una participación del órgano más elaborada que en el resto. La consulta de documentación de la Catedral permite arrojar más luz sobre las sepulturas de "Nostra Senyora" documentadas en 1605 en Santa María del Mar. El Apéndice 13 presenta la transcripción completa de un extracto de los *Llibres de la Sivella* de la Catedral correspondiente al 5 de diciembre de 1622 mediante el cual se instauraban allí por resolución capitular las sepulturas de "Nostra Senyora". La Tabla III.9 sintetiza las principales características de este tipo de enterramientos según se desprende de ese extracto.

[109] ADB, Visites Pastorals, vol. 61, fol 220r-v: [En la sepultura vulgarmente llamada de nuestra Señora es costumbre que asistan todos los residentes en dicha Iglesia [Santa María del Mar], llevando el primicer o sochantre bordón sin capa pluvial, pero el cura y los ministros con capa y dalmáticas blancas […]
[…]Es costumbre en dicha sepultura de nuestra Señora que se aporten seis hachas o cirios de cera blanca […].

Tabla III.9: Características de las sepulturas de "Nostra Senyora" en la Catedral de Barcelona según el documento de instauración de dicho entierro (1622).

Toques de campanas	Cuatro toques; dos de cuarto y los otros conforme al tiempo litúrgico. El primer toque se hace después de las oraciones; el segundo después de Prima; el tercero al ir a buscar al difunto; y el cuarto, en el momento del entierro.
Cirios	La Catedral aporta cuatro cirios de **cera blanca**. El número de cirios que han de aportar los que solicitan la sepultura se deja a su voluntad.
Ornamentos, vestimentas y colores	Se utilizan capas pluviales y bordones. **Todos los ornamentos, incluidos los cirios, son blancos**.
Presencia del clero de la Catedral no directamente vinculado con oficios musicales	Canónigos *Domer* Diácono Subdiácono
Presencia del clero de la Catedral directamente vinculado con oficios musicales	Chantres Maestro de capilla Cantores
Características de los oficios	Durante el ofertorio de la Misa, no todos los asistentes realizan ofrendas. **No hay nocturnos de Maitines**. Los oficios celebrados al segundo y tercer día del entierro se realizan en la Capilla de la Concepción o en la capilla capitular y son **oficios de Nuestra Señora**. **En estos oficios los cantores reciben distribución doble**.

Es significativo que, igual que en el caso de Santa María del Mar, también en este documento de la Catedral se subraya que tanto la cera como el resto de ornamentos utilizados en las sepulturas de "Nostra Senyora" debían ser de color blanco. Respecto a los requerimientos musicales, en este caso no se menciona la presencia del órgano con una distribución extra (como ocurría en el documento de Santa María del Mar), sino la participación, con distribución doble, del maestro de capilla y de los cantores de la Catedral en los oficios celebrados al segundo y al tercer día del entierro. De forma adicional, este documento informa de que en la Catedral el ritual de las sepulturas de "Nostra Senyora" no comprendía la celebración de los nocturnos de maitines y que los oficios se celebraban en un lugar privilegiado de la seo: o bien en la capilla de la Concepción (situada en un ángulo del claustro) o bien en la capilla capitular.[110] Aunque, según los *Llibres de la Sivella*, la instauración de las sepulturas de "Nostra Senyora"

[110] La capilla de la Concepción de la Catedral de Barcelona era la sede de la cofradía del mismo nombre, una cofradía de fundación real y una de las más antiguas de la ciudad. Sobre la actividad musical de la Cofradía de la Concepción de la Catedral a principios del siglo XVII, véase el Capítulo IV.

tuvo lugar en la Catedral en 1622, un repaso de los libros de cuentas funerarias de la muestra que ya se celebraban entierros "ab solemnitat [con solemnidad] de Nostra Senyora", al menos desde 1596, por lo que probablemente el documento de instauración de 1622, más que fundar *ex novo* un tipo de ritual fúnebre, no hizo más que dar respuesta a una práctica que ya estaba en vigor desde hacía tiempo y que se observaba también, como se ha visto, en otras instituciones de la ciudad. La siguiente Tabla III.10 reúne los entierros celebrados "ab solemnitat de Nostra Senyora" que pueden documentarse en la Catedral a partir de los albaranes de sepulturas.

Tabla III.10: Datos sobre sepulturas "ab solemnitat de Nostra Senyora" celebradas en la Catedral de Barcelona en 1596-1597 y 1633-1634.[111]

1596		
Miquel Ginebreda	Campesino	"[sepultura] complida ab solemnitat de nostra senyora"
Elisabet Fonolleda	Viuda	"volgue la missa de nostra senyora **a cant de orgue**"
Isabel Caroll	Esposa de un boticario	"[sepultura] complida ab solemnitat de nostra senyora"
1597		
Luisa Janera	Viuda	"fou **a cant de orgue** ab solemnitat de nostra senyora"
1633		
Pere Mir (secretario de la Santa Inquisición); Elisabet (esposa de Pera Coma, marinero); Lluís Bertran (ciudadano); Eulalia Mas (esposa de Narsis Mas, candelero); Montserrat Toni		
1634		
Ames Mora; Dorateja Salvi (doncella); Pere Jardi; Melchior Pages (mercader); Agustí de Llana (caballero); Nicasi Castallar (notario de Barcelona); Helehenor Desllada (viuda)		

Aunque no se han puesto en conexión con las sepulturas "de Nostra Senyora", muchos de los testamentos de ciudadanos barceloneses del siglo XVI que Tess Knighton ha analizado recientemente muestran la celebración de oficios funerarios bajo advocación mariana. El testamento datado en 1585 de Alvira Lofre y Tamarrona, esposa de un comerciante de Perpignan, constituye un ejemplo paradigmático. Según los datos aportados por Knighton, Alvira estipuló que su funeral tendría lugar en la iglesia del Convento del Carmen de Barcelona, que habían de celebrarse tres oficios marianos —uno de la Concepción, otro de la Natividad y otro de la Asunción— y que en ellos se

[111] ACB, Llibres Sacramentals, Òbits, Albarans de les sepultures, 1595-1597 y 1633-1635.

emplearía luminaria de cera blanca, curiosamente, igual que establecen los documentos de la Catedral y de Santa María del Mar acerca de las sepulturas de "nostra Senyora".[112] El caso de Alvira no es el único. Antic Gispert, beneficiado de la Catedral de Barcelona, nombró a Pere Alberch Vila (organista de la Catedral) como uno de los responsables de velar por que se cumpliese el ceremonial funerario que había estipulado en su testamento del 3 de marzo de 1558 y menciona los mismos oficios de advocación mariana que el testamento de Alvira Lofre. Gispert dejó indicado que doce cantores que el propio Vila escogería, cantarían una misa de la Concepción, otra de la Natividad de la Virgen, y otra de la Asunción durante los tres días que su cuerpo estuviese expuesto en la Catedral. Por todo ello, cada cantor recibiría un *sou* cada día, el maestro de capilla dieciocho *diners* y el organista un real.[113] Otro ejemplo se encuentra en el testamento fechado en 1579 de Angela Margalcio (viuda de un comerciante), quien estipuló que el día de su entierro se cantaría un oficio de nuestra señora en polifonía en la iglesia de Sant Just i Pastor con la intervención del órgano.[114] Estos casos revelan que las devociones marianas estaban completamente imbricadas en la música de los rituales funerarios de la época y que, seguramente, los documentos de Santa María del Mar y de la Catedral de principios del siglo XVII en donde se describen las características de este tipo de sepulturas recogen las prácticas funerarias vigentes ya desde hacía décadas.

La información documental presentada sobre las sepulturas de "Nostra Senyora" es también particularmente relevante porque ilumina, en parte, el posible contexto de copia de E-Bbc 585, uno de los libros de polifonía analizados en el Capítulo I. Como ya se ha descrito, este manuscrito está constituido por cuatro cuadernos de pequeño formato (uno para cada voz, de unos cuarenta folios cada uno), y sus características materiales y de contenido sugieren que fue probablemente copiado en el primer cuarto

[112] AHPB Salvador Coll, Plec de testaments 1583-1586 [475/50]: "ab lluminaria de cera blanca [...] la qual vull crème tots los tres dies ab offici que cada dia se ha de fer los tres dies [...] y ha de fer lo primer dia de la conceptio de nostra senyora lo segon de la natiuitat de nostra señora lo tercer de la assumptio de nostra señora ap [sic] orguens y a cant de orgue y cada dia de aquestos tres vull se diguen unes matines de nostra señora y per asso dexe vj liures"; citado en Knighton, "Music for the Soul", p. 248.

[113] Knighton, "Music for the Soul", p. 251.

[114] AHPB Salvador Coll, Plec de testaments 1576-1582 [475/49]: "vull que essent morta ço es en lo die que sera soterrat lo meu cors sie celebrat per la anima mia vn offici cantat de nostra señora en la dita yglesia de sanct just y sanct pastor per los preueres de dita yglesia lo qual offici vull sia fet solemne a cant de orga en lo altar maior ab diacha e sotsdiacha y orga per la celebracio de lo qual offici sie donada la caritat acostumada"; citado en Knighton, "Music for the Soul", pp. 247-248. Véanse también las pp. 249 y 252 para otros dos ejemplos de oficios funerarios bajo advocación mariana comentados por Knighton.

del siglo XVII; por tanto, su cronología de copia coincide con el momento en el que de forma más clara emergen los datos documentales acerca de las denominadas sepulturas de "Nostra Senyora". Junto a otras dieciséis piezas, la última obra (ubicada de forma casi marginal en los dos últimos folios) está constituida por dos secciones ('Gloria' y 'Benedictus') de una misa titulada 'de Nostra Senyora' atribuida a Felip Pujol ("Pheip Pujol"), compositor activo en Mataró y emparentado con Joan Pau Pujol, que vivió entre 1573 y 1624; véase la Ilustración III.6.

Ilustración III.6: 'Misa de Nostra Senyora' a 4vv de Felip Pujol (1573-1624) en el manuscrito E-Bbc 585 (no. 17), cuaderno de *cantus*.



Considerada de forma aislada, esta misa se sitúa en la larga tradición de las denominadas misas de Nuestra Señora o de *Beata Virgine*. La composición de misas polifónicas en honor a la Virgen se desarrolló especialmente en torno a 1500.[115] En el

[115] Allan W. Atlas, *La musique de la Renaissance en Europe (1400-1600)* (Turnhout: Brepols, 2011), p. 400 [Allan W. Atlas, *Renaissance Music: Music in Western Europe* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1998) [1ª ed.]. Para un estudio monográfico sobre las misas polifónicas de *Beata Virgine* en el Renacimiento, véase Nors S. Josephson, "The Missa de beata Virgine of the sixteenth century", Tesis Doctoral (Ph.D.), University of California, 1970; véase también, Gustave Reese, "The Polyphonic 'Missa de Beata Virgine' as a Genre: The Background of Josquin's Lady Mass", en *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln*

mundo hispano, las misas marianas estaban íntimamente vinculadas a los servicios votivos o devocionales en honor de la Virgen que se celebraban normalmente los sábados por la mañana. Por ejemplo, en la Catedral de Sevilla estas misas se cantaban en la Capilla de la Virgen de la Antigua: "en esa Capilla se acostumbra de inmemorial tiempo acá a cantarse una mysa del oficio de Nuestra Señora cada Sábado del alva".[116] En la Catedral de México, las misas de Nuestra Señora se celebraban también los sábados por la mañana.[117] En el contexto catalán, el *Libro de la Historia y Milagros hechos a inuocacion de nuestra Señora de Monserrate* (Barcelona, 1556) ilustra esta práctica en el Monasterio de Montserrat, en donde cada mañana los escolanes cantaban una misa de Nuestra Señora a canto llano o a canto de órgano:

> […] y estos [los niños escolanes] tienen cargo cada mañana antes del dia de cantar y officiar la missa de nuestra Señora, que llaman alli la missa matutinal, a uezes a canto llano, y a vezes a canto de organo: tienen cargo tambien de dezir a canto de organo o a canto llano cada noche, assi vestidos con sus roquetes, y puestos de rodillas delante de la bendita ymagen de nuestra Señora los gozos y salues, prosas, y otras muchas deuociones, e cantos muy deuotos de la virgen Maria […].[118]

Esta descripción de Montserrat también muestra que los oficios votivos marianos de los sábados incluían no sólo la misa matutina sino también el canto de la *Salve Regina*, normalmente al final del día, después del oficio de Completas. Como ya se mencionó en el Capítulo II, el rito de la *Salve* cantada en polifonía alcanzó un gran desarrollo en el mundo ibérico a partir del siglo XVI.[119] La organización del repertorio en libros manuscritos de polifonía refleja a menudo el interés de los copistas por

Center in New York City, 21-25 June 1971, ed. por Edward E. Lowinsky (Londres, Nueva York, Toronto: Oxford University Press), pp. 589-598.

[116] Archivo de la Catedral de Sevilla, Sección IX, nº 89, 8; citado en Suárez Martos, *El rito de la Salve*, p. 108.

[117] Marín López, "Música y músicos entre dos mundos", p. 70.

[118] Pedro de Burgos, *Libro de la historia y milagros hechos a inuocacion de nuestra Señora de Montserrate* (Excudebat Barcinone: Claudius Bornatius, 1556), fol. 19r.

[119] Entre otros muchos, un ejemplo es el que recoge José López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia* (Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses y Diputación Provincial de Palencia, 1981), vol. 2, p. 638, sobre la Catedral de Palencia a mediados del siglo XVII: "Cántase la salve todos los sábados inmediatamente después de acabadas las completas, en el mismo lugar que se dijo la misa votiva de Nuestra Señora por la mañana".

agrupar el repertorio de misas y salves, asociando así dos tipos de obras litúrgicamente relacionadas.[120]

Si bien la 'Misa de Nostra Senyora' de Felip Pujol en E-Bbc 585 pudo haberse cantado ciertamente en servicios polifónicos sabatinos dedicados a la Virgen, al considerar la pieza en el contexto general del manuscrito y a la luz de los datos que he proporcionado sobre las sepulturas de "Nostra Senyora", parece claro que esta obra también podría vincularse con los entierros celebrados bajo advocación mariana que parecen emerger claramente en torno a 1600. A partir del folio 15, E-Bbc 585 está casi exclusivamente dedicado a repertorio funerario (véase el inventario detallado de este manuscrito en el Apéndice 1): encontramos tres misas de réquiem (una anónima, No. 7; otra de Joan Pau Pujol, No. 8; y otra de Asola, No. 13); una letanía funeraria anónima ('Miserere Domine animam', No. 9); y tres responsorios de difuntos ('Subvenite', 'Qui Lazarum' y 'Ne recorderis'; Nos. 14 a 16) seguidos, cada uno, de sus respectivos Kyries; después de los tres responsorios, los dos últimos folios del manuscrito contienen el 'Gloria' y el 'Benedictus' de la 'Missa de Nostra Senyora' de Felip Pujol (No. 17). Parece significativo, por tanto, que esta misa titulada 'de Nostra Senyora' no se copiase junto a otras piezas marianas (no hay ninguna pieza mariana en el manuscrito), sino precisamente en el contexto de un grupo numeroso de obras funerarias. Las misas de réquiem carecen normalmente de 'Gloria', por lo que su presencia aquí arroja dudas sobre la utilización de este movimiento en un contexto funerario. El 'Benedictus', en cambio, sí forma parte de la estructura habitual de las misas de réquiem. Sería necesario poder contextualizar más adecuadamente el fenómeno de las misas funerarias bajo advocación mariana en el contexto de otras ciudades e instituciones españolas de la época. La relativa escasa atención que ha recibido hasta ahora el tema funerario en la literatura musicológica (a excepción de las exequias reales y del estudio del repertorio desde el punto de vista formal) no permite, sin embargo, establecer conexiones y

[120] Un ejemplo representativo de la asociación de misas marianas y la Salve se encuentra en el índice del manuscrito E-Bbc 454 de principios del siglo XVI. Según Ros-Fábregas, "The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454", vol. 1, p. 49, el índice al inicio del manuscrito no recoge todo su contenido, sino solo las piezas que incorporó a E-Bbc 454 el copista más importante, incluida la *Salve* de Anchieta; sin embargo, este copista, añadió excepcionalmente al índice la "Missa de nostra dona salve sancta" (obra que no había copiado) justo antes de la "Salve d'Anxeta". La motivación del copista para incorporar esta excepción a su índice de E-Bbc 454 seguramente se debe a la relación litúrgica entre la Missa de nostra dona y la Salve. Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano*, p. 97, señala que la capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla en donde se celebraban las misas votivas marianas de los sábados y el rito de la Salve poseía en 1517 "un libro mediano, de pergamino, de canto de órgano, en que están salves e misas e otras cosas, encuadernado en cuero colorado con nueve bollones".

paralelismos en esta línea. En un reciente artículo sobre el paisaje sonoro fúnebre en la Sevilla de la Edad Moderna, la historiadora Clara Bejarano Pellicer alude brevemente, a que en el siglo XVII era habitual que el ritual funerario incluyese una misa cantada de Nuestra Señora, además de la habitual misa de réquiem,[121] y la misma apreciación la realiza Manuel José de Lara Ródenas en su estudio sobre el ceremonial y las prácticas funerales en Huelva durante el siglo XVII, quien señala que ambas misas constituían lo que habitualmente se denominaba funeral "de costumbre".[122] La documentación localizada en Barcelona sobre las misas de "Nostra Senyora" se insertaría por tanto en un fenómeno generalizado de misas funerarias bajo advocación mariana que parece emerger con más entidad a partir de principios del siglo XVII.

2.3. Honras fúnebres cívicas

Mientras que en la sección anterior he enfatizado la cotidianeidad del ritual funerario a través del ceremonial músico-litúrgico recogido en los *Ordinarium* locales y de documentación parroquial y de la Catedral desconocida hasta ahora, en esta sección abordaré la presencia de la música en las honras fúnebres extraordinarias celebradas en la ciudad. El estudio del ritual de exequias desarrollado por la monarquía española en la Edad Moderna ha sido objeto de numerosos trabajos desde distintas áreas. En el ámbito de la historia social y de las mentalidades, contamos con estudios globales que analizan las exequias reales considerando sus múltiples aspectos.[123] El tema también ha sido ampliamente explorado desde la disciplina de la historia del arte dada la importancia de los aspectos artísticos que implicaba la grandiosidad del aparato fúnebre requerido en los entierros reales (iconografías, epigramas, arquitectura efímera y otros encargos de

[121] Bejarano Pellicer, "El paisaje sonoro fúnebre en España en la Edad Moderna: el caso de Sevilla", p. 269: "En el siglo XVII se prefería una misa cantada de Réquiem, acompañada con vigilia, responso y diáconos. A ésta se añadía otra misa cantada de Nuestra Señora."

[122] Manuel José de Lara Ródenas, *La muerte barroca: ceremonia y sociabilidad funeral en Huelva durante el siglo XVII* (Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1999), pp. 293-294.

[123] Para un estudio global del ceremonial funerario de la monarquía española durante la Edad Moderna, véase Javier Varela, *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)* (Madrid: Turner, 1990). Véase también Adita Allo Manero, "Las exequias reales de la casa de Austria", en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, coord. por Bernardo José García García y María Luisa Lobato (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003), pp. 117-135. Los estudios de Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000), y de Carlos Eire, *From Madrid to Purgatory: The Art and Craft of Dying in Sixteenth-Century Spain* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), presentan una aproximación más general al fenómeno de la muerte desde la perspectiva de la historia cultural y de las mentalidades.

obras de arte).[124] Aunque menos abundantes todavía, también contamos con algunos trabajos dedicados al estudio del uso de la música en exequias reales; destacan, entre otros, los de Michael Noone sobre El Escorial,[125] Owen Rees sobre Granada y Madrid,[126] Luis Antonio González Marín sobre la época de Carlos IV,[127] además de las aportaciones de José Luis de la Fuente Charfolé sobre la celebración de exequias reales en la Catedral de Cuenca,[128] y la de Susana Flores sobre el mismo tema en la ciudad de Barbastro (Huesca) en el siglo XVII.[129]

Durante la baja Edad Media, la ciudad de Barcelona, como sede de la cancillería real, fue uno de los principales escenarios de las exequias fúnebres en honor de los reyes y reinas de la Corona de Aragón. Las crónicas y relaciones de los funerales de Juan II (Barcelona, 1479), por su riqueza en detalles musicales, fueron analizadas por Kenneth Kreitner como parte de su estudio sobre la música en el ceremonial cívico en Barcelona a finales del siglo XV.[130] En esta sección no pondré el foco de atención en los funerales

[124] Sobre los aspectos artísticos de las exequias en la Edad Moderna, véase, por ejemplo, entre otros, el estudio de Andrew Arbury, "Spanish Catafalques of the Sixteenth and Seventeenth Centuries", Tesis Doctoral (Ph.D.), Rutgers University, 1992, y los siguientes trabajos de Adita Allo Manero: "Origen, desarrollo y significación de las decoraciones fúnebres. La aportación española", *Lecturas de Historia del Arte*, 1 (1989), pp. 87-104; "Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos mejicanos y limeños", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1 (1989), pp. 121-137; y "Dirigismo y propaganda en las exequias reales de la casa de Austria: el artista y su obra al servicio del poder", en *Muerte, religiosidad y cultura popular: siglos XIII-XVIII*, ed. por Eliseo Serrano Martín (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1994), pp. 499-508. Véase también Victoria Soto Caba, "La ceremonia de la muerte en los Borbones. Un estudio de arquitectura efímera en el barroco español", Tesis Doctoral (Ph.D.), UNED, 1987.

[125] Michael Nonne, "Processions to the 'City of the Dead': the Spanish Royal Chapel and an Anonymous Requiem from El Escorial", en *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs: Music and Court Ceremony in Early Modern Europe*, ed. por Juan José Carreras, Bernardo García García y Tess Knighton (Woodbridge: Boydell Press, 2005) pp. 144-161.

[126] Owen Rees, "'The City Full of Grief': Music for the Exequies of King Philip II", en *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, ed. por Melania Bucciarelli y Berta Joncus (Woodbridge: Boydell, 2007), pp. 119-138, y "Victoria's Officium defunctorum (1605) in context", en *Tomás Luis de Victoria: Estudios / Studies*, ed. por Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (Madrid: ICCMU, 2013), pp. 103-114.

[127] Luis Antonio González Marín, *Música para exequias en tiempo de Felipe IV* [Monumentos de la música española, 70] (Barcelona: Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología, 2004).

[128] José Luis de la Fuente Charfolé, "La intervención musical en las exequias reales de la catedral de Cuenca (1598-1621)", *Hispania sacra*, 131 (2013), pp. 103-138.

[129] Susana Flores Rodrigo, "La musica en las exequias reales de la ciudad de Barbastro en el siglo XVII", en *Música y cultura urbana en la edad moderna*, ed. por Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (Valencia: Universitat de València, 2005), pp. 295-305.

[130] Kreitner, "Music and civic ceremony in late fifteenth century Barcelona", pp. 334-387. El monasterio de Poblet (Tarragona), utilizado como panteón real, fue otro de los lugares donde se celebraron las

reales celebrados en Barcelona, sino en las exequias de los obispos de la ciudad, puesto que se trata de un aspecto prácticamente inexplorado hasta ahora, no sólo para el caso de Barcelona, sino en general en el contexto hispano.[131] En una investigación que intenta hacer emerger el clima devocional en Barcelona en conexión con sus expresiones musicales, una aproximación a la utilización de la música en los tributos funerarios de los prelados de la ciudad parece particularmente relevante y conecta, además, con la importancia que adquirió la figura del obispo en la época de la Contrarreforma.

Las principales fuentes para el estudio del ceremonial y el uso de la música en las honras fúnebres de la Barcelona de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII son las relaciones recogidas en el *Llibre de les solemnitats* y en los volúmenes titulados *Exemplars* del Archivo de la Catedral. Los *Exemplars* presentan una ventaja respecto a al *Llibre de solemnitats*. Frente al carácter más estándar y "oficial" del *Llibre de solemnitats*, las crónicas de los *Exemplars* aportan en algunos aspectos información más específica y permiten sobre todo completar la información musical. Otra fuente valiosa es el ya mencionado "Manual del Cabiscol" de la Catedral. Las autoridades políticas de la ciudad colaboraban en la organización del evento y asumían un rol representativo fundamental durante los actos, pero el ceremonial litúrgico y musical era responsabilidad de la Catedral, por lo que la capilla de música y otros miembros del clero que desempeñaban oficios musicales (capiscoles, sochantres) asumían un papel esencial. Aunque aquí me centraré en las exequias de obispos, la Tabla III.11 incluye un listado cronológico de todas las exequias celebradas en Barcelona entre 1568 y 1612 que recogen las fuentes mencionadas, incluyendo también las de miembros de la monarquía, nobles y papas y señalando el maestro de capilla de la Catedral que en cada momento se habría encargo de seleccionar y dirigir la música interpretada en los oficios.

exequias de los reyes aragoneses; véase Miquel Longares, *Funerals dels Reys d'Aragó á Poblet*, ed. por Manuel Bofarull y Sartório (Barcelona: La Ilustració Catalana, 1886).

[131] Una excepción la constituye la aportación de Mercedes Castillo-Ferreira, "Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada", pp. 269-293, quien analizó las honras fúnebres de Pedro de Castro, arzobispo de Granada y de Sevilla, y su familia en la Abadía del Sacromonte de Granada.

Tabla III.11: Exequias cívicas celebradas en Barcelona (1568-1612).

Fecha	Exequias	Maestros de capilla	Fuentes
1568 (VIII)	Carlos de Austria	Joan Borgunyó	*Llibre de les solemnitats*, vol. 2, pp. 19-27 ACB, Cròniques, Exemplars, I, fols. 78r-80r Comes, *Libre de algunes coses*, cap. 9, pp. 572-584
1568 (X)	Isabel de Valois		*Llibre de les solemnitats*, vol. 2, pp. 28-30 ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 82 Comes, *Libre de algunes coses*, cap. 585-586
1570 (XI)	Guillem Cassador (obispo)		*Llibre de les solemnitats*, vol. 2, pp. 31-35 ACB, Cròniques, Exemplars, I, fols. 172r-175r Comes, *Libre de algunes coses*, cap. 14, pp. 590-593
1578 (XII)	Lluís de Requesens[132]		Comes, *Libre de algunes coses*, cap. 25, pp. 603-607
1579 (XI)	Hieronyma de Requesens		Comes, *Libre de algunes coses*, cap. 31, p. 611
1580	Ana de Austria		ACB, Cròniques, Exemplars, I, fols. 175v-178r Comes, *Libre de algunes coses*, cap. 36, pp. 618-619
1582 (XI)	Jaume de Rocabertí		ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 83r
1582 (XI)	Pere Alberch i Ferrament "Vila"		Comes, *Libre de algunes coses*, cap. 42, pp. 641-642
1585	Gregorio XIII	Andreu Vilanova + Capilla Real	ACB, Cròniques, Exemplars, I, fols. 102v-103r
1590	Sixto V		ACB, Cròniques, Exemplars, I, fols. 108v-109r
1598 (VIII)	Joan Dimas Loris (obispo)	Jaume-Àngel Tàpies	*Llibre de les solemnitats*, vol. 2, pp. 89-98 ACB, Cròniques, Exemplars, I, fols. 120r-126r
1598 (IX-X)	Felipe II		*Llibre de les solemnitats*, vol. 2, pp. 99-125 ACB, Cròniques, Exemplars, I, fols. 183r-185v
1609 (X)	Rafael de Rovirola (obispo)		*Llibre de les solemnitats*, vol. 2, pp. 141-146 ACB, Cròniques, Exemplars, II, fols. 95r-104v
1612 (III)	Margarita de Austria	Joan Pau Pujol	*Llibre de les solemnitats*, vol. 2, pp. 147-157

[132] Lluís de Requesens y Zúñiga (Barcelona, 1528-Bruselas, 1576) murió en 1576 en los Países Bajos. Pere Joan Comes, *Libre de algunes coses*, p. 604 señala que dos años después, su cuerpo se trasladó al Convento de Jesús de Barcelona donde se celebraron las exequias.

2.3.1. Las exequias de obispos

El análisis de las relaciones de los funerales de los obispos de Barcelona que se recogieron en el *Llibre de les solemnitats* (1424-1714) revela la creciente importancia que las exequias de obispos adquirieron en el ceremonial cívico a partir de mediados del siglo XVI. La simple comparación de la extensión de cada relación es muy elocuente: mientras que las tres crónicas de los funerales de los obispos barceloneses del siglo XV no se alargan más allá de las cinco páginas (la más extensa), las del siglo XVI y principios del siglo XVII ocupan entre ocho y trece; véase la Tabla III.12.

Tabla III.12: Comparación de la extensión de las relaciones de exequias de los obispos de Barcelona en el *Llibre de les solemnitats*.

Siglo XV		**Siglo XVI – principios siglo XVII**	
Obispo y fecha de muerte	Extensión	Obispo y fecha de muerte	Extensión
Andreu Bertran (1433)	4 pags.	Joan de Cardona (1546)	10 pags.
Simó Salvador (1443)	2 pags.	Guillem Cassador (1570)	8 pags.
Joan Soler (1463)	5 pags.	Joan Dimas Loris (1598)	13 pags.
		Rafael de Rovirola (1609)	9 pags.
		Joan Sentís i Sunyer (1632)	9 pags.

No sólo la extensión de la relación, sino también otros detalles permiten entrever una distinta consideración de la figura del obispo y, en consecuencia, del ceremonial funerario que se le tributa. Es significativo que a partir de mediados del siglo XVI la relación de las exequias de obispos en el *Llibre de les solemnitats* incluye siempre al inicio una loa del prelado como personalidad modélica piadosa implicada en los asuntos espirituales de su diócesis, algo que no está presente en las narraciones del siglo XV y ni siquiera en el relato de las exequias del obispo Joan de Cardona en 1546. Por ejemplo, la loa del obispo Guillem Cassador en la relación del funeral del *Llibre de les solemnitats* (1570) lee: "dit don Guillem Cassador ere persona tant calliffcada en scientia, benignitat y en haver exercit molt frequentment son offici pastoral y pontiffical personalment assistint ab gran frequentia en los officis divinals de la Seu";[133] la de Rafael de Rovirola en 1609 menciona que "lo [...] dit Raphel de Rovirola es estat bisbe

[133] *Llibre de les solemnitats*, vol. 2, p. 31.

de esta ciutat fet son officy pastoral y tenir feta continua residentia en esta ciutat, asistint en los officis a sa Isglesia Chatredal".[134]

La comparación de las alusiones musicales incluidas en las relaciones también sugiere un ceremonial funerario que posiblemente fue creciendo en elaboración. Aunque, como veremos, es necesario analizar con precaución las menciones musicales en este tipo de fuentes, parece relevante que ninguno de los relatos del siglo XV alude a la participación de cantores o menciona expresamente la utilización de "canto de órgano" (es decir, polifonía; "cant de orga" en catalán), alusiones que sí están presentes en las relaciones de exequias de obispos del siglo XVI. En conjunto, estas diferencias son sin duda síntomas de la importancia que fue adquiriendo la figura y el papel del obispo a partir de las reformas impulsadas por Trento. A modo de síntesis, la Tabla III.13 presenta de forma esquemática el ritual realizado en las honras fúnebres dedicadas a los obispos de la diócesis de Barcelona en la época. Tomando como ejemplo las descripciones de las exequias del obispo Joan Dimas Loris en Barcelona en 1598, aquí realizaré un análisis global del ceremonial de exequias públicas puesto que *grosso modo* el ritual y los aspectos musicales no eran variables.

[134] *Llibre de les solemnitats*, vol. 2, p. 141.

Tabla III.13: Esquema del ritual en las honras fúnebres de obispos de Barcelona (finales del siglo XVI-principios del siglo XVII).

Cronología	Ritual	Espacios	Música
Días previos al entierro (capilla ardiente)		Palacio Episcopal	
1º día	Responsos		
	Misa de Requiem		Polifonía
2º día	Responsos		
	Misa de Requiem		Polifonía
3º día	Responsos		
	Misa de Requiem		Polifonía
Día del entierro		Calles	
4º día	El clero de la Catedral sale procesionalmente de la Seo hasta el Palacio Episcopal: canto de salmos.		Canto llano
	Procesión: canto de responsos durante las paradas de la comitiva fúnebre en distintos puntos del trayecto.		Polifonía
	Oficio en la Catedral	Catedral	
	Entrada y ubicación de la sepultura frente al coro: responso		Canto llano
	Misa de Requiem		Polifonía
	Oficio de difuntos		
	Vísperas		Rezadas
	Completas		Rezadas
	Maitines		Canto llano
Días posteriores al entierro			
5º día	Oficio		Polifonía
6º día	Oficio del tercer día		Polifonía
7º día	"Capdany": misa y responso		Canto llano

Como muestra la Tabla, las exequias de obispos se prolongaban durante aproximadamente una semana e implicaban el uso de diferentes espacios de la ciudad: el Palacio Episcopal (el *Palau del Bisbe*, situado justo al lado de la Catedral); las calles, durante el cortejo funerario; y la Catedral, donde se celebraban los oficios principales. El día previo al inicio de las honras, se tañían las campanas de toda la ciudad para propagar la noticia. Cuando el 8 de agosto de 1598 la Catedral conoció la noticia del fallecimiento del obispo Joan Dimas Loris, el maestro de ceremonias de la Catedral ordenó el tañido de los nueve toques de campanas habituales en las sepulturas de

obispos;[135] por su parte, la Casa de la Ciudad enviaba al veguer a las parroquias y conventos para asegurarse de que las campanas de todas las instituciones religiosas de la ciudad responderían a los toques de la Catedral.[136] Los tañidos se realizaban también durante los tres días en los que la capilla ardiente estaba instalada en el palacio obispal, pero en una forma distinta: en lugar de los nueve toques iniciales, estos tres días se realizaban cinco tañidos en diferentes momentos del día, desde la hora de Prima hasta después de Vísperas.[137]

Las exequias propiamente dichas comenzaban al día siguiente de conocerse la noticia del óbito. Una vez que el cuerpo había sido embalsamado y vestido de pontifical (con mitra), la capilla ardiente se ubicaba en el salón principal del Palacio Episcopal y permanecía instalada durante tres días en los que la ciudad rendía homenaje público al prelado. La exposición pública del cuerpo durante un cierto número de días formaba parte del ceremonial funerario habitual de personalidades religiosas y políticas. En el contexto italiano, Iain Fenlon señala que a Cosimo I de Medici (1519-1574) se le dedicaron tres días de exequias públicas mientras que su cuerpo estuvo expuesto en el Palazzo Pitti de Florencia, aunque posteriormente, antes del funeral y de acuerdo a su estatus, su cuerpo permaneció expuesto en el Palazzo Vecchio durante aproximadamente un mes. Kenneth Kreitner también mostró cómo el cuerpo de Juan II de Aragón se exhibió en el Palau Reial de Barcelona durante once días, antes de ser trasladado a la Catedral y posteriormente al monasterio de Poblet.[138] La capilla ardiente de Joan Dimas Loris permaneció en el Palacio Episcopal de Barcelona entre el nueve y

[135] ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 120r: "y en continent lo M.D.C. [maestro de ceremonias] mana als monjos tocassen los nou tochs acostumen de tocar per les morts dels bisbes los quals se tocaren ab molta solemnitat". En las sepulturas de beneficiados de la Catedral se hacían también nueve toques de campanas, mientras que en las sepulturas canonicales se realizaban doce; en cambio, en las sepulturas comunes se hacían únicamente tres toques para los difuntos hombres y dos para las mujeres; véanse los epígrafes "De tocar a sepultures comunes" (fol. 77r), "De tocar a sepultura de beneficiat" (fol. 78r) y "De tocar a sepultura canonical" (fol. 78r) del Apéndice 10. Iain Fenlon, "La magnificencia como imagen civil: música y espacio ceremonial en Venecia a principios de la Edad Moderna", en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, coord. por Miguel Ángel Marín, Andrea Bombi y Juan José Carreras (Valencia: Universitat de València, 2005), pp. 193-218, p. 206, también ha documentado el tañido de nueve toques de campanas en las honras fúnebres de los *dux* de Venecia durante la Edad Moderna.

[136] ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 120v; *Llibre de les solemnitats*, vol. 2, p. 89.

[137] El epígrafe "De tocar a capella ardent ho sepultura de bisbe" en ACB, Llibre dels officials, fol. 78, indica la forma en que debían realizarse estos toques de campanas; véase el Apéndice 10 (fol. 78r del documento).

[138] Véase, respectivamente, Fenlon, "Rites of Passage", pp. 166-167, y Kreitner, "Music and civic ceremony in late fifteenth century Barcelona", p. 337.

el once de agosto de 1598 y cada día se celebró "una misa cantada en el altar principal de la sala con diácono y subdiácono y a canto de órgano".[139] Estas misas polifónicas, a las que asistían siempre los *consellers*, y también el resto de la polifonía interpretada durante otros momentos de la semana de exequias, serían seguramente a cargo de la capilla de música de la Catedral (dirigida en 1598 por Jaume Àngel Tàpies).[140]

Además de la misa de réquiem en polifonía, el ceremonial de los tres días previos al entierro incluía el canto de responsos (*absolta*, en catalán) dos veces al día frente al féretro, por parte de todas las parroquias y conventos de la ciudad. La Catedral se encargaba de enviar un emisario para avisar a parroquias y conventos de que viniesen "ab professo y creu alta dos voltes quiscun dia tots aquells dies que lo cos estarie en lo Palau episcopal a fer absoltes deuant de dit cos com se acostuma".[141] La expresión "hacer *absoltas*" empleada en las descripciones de las exequias de Dimas Loris no clarifica si estas *absoltas* eran cantadas o rezadas; sin embargo, los relatos de otras honras fúnebres de obispos indican expresamente que las absoluciones eran "altas", es decir, cantadas, en contraposición a "bajas", que significaría simplemente rezadas. El relato de los tres días de exequias dedicadas al obispo Guillem Cassador (predecesor de Dimas Loris) en 1570 describe de forma paradigmática el ritual y clarifica la cuestión de los responsos durante los tres días de honras fúnebres en el Palacio Episcopal:

> "[...] quiscun dia se feyen dos vegades absoltes sobre lo dit cors; e immediadament aprés de esser feta la una absolta de matí se comensava un offici cantant ab cantors, de requiem" o "missa cantada ab cantoria de requiem. E per lo semblant, les parrochies e monastirs de frares, quotidianament, també una volta de matí e altra de aprés de dinar, tant quant lo dit cors estigué en la dita sala, processionalment, vingueren e **feren absolució alta** davant lo cos. [Mi negrita].[142]

[139] ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 121v.

[140] Pavia, *La música a la Catedral de Barcelona*, pp. 171-180.

[141] ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 121r: "Lo diumenge de mati que fonch als 9 de dit mes se enuia a dir a totes les parrochies de dins de Barcelona y a les monestirs de frarens de part del molt R^{nt} Capitol que uinguessen ab professo y creu alta dos voltes quiscun dia tots aquells dies que lo cos estarie en lo Palau episcopal a fer absoltes deuant de dit cos com se acostuma" [El domingo por la mañana que era 9 de dicho mes se envió a decir a todas las parroquias de Barcelona y a los monasterios de frailes de parte del muy Reverendo Capítulo que viniesen en procesión y con cruz alta dos veces cada día todos aquellos días en que el cuerpo [del Obispo] estaría en el Palau Episcopal a hacer absoltas delante de dicho cuerpo como se acostumbra"].

[142] *Llibre de les solemnitats*, vol. 2, p. 32: [Y los reverendos canónigos y el clero de la Catedral, cada día hacían dos veces responsos sobre dicho cuerpo; e inmediatamente después de haber hecho un responso por la mañana se comenzaba un oficio cantado con cantores, de requiem. Y de la misma forma, las parroquias y los monasterios, cada día, también una vez por la mañana y otra después de comer, venían y hacían absolución alta delante de dicho cuerpo.

El momento central de las exequias de obispos tenía lugar el cuarto día cuando se celebraban el cortejo fúnebre de traslado del difunto y los oficios en la Catedral. El cortejo fúnebre de Joan Dimas Loris comenzó el 12 de agosto de 1598 a las nueve de la mañana. Si bien la relación del *Llibre de les solemnitats* aporta escasa información sobre la música, la crónica de la Catedral es más prolija en detalles musicales. El cortejo se inició con el canto del salmo 'Verba mea, etc.' por cuatro *cabiscols* (sochantres) de la Catedral desde la Seo hasta el Palacio Obispal: "[...] y al exir de la seu entonaren los dits quatre cabiscols lo psalm Verba mea, etc. [...]".[143] Tras un responso cantado frente al féretro, la procesión partió entonando el salmo 'In exitu Israel', también a cargo de los cuatro sochantres.[144] La mención de los sochantres por un lado, y, por otro, la no mención de la expresión "canto de órgano" (expresión que sí se utiliza en otros momentos de la crónica), indica que los salmos se entonaban sin duda a canto llano.[145] Como mostraré después, tampoco se ha conservado ninguna versión polifónica de estos salmos en los manuscritos de polifonía de la época.

La comitiva que iba en procesión acompañando el féretro del obispo era un grupo numeroso formado no sólo por los miembros de la familia y de la corte del obispo sino por todo el clero catedralicio, parroquial y monástico, miembros de la nobleza y las autoridades políticas de la ciudad y, como elemento característico, un amplio grupo de mujeres y hombres pobres, llevando las primeras cestos de mimbre en la cabeza y los segundos antorchas encendidas. Tanto el *Llibre de les solemnitats* como las crónicas de la Catedral especifican detalladamente los miembros de la comitiva funeraria de Dimas Loris en 1598; aunque difieren en algunos detalles menores, ambos relatos coinciden en sustancia. Tomando la información que aportan ambas crónicas, el cortejo funerario de Joan Dimas Loris estuvo formado por: 1) sesenta mujeres pobres con cestos de mimbre; 2) cincuenta pobres con cincuenta antorchas; 3) las cruces de la Catedral, de las

[143] ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 122v [... Y al salir de la seo entonaron los dichos capíscoles el salmo Verba mea, etc.].

[144] ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 122v: "y anaren ab son llur orde en fins de la porta del palau episcopal y quant foren alli pararen y los dits quatre cabiscols entonaren una absolta deuant del cos y despres lo senyor bisbe de Gerona digue les orasions y acabades tornaren a caminar ab lo orde que eren exits de la Seu entonant lo dit psalm In Exitu Israel de Egipto los quatre cabiscols".

[145] En las catedrales y otras instituciones religiosas del mundo hispano el sochantre era el encargado de la dirección y enseñanza del canto llano y, en general, de todo lo relacionado con la dirección del canto monódico en el coro catedralicio; véase López-Calo, *La música en las catedrales españolas*, pp. 209-213, esp. 209-210. Sobre las funciones de los sochantres de la Catedral de Barcelona y las personas que ejercieron el cargo en el siglo XVII, véase Pavía, *La música a la Catedral de Barcelona*, pp. 45-47.

parroquias y de los conventos; 4) el clero de las parroquias gobernados por los sochantres; 5) el clero de los conventos; 6) el clero de la Catedral dirigidos por los sochantres; 7) el obispo de Girona junto al Arcediano del Mar y el de Badalona;[146] 8) dieciséis beneficiados de la Catedral; 9) el féretro del Obispo flanqueado por cuatro canónigos y por los cuatro priores de las órdenes mendicantes de la ciudad; 10) un capellán del Obispo portando una mitra en las manos; 11) otros capellanes con sobrepelliz y antorchas encendidas; 12) los familiares y criados del Obispo; 13) más de cien pobres de los hospitales;[147] 14) los *veguers*; 15) el *lloctinent*; 16) y finalmente los *consellers* y nobles. Dado que las crónicas no especifican el número exacto de capellanes y miembros del clero, políticos y nobles que marchaban en los cortejos funerarios es difícil estimar el número total de personas que participaban, pero como mínimo las procesiones estarían formadas por unas trescientas personas, aunque muy probablemente los grupos serían más numerosos.[148]

Aunque el Palacio Episcopal y la Catedral se encuentran puerta con puerta, el cortejo funerario realizaba un recorrido mayor, siguiendo el mismo itinerario que la procesión del Corpus Christi,[149] pero a la inversa: desde el Palacio Episcopal se descendía a la plaza Sant Jaume; se continuaba por la calle de la Ciutat y del Regomir, hasta la Capilla de Sant Cristòfol; se llegaba al Carrer Ample prosiguiendo hasta Santa María del Mar; se caminaba por la calle Montcada hasta detenerse frente a la Capilla de Marcùs; y finalmente, tomando la calle de la Bòria, el cortejo fúnebre marchaba hasta la Plaza del Rey y llegaba a la Catedral. Como ya he mencionado, a lo largo del cortejo funerario el clero de la Catedral, de las parroquias y de los conventos, dirigidos por los sochantres, entonaban salmos a canto llano, comenzando por 'In exitu Israel' y

[146] La presencia de autoridades eclesiásticas de otras diócesis del Principado de Cataluña fue habitual en las exequias públicas de reyes y obispos. Kreitner, "Music and civic ceremony in late fifteenth century Barcelona", p. 352, indica que en el funeral de Juan II de Aragón participaron eclesiásticos de todo el reino.

[147] El *Llibre de les solemnitats*, p. 95, señala que ésa no era la posición habitual de los pobres de los hospitales en las procesiones funerarias, los cuales solían ir al inicio, antes de las cruces, junto al otro grupo de hombres y mujeres pobres.

[148] Kreitner, "Music and civic ceremony in late fifteenth century Barcelona", pp. 351 y 379, estima que en el cortejo funerario de Juan II de Aragón habrían participado unas mil personas, y en el de Carlos de Viana (Barcelona, 1461) participaron unas quince mil, según indican, señala, los *Dietaris de la Generalitat*.

[149] Sobre el itinerario de la procesión del Corpus Christi en la Barcelona del siglo XV, véase Miguel Raufast Chico, "Itineraris processionals a la Barcelona baixmedieval", *Revista d'etnologia de Catalunya*, 29 (2006), pp. 134-146, p. 143.

continuando con otros salmos característicos de los cortejos funerarios ('Miserere mei Deus' y 'De profundis', entre otros).[150]

Musicalmente, los momentos más destacados de la procesión eran las paradas (estaciones) que realizaba la comitiva para cantar los responsos en polifonía. Aunque ni el *Llibre de les solemnitats* ni la crónica de la Catedral mencionan en la descripción de la procesión de Dimas Loris la presencia de un grupo de cantores específico para la interpretación de la polifonía, es evidente que estos momentos requerirían la participación de un conjunto de cantores hábiles en el canto de órgano, diferente a los miembros del clero y sochantres que entonaban los salmos a canto llano. Sí encontramos este dato en la relación de las exequias del obispo Joan Sentís en 1632, en donde se menciona expresamente que "la cantoria a cant de orgue" se ubicaba entre el clero de la Catedral y el féretro; por tanto, en un lugar privilegiado de la comitiva.[151] En la crónica de la Catedral, la descripción de las paradas que realizó el cortejo funerario de Joan Dimas Loris para el canto polifónico de los responsorios es especialmente informativa porque permite reconstruir el itinerario de la procesión y los puntos específicos del trayecto en donde se cantaban los responsos en polifonía (Ilustración III.7). En total, se entonaban responsos polifónicos en seis puntos de la ciudad: en la Plaça Sant Jaume, en la capilla de Sant Cristòfol ubicada en la calle del Regomir, en el Carrer Ample, en Santa María del Mar, en la Capilla de Marcùs, situada en la confluencia de las calles Carders y Montcada; y finalmente en la Plaça del Blat.

> Les estacions que en tot lo cami feren foren en los llochs seguents ço es en la plaça de sant Jaume, devant de sant Christophol del regomir, en lo carrer ample devant Casa Çalba [¿Gualbes?], al cap del born devant de la porta de santa Maria de la Mar, devant de la Capella den Marcus y la ultima ques feu fou a la Plaça del blat al peu de la devallada de la presso **en tots estos llochs se canta una absolta a cant de orgue y lo senyor bisbe de Gerona deye despres de acabada los versos y responien ab cant de orgue** y despres deye les orasions se acostumen de dir [Mi negrita].[152]

[150] Véase la sección 2.1 de este capítulo dedicada al ritual fúnebre en los *Ordinarium* de la diócesis de Barcelona.

[151] *Llibre de les solemnitats*, vol. 2, p. 240.

[152] ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 124r [Las estaciones que se hicieron en el camino fueron en los siguientes lugares, a saber, en la plaza Sant Jaume, delante de Sant Cristòfol del Regomir, en el carrer ample delante de Casa Çalba [¿Gualbes?], en el Born delante de la puerta de Santa María del Mar, delante de la Capilla de Marcùs y la última que se hizo fue en la plaza del Blat al lado de la bajada de la prisión. En todos estos lugares se canta una *absolta* a canto de órgano y el señor obispo de Gerona decía después de acabados los versos y respondían a canto de órgano y después decía las oraciones que se suelen decir]. Es posible que la "Casa Çalba" del carrer Ample (así escrita en la crónica) se refiera a la antigua casa de la familia Gualbes que funcionó como residencia real y principesca a partir de finales del siglo XV; para

Este extracto no sólo describe el itinerario, sino también la forma en que se interpretaban los responsos. El fragmento destacado en negrita muestra que en los responsorios alternaba el canto llano con el canto de órgano ("y responien ab cant de orgue"), una práctica que coincide por tanto con el canto en *alternatim* a cargo del "Can[tor]" y el "Cho*rus*" que estipulaba el *Ordinarium Barcinonense* de 1569.

Ilustración III.7: Itinerario aproximado de las procesiones realizadas durante las exequias fúnebres en honor de obispos en Barcelona (finales del siglo XVI-principios del siglo XVII).



Las letras indican los lugares del itinerario donde se cantaba un responso en polifonía:
A Plaça Sant Jaume **B** Capilla de Sant Cristòfol (calle del Regomir)
C Carrer Ample **D** Santa María del Mar **E** Capilla de Marcùs **F** Plaça del Blat

Paradójicamente, para los momentos centrales del ritual funerario, es decir, los oficios del día del entierro y de los días siguientes en la Catedral, el *Llibre de les solemnitats* y la crónica catedralicia aportan información musical menos detallada. Por tanto, se hace necesario emplear también otros documentos como fuente de información. El ya mencionado "Manual del Cabiscol" del Archivo de la Catedral describe en el Capítulo 28 el ceremonial estipulado para las sepulturas de los obispos de

una descripción del Carrer Ample en la Edad Moderna y de la Casa de los Gualbes, véase Duran i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, vol. 1, pp. 433-440.

la diócesis.[153] Aunque ese capítulo se redactó utilizando como ejemplo las exequias del obispo Benet Ignasi de Salazar en 1692, al inicio del relato se indica que "se hizo la sepultura acostumbrada" y remite para algunos aspectos al ritual seguido en las sepulturas canonicales (descritas en el capítulo 29), por lo que podemos tomarlo como un ejemplo válido para la época estudiada.

Si la crónica catedralicia del funeral de Dimas Loris señala simplemente que al entrar la procesión en la Seo se ubicó el féretro dentro de la capilla ardiente, "se le hizo aquí otro responso" y "se comenzó la misa a canto de órgano",[154] el *Manual* es más informativo en cuanto a detalles musicales. Según este documento, en el momento de ubicar la sepultura en la capilla ardiente se entonaba a canto llano el responsorio 'Libera me'. Respecto a la misa de réquiem, el *Manual* señala que todas las partes de la misa se cantaban enteramente en polifonía a excepción del tracto, el cual era entonado por el capiscol y el sochantre en canto llano.[155] Como se mostró en el Capítulo II, las misas de réquiem polifónicas en fuentes catalanas de la época carecen siempre de tracto, una característica que concuerda, por tanto, con el ritual descrito en el *Manual*. Una vez finalizado el entierro —el obispo Dimas Loris fue enterrado en la capilla de Sant Pacià de la Catedral—, el ceremonial de exequias proseguía con la celebración de las vísperas, completas y los maitines de difuntos. La crónica de la Catedral lo relata así:

> Y lo mateix dia a les tres hores se comensaren les vespres de la octava de s.t Llorens y en ser elles acabades se digueres vespres de morts per la anima del dit senyor bisbe y enmediadament se digueren les completes y en ser acabades les completes se comensaren les matines de morts.[156]

Aunque este fragmento no detalla si estos oficios se celebraban cantados o rezados, la descripción del *Manual* sobre los entierros canonicales en la Catedral indica que tanto las vísperas como las completas se rezaban, mientras que los maitines se

[153] ACB, Manual del Cabiscol, fols. 135-136 ("de las Sepulturas de Bisbes").

[154] ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 124r.

[155] ACB, Manual del Cabiscol.

[156] ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 125: [Y el mismo día a las tres horas se comenzaron las vísperas de la octava de San Lorenzo, y al finalizar éstas se dijeron las vísperas de difuntos por el alma del dicho señor Obispo; e inmediatamente se dijeron las completas, y al acabar se comenzaron los maitines de difuntos.

entonaban a canto llano de manera muy solemne.[157] Los actos públicos de exequias no finalizaban el día del entierro, sino que se prolongaban durante tres jornadas más. Esos tres días se celebraban oficios cantados en la Catedral: uno el día posterior a la sepultura, y otros dos los dos días siguientes (denominados en las fuentes, respectivamente, oficio de "tercer día" y de "capdany"). Mientras que, según el *Manual*, el primero y el del tercer día se cantaban en polifonía, el oficio de "capdany" se oficiaba en canto llano.[158]

2.4. La polifonía en el ritual funerario

El ceremonial fúnebre incluía, como hemos visto, la interpretación de música polifónica en diferentes momentos. Si bien los datos que he aportado sobre las denominadas sepulturas "de Nostra Senyora" evidencian que no sólo sectores privilegiados de la sociedad utilizaban polifonía en los ritos funerarios, su uso es notorio en las honras fúnebres de personalidades políticas y religiosas destacadas. En el contexto hispano y europeo contamos con algunos ejemplos de piezas polifónicas funerarias cuyo uso ha podido documentarse o vincularse con eventos específicos. En el Milán de en torno a 1600, Robert Kendrick relacionó el motete 'Defecit gaudium cordi nostri' de Giulio Cesare Gabussi (1555-1611) con las exequias del arzobispo Carlo Borromeo en 1584, y la 'Missa in exequiis' de Giovanni Antonio Maria Turati (1608-1655) con las de Isabel de Borbón (esposa de Felipe IV) en 1644, entre otros ejemplos.[159] En el ámbito ibérico, conocemos tres motetes polifónicos que fueron compuestos expresamente para las honras fúnebres de Felipe II en 1598 celebradas en distintas ciudades españolas: 'Versa est in luctum' a seis voces de Alonso Lobo (1555-1617) para las exequias de la Catedral de Toledo;[160] 'Mortuus est Philippus rex' de Ambrosio Cotes (1550-1603) para las de la Catedral de Valencia; y, como ha mostrado Owen Rees, el motete 'Quomodo sedet sola' de Luis de Aranda (m. 1627) para las

[157] ACB, Manual del Cabiscol, fol. 83.

[158] ACB, Manual del Cabiscol, fol. 144.

[159] Kendrick, *The Sounds of Milan*, pp. 152-157.

[160] Este motete de Alonso Lobo fue publicado en su *Liber primus missarum* de 1602 con la rúbrica "ad exsequias Philip II. Cathol Regis Hisp"; véase Bruno Turner, "Glimpses of P-Rex: Aspects of the Gentle Art of Music in the Reign of Philip II", *Leading Notes*, 8/1 (1998).

exequias de Granada.[161] Ninguna de las piezas polifónicas funerarias conservadas en manuscritos de Barcelona puede relacionarse de forma tan directa con alguna de las honras fúnebres documentadas en la ciudad pero, sin duda, ésas y otras obras habrían sido utilizadas en tales ocasiones, además de poder haber servido también para ceremonias funerarias de ciudadanos corrientes y miembros del clero.

Conocemos un único ejemplo de dos piezas concretas cuyo uso fue requerido en un contexto funerario. En 1557, Andreu Vilanova (en ese momento maestro de capilla de la Catedral de Vic) redactó su testamento y estipuló que las piezas que debían cantarse en su funeral serían la 'Misa de Requiem' a cinco voces de Cristóbal de Morales y el motete 'Aspice Domine', también a cinco, de Jacquet de Mantua.[162] Vilanova se recuperó de la enfermedad que lo condujo a redactar su testamento y desconocemos si esas dos piezas se interpretaron efectivamente cuando falleció en 1589 siendo maestro de capilla de la Catedral de Barcelona pero el caso es relevante por varias razones. En primer lugar, aunque Vilanova tendría evidentemente un acceso y un conocimiento privilegiado del repertorio polifónico, su caso muestra que un repertorio refinado como la misa de Morales y el motete de Jacquet pudo haber sido interpretado ya a mediados del siglo XVI en contextos funerarios de forma más habitual de lo que las fuentes permiten documentar. En segundo lugar, la mención de la 'Misa de Requiem' a cinco voces de Morales es relevante porque llena un vacío en el repertorio polifónico fúnebre que transmiten los libros manuscritos de polifonía del siglo XVI conservados en Cataluña. Como hemos visto en el Capítulo II, todas las misas de réquiem se transmiten en manuscritos copiados a finales del siglo XVI o principios de la siguiente centuria, por lo que la obra de Morales citada en el testamento de Vilanova ilustra en parte el repertorio polifónico fúnebre que circuló en el contexto catalán a mediados del siglo XVI. Puesto que las misas de réquiem ya han sido estudiadas en el Capítulo II, en esta sección trataré otras piezas polifónicas funerarias que se han conservado en fuentes manuscritas.

[161] Rees, "'The City Full of Grief': Music for the Exequies of King Philip II", esp. pp. 124-138.

[162] Arxiu de la Cúria Fumada, Vic, Salvo Beulo, Liber testamentorum, 1540-1565, s.f.: "[...] E mes vull y man que la missa alta de requiem qui s celebrara lo die de la mia sepultura sie cantada a cant d'orgue y que sia una missa de Morales que es a sinch de requiem y hun motet de Jaquet que.s diu aspice domine a sinch"; citado en Gregori, "La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona", pp. 128-129.

2.4.1. Letanías funerarias: 'Redemptor Deus / Precibus' y otros textos

El canto de letanías fue una de las prácticas litúrgicas y devocionales más extendidas en el mundo católico durante la Edad Moderna. Aunque existen varios estudios sobre el tema (algunos recientes), la diversidad de textos y los múltiples contextos en los que se entonaban (festividades marianas, eucarísticas, ritos funerarios, rogaciones) permanecen en muchos aspectos sin aclarar, como a menudo se pone de manifiesto en la bibliografía.[163] Entre todos los tipos de letanías, las funerarias han recibido escasa atención,[164] aunque al menos en el ámbito ibérico (y en concreto portugués) las fuentes musicales evidencian una gran difusión. Owen Rees ha estudiado las características textuales y musicales de una letanía funeraria con el texto 'Jesu redemptor' que se transmite en nada menos que treinta y siete fuentes portuguesas de polifonía de los siglos XVI al XVIII, algunas anónimas y otras atribuidas a compositores portugueses de la época.[165] En la bibliografía musicológica de referencia española no he encontrado alusiones a fuentes polifónicas hispanas que contengan letanías funerarias. La entrada "Letanía" en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* tan solo señala que existen letanías "para las más varias ocasiones, entre las que destacan las de los moribundos" y menciona que en Galicia (y probablemente también en otras regiones de España) es frecuente una variante de las letanías de la Virgen en los rituales funerarios, aunque no se aportan datos sobre la

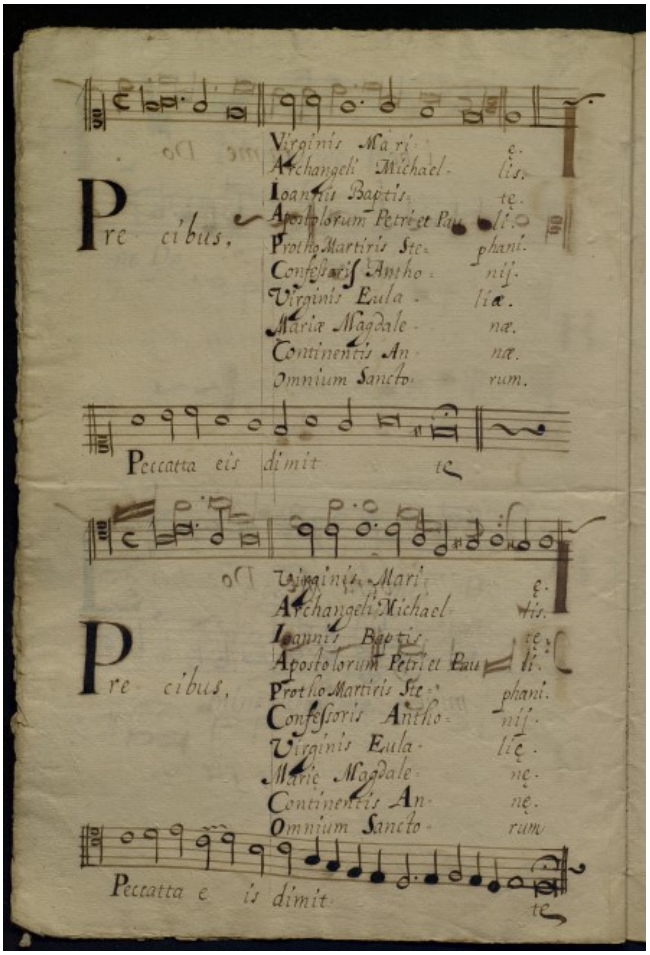
[163] Entre los primeros trabajos que abordaron las características y usos de letanías polifónicas en la Edad Moderna se encuentran: Joachim Roth, *Die mehrstimmigen lateinischen Litaneikompositionen des 16. Jahrhunderts* (Regensburg: G. Bosse, 1959); David Anthony Blazey, "The litany in seventeenth-century Italy", Tesis Doctoral (Ph.D.), DurhamUniversity 1990; y Noel O'Regan, "Processions and their music in post-Tridentine Rome". *Recercare: Rivista per lo studio e la pratica della musica antica*, 4 (1992), pp. 45-80. Estudios más recientes son los de Kendrick, "'Honore a Dio, e allegrezza alli santi, e consolazione alli putti'": The Musical Projection of Litanies in Sixteenth-Century Italy". *Sanctorum*, 6 (2009), pp. 13-44, y "Litanies and their Texts, 1600-1700", en *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra. In occasione del centenario di fondazione del PIMS, Roma, 26 maggio – 1 giugno 2011*, 3 vols., ed. por Antonio Addamiano y Francesco Luisi (Ciudad del Vaticano: Libreria editrice vaticana, 2013), vol. 2, pp. 703-710.; y los de Fisher, *Music and Religious Identity*, esp. pp. 232-234 y 242-244, y "Thesaurus Litaniarum: The Symbolism and Practice of Musical Litanies in Counter-Reformation Germany". *Early Music History*, 34 (2015), pp. 45-95.

[164] Blazey, "The Litany in Seventeenth-Century Italy", p. 79 identificó cuatro libros impresos italianos de polifonía publicados a principios del siglo XVII que contienen letanías funerarias: Giovanni Cavaccio, 1611 (RISM C1554); Stefano Bernardi, 1615 (RISM B2051); Pietro Lappi, 1625 (RISM L695) y Giovanni Battista Pasino, 1630 (PP964, I,4).

[165] Owen Rees, "'Jesu Redemptor': Polyphonic Funerary Litanies in Portugal", en *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, ed. por Tess Knighton y Bernadette Nelson (Kassel: Reichenberger, 2011), pp. 228-261.

existencia de fuentes textuales o musicales para las mismas.[166] En su estudio sobre el repertorio polifónico de difuntos en fuentes hispanas anteriores a 1630, Grayson Wagstaff no menciona ninguna letanía polifónica, pero sí analiza un documento de finales del siglo XV, la conocida crónica *Hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo* y, en concreto, el funeral de su hermano Alonso de Iranzo en 1464, en donde se alude al canto de letanías y de responsorios.[167] La localización durante esta investigación de una letanía funeraria polifónica copiada en un pliego suelto conservado en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català arroja algo más de luz sobre esta cuestión; véase la Ilustración III.8.

Ilustración III.8: Letanía funeraria a 4 voces (Anónimo) en un pliego manuscrito del Centre de Documentació de l'Orfeó Català, 1.5.1.0134, s.f. (voz de *cantus* y tenor).



[166] López-Calo, "Letanía", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, pp. 892-895, esp. p. 894.

[167] Wagstaff, "Music for the Dead", pp. 105-109 y 122. Miguel Lucas de Iranzo fue condestable de Castilla durante el reinado de Enrique IV; véase Dolores Carmen Morales Muniz, "Lucas de Iranzo, Miguel", en *Diccionario Biográfico Español* (versión online consultada el 10 de junio de 2018: http://dbe.rah.es/busqueda?dbe=miguel+lucas+de+iranzo).

En principio, el texto y la estructura de esta letanía es similar al de las letanías de los santos: el texto consta de varios versos con diferentes invocaciones (comenzando en este caso con una invocación a la Virgen: "Virginis Mariae"), entre los que se intercala un refrán o presa (en este ejemplo, "Peccata eis dimitte"); aparentemente, este texto no presenta un vínculo específico con la liturgia de difuntos. El examen de la pieza en el contexto del cuadernillo manuscrito donde se copió sí sugiere, en cambio, un uso funerario. El manuscrito es un pliego de papel formado por cinco folios que contiene tres obras polifónicas a cuatro voces: un ofertorio de una misa de Requiem ('Domine Jesu Christe'); el responsorio funerario 'Libera me'; y por último, la letanía mencionada. Por tanto, la copia de esta pieza en un cuadernillo independiente con otras dos obras destinadas a la liturgia funeraria conduce a pensar que también la letanía se interpretaba en el mismo contexto.

La vinculación definitiva de esta pieza con la liturgia de difuntos la encontramos al examinar los manuales litúrgicos de la época impresos en la diócesis. De nuevo, los ordinarios locales son la clave para contextualizar las prácticas musicales. He localizado el mismo texto de la letanía polifónica del manuscrito del Orfeó Català, 'Precibus virginis Mariae', en los Capítulos XXVII y XII (titulados, respectivamente, "De litaniis, quae cantantur in sepulturis" y "Litaniae pro Defunctis") de los ya mencionados *Ordinarium Barcinonense* (1569) y *Ordinarium, seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis* (1620). En ambos libros, ese texto aparece como parte de una letanía funeraria que comienza 'Redemptor Deus miserere'; véanse las Ilustraciones III.9.1 y III.9.2. Como se aprecia en las Ilustraciones, la melodía es prácticamente idéntica en los dos ordinarios; la única diferencia melódica la he señalado en rojo en la primera ilustración. Respecto al texto, no hay ninguna diferencia, salvo que el *Ordinarium* de 1620 anotó específicamente algunas de las invocaciones de santos que debían entonarse, algo que el manual anterior omitió.

Ilustración III.9: Letanía funeraria 'Redemptor Deus / Precibus' en los *Ordinarium* de la diócesis de Barcelona de 1569 y de 1620.

Ilustración III.9.1: *Ordinarium Barcinonense*, (Barcelona: Claudi Bornat, 1569), fol. 127. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 10-III-1.



De litanijs, quæ cantantur in ſepulturis. Cap. XXVII.

ACabada la miſſa, y lo ℟. Ne recorderis, abans de ſoterrar lo cos, podran dir ſi volran alguna deles letanies ſeguents.

Litania.

Can. Re demptor Deus miſe re re.

℗Salua tor ve ni am conce de.

Y lo chor reitere tot lo ſobredit.

Can. Pre ci bus virginis Ma ri æ pecca ta

Litaniæ. ORDINARII

e i dimit te. Chor⁹. Salua tor.

Precibus archangeli Michaëlis peccata ei dimitte. ℗. Saluator.

Y de la matexa manera, y ſobre la matexa ſolfa profegueſquen la letania per ſon orde, anomenant los ſancts, ſegons que lo temps donara loch: y acabant dient, Precibus omnium ſanctorum. &c. y apres immediadament diguen.

Can. Kyrie ele i ſon. Chor⁹. Chriſte ele i ſon. Kyrie

e le i ſon. Y lo curat. Paternoſter. &c.

Ilustración III.9.2: *Ordinarium, seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis* (Barcelona: Sebastià de Cormellas, 1620), pags. 406-408. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2-III-5.


406 Officium

Primera Litania.

Entonan dos Cantors.

R E dem ptor Deus

mi se re re.

ij. Sal ua tor veniam con-

ce de.

Lo Chor al mateix to reitera lo sobredit.

Cantors.

Defunctorum. 407

Cãtors. Pre ci bus virginis Mari-

æ pecca ta

ei di mit te.

Chorus. Saluator.

Cantors. Precibus sancti Michaelis, peccata ei dimitte.

Chor. ij. Saluator veniam concede.

Cantors. Precibus omnium Angelorum, peccata ei dimitte.

Cc 4 Chor.

Defunctorum. 409

Cantors. Precibus omnium Virginum, & continentium, peccata ei dimitte.

Chor. ij. Saluator veniam concede.

A mes dels sobredits, se podran inuocar altres Sancts titulars de las Esglesias, ò dels noms dels difuncts, cõforme la deuocio: y à la fi acabara la Litania, dihẽt.

Precibus omnium Sanctorum, & Sanctarum, peccata ei dimitte.

Chor. ij. Saluator veniam concede. Cantors.

K Yrie eleison. Chor. Christe

eleison. Kyrie eleison.

Como muestran estas ilustraciones, la letanía a cuatro voces del cuadernillo localizado en el Orfeó Català formaría parte de un contexto interpretativo más amplio en donde la polifonía alternaba con el canto llano. Según se desprende de los

Ordinarium, el modo de interpretar esta letanía sería el siguiente: la pieza comenzaría con un verso inicial a canto llano 'Redemptor Deus miserere, Salvator veniam concede' entonado por un cantor o un grupo reducido de cantores, que sería repetido inmediatamente después por toda la congregación (*Chorus*); a esta respuesta de la congregación se le denomina habitualmente "presa" y aparece indicada en el *Ordinarium* de 1569 mediante la inicial "p".[168] A continuación, los versos de la letanía que contienen invocaciones a diferentes santos se cantaban polifónicamente empleando la misma música para cada invocación. Tanto el pliego manuscrito del Orfeó Català que transmite la letanía polifónica como el ejemplo en canto llano de los *Ordinarium* no dejan duda de que la misma melodía se aplicaba a cada invocación. En efecto, el *Ordinarium* de 1569 indica: "Y de la misma manera, y sobre la misma solfa prosigan la letanía por orden, nombrando los santos, según haya tiempo" (Ilustración III.9.1).[169] Cada invocación está precedida por la palabra 'Precibus' y finaliza con el verso de súplica 'Peccata eis dimitte' ('Perdona sus pecados'). Después de cada invocación, la congregación entonaría de nuevo en canto llano el verso de la *presa* 'Salvator veniam concede'.

¿En qué momento concreto de la liturgia funeraria se cantaban las letanías? En su investigación sobre la letanía 'Jesu Redemptor' en fuentes polifónicas portuguesas, Owen Rees se planteaba la misma cuestión debido a que las fuentes lusas que transmiten distintas versiones de esa pieza no clarifican su contexto litúrgico a través de rúbricas, ni tampoco el texto de la letanía aparece en los manuales litúrgicos portugueses consultados por este investigador, datos que sin duda habrían iluminado la cuestión. Rees propuso que 'Jesu Redemptor' pudo haberse cantado: 1) en los cortejos funerarios de traslado del difunto a la iglesia (basándose en una hipótesis previa de Solange Corbin y en documentos españoles que mencionan el canto de letanías en procesiones fúnebres), y/o 2) vinculado al canto del responsorio 'Libera me' (basándose en la evidencia que proporciona un *Manuale* litúrgico de la diócesis de Coimbra impreso en 1518 —el cual prescribe el canto de una letanía de los santos al final del

[168] La *presa* es la respuesta entonada por la congregación en el repertorio de "preces" del antiguo rito galicano e hispánico; véase Michel Huglo, "Gallican chant", en *The New Grove Dictionary*, vol. 9, pp. 458-472, esp. p. 469.

[169] *Ordinarium Barcinonense*, fol. 127v: "Y de la matexa manera, y sobre la matexa solfa proseguesquen la letania per son orde, anomenant los sancts, segons que lo temps donara loch" (véase la Ilustración III.9.1).

último verso del responsorio en sustitución de la repetición final del verso inicial 'Libera me'— y en algunas fuentes polifónicas que copian 'Jesu Redemptor' inmediatamente después de ese responsorio).[170]

La identificación del texto de la letanía polifónica del pliego del Orfeó Català y de otros dos textos de letanías funerarias en los *Ordinarium* de la diócesis de Barcelona arroja más luz sobre esta cuestión porque ambos manuales especifican claramente la ubicación de las letanías en el rito funerario. De las rúbricas de ambos *Ordinarium* se desprende que en el ritual funerario de la diócesis de Barcelona se cantaba una letanía inmediatamente después del responsorio de absolución que sigue a la misa de difuntos, si bien de forma opcional y según la devoción del clero o de los que encargaban los oficios:[171]

[*Ordinarium* 1569, fol. 127r]

De litanijs, quæ cantantur in ſepulturis. Cap. XXVII.

***ACabada la miſſa, y lo R. Ne recorderis**, abans de soterrar lo cos, podran dir **ſi volran** alguna deles letanies ſeguents.*

[*Ordinarium* 1620, p. 405]

Litaniæ pro Defunctis. Cap. XIII.

***ACABATS de cantar en la Eſgleſia deſpres del Offici, ò Miſſa** de defu[n]cts, los Reſponſos, y las Oracions, com ſe ha dit en lo capitol precedent, ſe podra cantar alguna de las tres Litanias ſeguents, **conforme la deuocio del Curat**, y dels qui fan celebrar lo Offici, y la Miſſa de la ſepultura. Dit lo Reſpons Libera me Domine de morte æterna, com esta dalt en la pagina 391. començaran vna de las Litanias ſeguents.*

Como evidencian los *Ordinarium* locales y la letanía polifónica conservada en la Biblioteca del Orfeó Català, además de misas de réquiem, antífonas, salmos y responsorios, el ritual funerario también incluía el canto de letanías. Un estudio sistemático de pequeñas piezas breves de carácter "litánico" copiadas en papeles sueltos o en folios en blanco o espacios sobrantes de manuscritos —Owen Rees señaló

[170] Respecto a la mención del canto de letanías durante los cortejos fúnebres, Rees, "'Jesu Redemptor'", pp. 240-241, señala el *Manuale ad sacramenta ecclesiae ministranda* (Madrid: Tomás Junta, 1595), y cita también el trabajo de otros investigadores que documentaron esa práctica: Manuel Valença, *A Arte Musical e os Franciscanos no Espaço Português (1463-1910)* (Braga: Ed. Franciscana, 1997), p. 18; Eire, *From Madrid to Purgatory*, pp. 124-125; y Grayson Wagstaff, "Music for the Dead and the Control of Ritual Behavior in Spain, 1450-1550", *The Musical Quarterly*, 82 (1998), pp. 560 y 563. Respecto al canto de letanías junto al responsorio 'Libera me' indicadas en el *Manuale* conimbricense de 1518, véase Rees, "'Jesu Redemptor'", p. 242; las fuentes polifónicas portuguesas que transmiten la letanía 'Jesu Redemptor' después del responsorio 'Libera me' son: P-Va Cod. 3; P-BRp 965; y P-Pm 40.

[171] La negrita de ambos textos es mía.

precisamente el carácter informal y "descuidado" de las versiones de "Jesu Redemptor" copiadas en manuscritos portugueses—[172] podría conducir a la identificación de otros textos y versiones polifónicas de letanías funerarias, especialmente si se analizan a la luz de la información que proporcionan los manuales litúrgicos de la época. Aunque 'Redemptor Deus / Precibus" es la única letanía funeraria para la que he localizado una versión polifónica, los *Ordinarium* de la diócesis transmiten otras dos letanías fúnebres cuyos primeros versos son, respectivamente, 'Pater misericordiae' y 'Rex aeternae gloriae'.[173]

2.4.2. Salmos y responsorios de difuntos: cambios litúrgicos y polifonía conservada

Como se mostró al analizar los documentos que narran las exequias públicas celebradas en Barcelona, la polifonía estaba presente en diferentes momentos del ritual funerario: en los tres días previos al entierro; en la procesión fúnebre; durante la misa y el oficio de difuntos celebrados el día de la sepultura; y en las misas y oficios de los dos días posteriores. Además de misas de réquiem y letanías, los textos litúrgicos que se cantaban en el ritual fúnebre eran principalmente salmos, antífonas, lecciones y responsorios. Estos últimos, los responsorios, cumplían un rol fundamental en la liturgia de difuntos porque, por un lado, eran los textos utilizados como responsos o absoluciones cantados en diferentes momentos del ceremonial y, por otro, solían ser los textos más a menudo puestos en polifonía dentro de la hora litúrgica de maitines en el oficio de difuntos.[174] La Tabla III.14 recoge una lista de todas las obras polifónicas con función funeraria transmitidas en los manuscritos de polifonía analizados en el Capítulo

[172] Refiriéndose a una de las versiones de 'Jesu redemptor' en manuscritos portugueses (P-Cug 34, fol. 40v), Rees, "'Jesu Redemptor'", pp. 231-232, indicó: "As is quite often the case with 'Jesu redemptor settings, the copying is casual and informal, and the item was accommodated on what was presumably a spare blank page of the manuscript, with the vocal parts placed above one another, and another 'Jesu redemptor' setting fitted in on the lower part of the same page" [Como ocurre a menudo con las versiones de 'Jesu redemptor', la copia es casual e informal, y la pieza fue acomodada en lo que presumiblemente era una página en blanco del manuscrito, con las partes vocales situadas una encima de la otra, y otra versión de 'Jesu redemptor' ubicada en la parte inferior de la misma página].

[173] En el Apéndice 14 se encuentra la transcripción íntegra de las tres letanías transmitidas en los *Ordinarium* de Barcelona de 1569 y 1620

[174] Para una explicación de los rituales de absolución en la liturgia funeraria cristiana, véanse los epígrafes titulados "The Absolution Service" en el Capítulo 2 ("The order of Funerals: Formation of a Model") y 3 ("The Order of Funerals: The Model Becomes Norm") en Rutherford, *The Death of a Christian*.

I, exceptuando las misas de réquiem (ya estudiadas en el Capítulo II) y la letanía presentada en el apartado anterior. [175]

Tabla III.14: Repertorio polifónico funerario (salmos y responsorios) en fuentes de polifonía catalanas (*ca.* segunda mitad del siglo XVI-primer cuarto del siglo XVII).

Manuscritos y obras	Compositor	Género	Función litúrgica en el ritual funerario
E-Boc 7			
'Si iniquitatis' (no. 8)	Anónimo	Antífona-salmo	- Oficio de difuntos, motete de vísperas (texto formado por la antífona 'Si iniquitatis' y el salmo 129 'De profundis')
'Libera me Domine' (no. 10)	Anónimo	Responsorio	- Responsorio de absolución - Oficio de difuntos (maitines, nocturno III, responsorio 9)
'Tibi soli peccavi' (no. 11)	Anónimo	Salmo	- Oficio de difuntos, laudes (salmo 50) - Salmo cantado en procesiones
E-Bbc 587			
'Peccantem me quotidie' (no. 16)	J. Maillard	Responsorio	- Responsorio de absolución - Oficio de difuntos, maitines (responsorio 7 del nocturno III)
'Domine quando veneris' (no. 17)	Palestrina	Responsorio	- Responsorio de absolución - Oficio de difuntos, maitines (responsorio 3 del nocturno I)
E-Bbc 585			
'Subvenite sancti Dei' (no. 14)	¿J.P. Pujol?	Responsorio	- Responsorio de absolución
'Qui Lazarum / Kyrie' (no. 15)	Anónimo	Responsorio	- Responsorio de absolución - Oficio de difuntos, maitines (responsorio 2 del nocturno I)
'Ne recorderis / Kyrie' (no. 16)	Anónimo	Responsorio	- Responsorio de absolución - Oficio de difuntos, maitines (responsorio 3 del nocturno II)
E-Bbc 859			
'Peccantem me quotidie' (no. 14)	Palestrina	Responsorio	- Responsorio de absolución - Oficio de difuntos, maitines (responsorio 7 del nocturno III)
'Libera me' / 'Kyrie' (no. 16)	Anónimo	Responsorio	- Responsorio de absolución - Oficio de difuntos, maitines (responsorio 9 del nocturno III)
'Quia apud' [*De profundis*] (no. 17)	Anónimo	Salmo	- Oficio de difuntos, vísperas (salmo 129) - Salmo cantado en procesiones

[175] Aunque algunas de las obras listadas en la Tabla III.14 no pertenecen a manuscritos copiados o vinculados a instituciones de Barcelona, sino que se transmiten en libros de polifonía procedentes de la diócesis de Girona (E-Bbc 682) y de La Seu d'Urgell (E-Bbc 859), los he incluido también en la Tabla para presentar una visión global de las obras polifónicas con función funeraria en las fuentes catalanas de la época.

E-Bbc 682			
'Peccantem me quotidie' (no. 43)	J. Maillard	Responsorio	- Responsorio de absolución - Oficio de difuntos, maitines (responsorio 7 del nocturno III)
'Tibi soli peccavi' (no. 63)	Anónimo	Salmo	- Oficio de difuntos, laudes (salmo 50) - Salmo cantado en procesiones

Como evidencia la Tabla, los responsorios representan más de la mitad del repertorio; solamente un tercio del total de obras son salmos y no se han conservado ejemplos de antífonas o lecciones. Se trata, por tanto, de un repertorio altamente funcional porque, aunque los responsorios se asocian generalmente a los maitines de difuntos, estos textos se utilizaban también como cantos de absolución en otros momentos de los ritos funerarios y, como muestran las fuentes que narran las honras fúnebres celebradas en la ciudad, se interpretaban habitualmente en polifonía.

En España, la tradición de componer polifonía para el oficio de difuntos fue establecida por Cristóbal de Morales y Juan Vásquez a mediados del siglo XVI.[176] Mientras que el repertorio de Morales se transmite únicamente en fuentes manuscritas, la *Agenda Defunctorum* (Sevilla: Martín de Montesdoca, 1556) de Vásquez constituye la primera antología impresa dedicada monográficamente a repertorio funerario.[177] En Italia, el primer libro impreso dedicado exclusivamente a repertorio polifónico exequial se publicó en 1586 (Giammateo Asola, *Officium defunctorum*),[178] por lo que la antología de Juan Vásquez (publicada treinta años antes que la de Asola) constata la importancia de la polifonía fúnebre en la tradición hispana.[179] Las obras funerarias de Morales no figuran entre el repertorio listado en la Tabla III.14, pero sí hay constancia, en cambio, de que la *Agenda Defunctorum* de Juan Vásquez era conocida en Barcelona.

[176] Para un estudio del repertorio de responsorios polifónicos de difuntos transmitidos en fuentes hispanas de finales del siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI, véase Wagstaff, *Music for the Dead*, pp. 120-189.

[177] Samuel Rubio, *Juan Vázquez. Agenda Defunctorum. Sevilla, 1556. Estudio técnico-estilístico y transcripción* (Madrid: Real Musical, 1975). Para una lista de las obras polifónicas funerarias de Cristóbal de Morales y sus fuentes, véase Ham, "Worklist. C. Matins of the Dead".

[178] Rodobaldo Tibaldi, "Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l'ufficio dei difunti polifonico", *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, 11/1 (1990), pp. 171-173. La única copia conocida del *Officium defunctorum* de Asola (RISM A2565) se conserva incompleta en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (I-Ma).

[179] Marín López, "Música y músicos entre dos mundos", pp. 759-760.

Además de conservarse un ejemplar de este impreso en la Biblioteca de Catalunya (procedente de la colección de Carreras i Dagas; véase el Apéndice 2.1, ítem 36), el libro de Vásquez podía comprarse en librerías de la ciudad a finales del siglo XVI: en 1595, la viuda del librero barcelonés Onofre Gori vendió a la librería de Cristòfor Astor i Cortey dos copias de la *Agenda Defunctorum* por cuatro *sous*.[180] Es importante destacar que el impreso de Vásquez circuló en Barcelona porque si la *Agenda* formó parte en algún momento del repertorio polifónico funerario habitual, entonces los textos del oficio de difuntos cantados polifónicamente pudieron haber sido más diversos de lo que las fuentes manuscritas permiten constatar. La *Agenda Defunctorum* de Vásquez incluye polifonía para las antífonas y lecciones del oficio, textos para los que no se conservan versiones polifónicas en los manuscritos catalanes.[181] Sin embargo, no he localizado menciones a al libro de Vásquez en documentación de la época, ni tampoco el impreso figura en los inventarios de libros conservados de la Catedral o de otras instituciones, por lo que no es posible corroborar su uso; desconocemos también la procedencia original del ejemplar conservado en la Biblioteca de Catalunya.

La estructura del oficio de difuntos en la liturgia cristiana se fijó definitivamente en el breviario reformado de Pío V (1568). Anteriormente existieron una diversidad de prácticas locales que afectaban tanto a los textos empleados y su ubicación en la liturgia como a la música. Tal y como se estableció en el breviario reformado, el oficio de difuntos está formado por tres secciones: 1) las Vísperas (cinco salmos con sus cinco antífonas, un magníficat y otro salmo final); 2) los Maitines, la sección más extensa y elaborada (un invitatorio más una sucesión de tres nocturnos de igual estructura en donde se alternan antífonas y salmos por un lado, y lecciones y responsorios por otro; y 3) el servicio de Laudes (una sección breve final constituida por cuatro salmos con sus cuatro antífonas, más el cántico de Ezequiel —'Ego dixi', sustituyendo al cuarto salmo— y el cántico de Zacarias —'Benedictus Dominus Deus'—, ambos con sus correspondientes antífonas).[182]

[180] Ros-Fábregas, "Libros de música (y III)", p. 40; Madurell, "Documentos de archivo", p. 213.

[181] Según Marín, "Música y músicos entre dos mundos", p. 762, la antología funeraria de Vásquez y dos manuscritos de la Catedral de México (MEX-Mc 2 y MEX- Mc 11) son las únicas fuentes que contienen antífonas polifónicas para el oficio de difuntos.

[182] Para una explicación más extensa de los tres servicios que componen el oficio de difuntos, véase Wagstaff, *Music for the Dead*, pp. 22-38.

Ninguno de los manuscritos listados en la Tabla III.14 transmite un oficio de difuntos completo, y puesto que las piezas conservadas no son suficientemente variadas tampoco es posible reconstruirlo utilizando ítems de distintas fuentes como por ejemplo hizo Javier Marín a partir de dos libros de polifonía de la Catedral de México.[183] Respecto a las vísperas, los libros de polifonía que he listado en la Tabla III.14 incluyen una versión del cuarto salmo cantado en este servicio, 'De profundis' (E-Bbc 859, no. 17), y una versión motetística de este mismo salmo fusionado con su respectiva antífona (E-Boc 7, no. 8, 'Si iniquitates'). Para el servicio de laudes, hay dos versiones (E-Boc 7, no. 11 y E-Bbc 682, no. 63) del quinto verso, 'Tibi soli peccavi', del primer salmo ('Miserere mei Deus'). Las piezas para maitines son las más numerosas en los manuscritos conservados, si bien no hay ningún ejemplo de las antífonas, salmos o lecciones que conforman este servicio, sino únicamente distintas versiones de cinco de los nueve responsorios cantados en los tres nocturnos: 'Libera me Domine' (E-Boc 7; E-Bbc 859); 'Peccantem me quotidie' (E-Bbc 587; E-Bbc 859; E-Bbc 682); 'Domine quando veneris' (E-Bbc 587); 'Qui Lazarum' (E-Bbc 585); y 'Ne recorderis' (E-Bbc 585).

Como estudió Grayson Wagstaff, mientras que la estructura y los textos de las vísperas y laudes del oficio de difuntos fueron bastante estables en el ritual pretridentino de las diócesis españolas (y también de éstas respecto al rito romano), para los maitines, en cambio, las fuentes evidencian una diversidad de prácticas locales que se observan fundamentalmente en los textos y la ubicación de los responsorios de los tres nocturnos de maitines.[184] A pesar de las variantes, existieron, según Wagstaff, dos estructuras predominantes en las fuentes hispanas pretridentinas: por un lado, una estructura mayoritaria en fuentes litúrgicas castellanas y andaluzas, y por otro, una organización predominante en fuentes aragonesas; para esta segunda tradición Wagstaff señala fuentes de Valencia, Zaragoza, Tarazona, Tudela y Huesca (además de Madrid —ajena al ámbito aragonés—); véase la Tabla III.15 para una comparación de estos dos usos respecto al rito romano estándar.

[183] Marín, "Música y músicos entre dos mundos", pp. 757-772 y vol. III, Apéndice 2.

[184] Véase Wagstaff, *Music for the Dead*, pp. 38-53. El clásico estudio y catálogo sobre los responsorios de difuntos, citado ampliamente por Wagstaff, es Knud Ottosen, *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead* (Aarhus: Aarhus University Press, 1993).

Tabla III.15: Comparación de los responsorios en el servicio de maitines del oficio de difuntos en fuentes castellano-andaluzas y aragonesas respecto al rito romano según Wagstaff, *Music for the Dead*, pp. 42-43 y 48.

	Estructura castellano-andaluza predominante	Estructura aragonesa predominante	Rito romano
Nocturno I			
Responsorio 1	'Credo qui'	'Credo quod'	'Credo quod'
Responsorio 2	'Qui Lazarum'	'Qui Lazarum'	'Qui Lazarum'
Responsorio 3	'Requiem aeternam'	'Requiem aeternam'	'Domine quando veneris'
Nocturno II			
Responsorio 4	'Hei mihi'	'Hei mihi'	'Memento mei'
Responsorio 5	'Ne recorderis'	'Ne recorderis'	'Hei mihi'
Responsorio 6	'Libera me... de viis'	'Libera me... de morte'	'Ne recorderis'
Nocturno III			
Responsorio 7	'Peccantem me'	'Peccantem me'	'Peccantem me'
Responsorio 8	'Memento mei'	'Domine, secundum'	'Domine, secundum'
Responsorio 9	'Libera me Domine'	'Libera... de viis'	'Libera me... de viis / Libera me... de morte'

Las dos principales diferencias de las dos grandes tradiciones hispánicas respecto al uso romano señaladas por Wagstaff son: 1) la utilización de 'Requiem aeternam' (responsorio 3), un texto no empleado como responsorio en la liturgia romana sino como versículo; y 2) el uso de 'Ne recorderis' en quinto lugar, en lugar de la sexta posición asignada en el oficio romano. Esta segunda diferencia es significativa porque dado que la liturgia romana añade siempre el versículo 'Requiem aeternam' al tercer responsorio de cada nocturno, por consiguiente, las versiones polifónicas del responsorio 'Ne recorderis' que contengan ese versículo habrían sido compuestas siguiendo, no el uso hispano, sino el romano, el cual ubica ese responsorio en tercera posición dentro del segundo nocturno. En los puntos en donde la estructura aragonesa predominante difiere del uso castellano-andaluz (responsorios 8 y 9), coincide sin embargo con el uso romano.

En el Apéndice 15 he comparado la estructura de los nocturnos de maitines en tres libros litúrgicos impresos en Barcelona entre 1560 y 1620 (*Breviarium Barcinonense*, Jaume Cortey, 1560; *Ordinarium Barcinonense*, Claudi Bornat, 1569; y *Ordinarium seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis*, Sebastià de Cormellas, 1620) con las dos estructuras mayoritarias documentadas por Wagstaff en fuentes litúrgicas hispanas

pretridentinas y con el *Breviarium Romanum* de 1568. Aunque cabría esperar que el orden y los textos de los responsorios en los dos libros litúrgicos de la diócesis impresos en la década de los sesenta del siglo XVI fuese similar a la estructura aragonesa documentada por Wagstaff, ambos manuales presentan bastantes diferencias con los dos usos hispanos mayoritarios y también con la estructura romana. El único punto en común del *Breviarium Barcinonense* de 1560 con las dos tradiciones hispanas pretridentinas es la ubicación de 'Ne recorderis' como quinto responsorio, en lugar de la sexta posición asignada en el ceremonial romano. En todo lo demás, este breviario difiere de los dos usos hispanos mayoritarios y también de la estructura romana; además, incluye textos no presentes ni en la tradición hispana ni en la romana; según Wagstaff, los textos y estructura del primer nocturno de este breviario presentan semejanzas con fuentes de origen francés.[185] Aunque el *Ordinarium Barcinonense* de 1569 no permite una comparación completa con el resto de fuentes porque únicamente incluye los textos para el primer nocturno, este manual tampoco se adecúa a la tradición hispana o romana, y ni siquiera coincide con el breviario de la diócesis impreso pocos años antes. Por el contrario, la comparación presentada en el Apéndice permite comprobar que la liturgia del oficio de difuntos impresa en el *Ordinarium* diocesano de 1620 ya adoptó enteramente la estructura oficial romana.

La ausencia de fuentes polifónicas que incluyan un oficio de difuntos completo o que presenten varios ítems del mismo ordenados litúrgicamente impide comprobar en qué medida la polifonía copiada en las fuentes manuscritas coincide o se aleja de lo que prescriben los manuales litúrgicos para el oficio de maitines en cuanto a los textos y ordenación de los responsorios. Solamente uno de los responsorios copiados en E-Bbc 585 (un manuscrito compilado en torno a finales del primer cuarto del siglo XVII) constata que, efectivamente, igual que evidencia el *Ordinarium* de 1620, la polifonía copiada en las fuentes locales adoptó la estructura del rito romano. El responsorio 'Ne recorderis' transmitido en E-Bbc 585 incluye el verso final 'Requiem aeternam', un indicio claro, como he mencionado antes, de que esta pieza fue compuesta siguiendo la liturgia romana y por tanto para ser utilizada como tercer responsorio del segundo nocturno:

[185] Wagstaff, *Music for the Dead*, p. 50.

Ne recorderis peccata mea domine. Dum veneris iudicare saeculum [per ignem].
v. Dirige Domine Deus meus in conspectu tuo viam meam.
Dum veneris [iudicare saeculum per ignem].
v. Requiem aeternam dona eis domine et lux perpetua luceat eis.
Kyrie eleyson
Christe eleyson
Kyrie eleyson[186]

3. ROGATIVAS, ACCIÓN DE GRACIAS Y CELEBRACIONES: LA FUNCIONALIDAD DEL *TE DEUM LAUDAMUS*

Mientras que en la sección anterior he examinado el ceremonial y la música en los ritos funerarios, en este apartado exploraré los usos de un canto intrínsecamente asociado a la vida: el himno *Te Deum laudamus*, un texto no bíblico cuya composición se atribuyó tradicionalmente a San Ambrosio y San Agustín en el momento del bautismo y la conversión al cristianismo del santo de Hipona en Milán en el año 387.[187] Aunque el canto del *Te Deum* ocupa un lugar fijo dentro de la liturgia,[188] su uso extralitúrgico como himno frecuentemente cantado en procesiones de acción de gracias, en eventos de celebración o en entradas regias y principescas, fue más característico durante la Edad Moderna, especialmente a partir de finales del siglo XVI. Kate van Orden analizó en detalle el uso del *Te Deum* en Francia mostrando cómo el himno se utilizó prácticamente como un emblema de la monarquía absolutista francesa durante los reinados de Enrique III (r. 1574-1589), Enrique IV (r. 1589-1610) y Luis XIII (r. 1610-1643).[189] En la época de la Contrarreforma y de las guerras de religión en Europa,

[186] La negrita indica las secciones en polifonía y el subrayado las entonaciones gregorianas anotadas en el manuscrito.

[187] John Julian (ed.), *A Dictionary of Hymnology: Setting forth the Origin and History of Christian Hymns of all Ages and Nations*, 2 vols. (Nueva York: Dover Publications, 1907 [1892]), vol. 2, pp. 1119-1134, esp. p. 1122.

[188] Dentro de la liturgia, el *Te Deum* se canta los domingos y días festivos en épocas no penitenciales después del último responsorio de Maitines o en sustitución de éste; véase John Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy From the Tenth to the Eighteenth Century: A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians* (Oxford: Clarendon Press, 2001 [1991]), p. 90. Sobre los usos litúrgicos del *Te Deum*, véase Illo Humphrey, "L'hymne des Vigiles *Te Deum laudamus*: Une étape importante dans l'histoire de la musique liturgique latine", en *Itinéraires de la musique française: Théorie, pédagogie et création*, Cahiers du Centre de Recherces Musicologiques, 2 (Lyon: Presses Universitaires, 1996), pp. 15-50.

[189] Kate van Orden, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), pp. 136-186. Véase también Jean-Paul Montagnier, "Le Te Deum en France à l'époque baroque: Un emblème royal", *Revue de musicologie*, 84/2 (1998), pp. 199-233.

el *Te Deum*, un himno que condensa en su extenso texto una alabanza a Dios como "rey" supremo del cielo y de la tierra, fue utilizado simbólicamente como expresión de la supremacía de la fe católica.[190]

3.1. El himno: texto y características de las versiones conservadas en los libros de polifonía

Te Deum Laudamus es uno de los himnos no bíblicos más antiguos. Aunque la autoría del texto se asignó tradicionalmente a San Ambrosio y San Agustín, estudios más recientes se decantan por atribuirlo a Nicetas de Remesiana (*ca*. 335-414) en el siglo IV, si bien la cuestión permanece abierta.[191] El *Te Deum* es un himno de alabanza y plegaria a Dios. Su texto se estructura globalmente en tres grandes secciones: versos uno a trece, versos catorce a veintitrés, y versos veinticuatro a veintinueve; véase abajo el texto latino con los versos numerados y una traducción al castellano. En la primera sección, los diez versos iniciales constituyen una plegaria al Dios padre. En esta sección predominan las construcciones paralelas ('Te Deum laudamus, te Dominum confitemur' / 'Te aeternum Patrem, omnis terra veneratur'); el paralelismo se rompe en los versos cinco y seis ('Sanctus, Sanctus') y once a trece ('Patrem immensae majestatis') que incluyen, respectivamente, el Sanctus de la Misa y la doxología. La segunda sección alaba a Cristo, comenzando con el verso 'Tu Rex gloriae Christe'. En esta sección, el verso quince ('Tu Patris sempiternus es Filius') y el diecinueve ('Judex crederis, esse venturus') son probablemente adiciones posteriores al texto original. Los versos de la última sección (veinticuatro a veintinueve) están tomados de versos de los salmos y constituyen el cierre final de la oración; en esta sección, el contenido de las secciones precedentes (la alabanza al Dios padre y a Cristo) se sintetiza en una oración adaptada al rezo diario ('Per singulos dies, benedicimus te') y se invoca la piedad y la misericordia

[190] Fisher, *Music in Counter-Reformation Augsburg*, pp. 88-89, exploró el uso del *Te Deum* en Augsburgo (Alemania), una ciudad confesionalmente dividida. Para algunos ejemplos de la utilización del *Te Deum* en celebraciones y procesiones en el Milán contrarreformista, véase Kendrick, *The Sounds of Milan*, pp. 123, 158 y 159. Véase también el caso de Praga en Honisch, *Sacred Music in Prague, 1580-1612*, pp. 63, 103, 144, 250, 252, 313.

[191] Julian (ed.), *A Dictionary of* Hymnology, p. 1123; Ruth Steiner y Keith Falconer, "Te Deum. 1. Text", en *The New Grove Dictionary*, vol. 25, pp. 190-193, esp. p. 191. Para un estudio monográfico sobre el himno, véase Paul Cagin, *Te Deum ou Illatio?* (Solesmes: Abadía de Solesmes, 1906).

de Dios ('Miserere nostri, Domine').[192] El texto latino y su traducción al castellano son como sigue:[193]

* La negrita y los subrayados indican, respectivamente, los versos en polifonía de las dos versiones del himno conservadas en los libros de polifonía estudiados en esta Tesis Doctoral que comentaré a continuación: E-Bbc 585 (no. 1) y E-Boc 59 [fols. 143v-147r]).

1	Te deum laudamus:	A ti, oh Dios, te alabamos:
	te Dominum confitemur.	a ti, Señor, te reconocemos.
2	**Te aeternum Patrem**	A ti, Eterno Padre,
	omnis terra veneratur.	toda la humanidad te venera.
3	Tibi omnes Angeli,	Todos los ángeles,
	tibi Caeli: et universae Potestates:	todos los cielos: y todas las potestades te veneran:
4	**Tibi Cherubin et Seraphim**	Los querubines y serafines
	incessabili voce proclamant:	proclaman sin cesar:
5	**Sanctus, Sanctus, Sanctus:**	Santo, Santo, Santo:
	Dominus Deus Sabaoth.	Dios de los ejércitos.
6	Pleni sunt caeli et terra	Los cielos y la tierra están llenos
	Majestates gloriae tuae.	de la majestad de tu gloria.
7	**Te gloriosus**	El glorioso coro
	Apostolorum chorus,	de los apóstoles te alaba,
8	Te Prophetarum	La multitud admirable
	laudabilis numerus,	de los profetas te alaba,
9	**Te Martyrum**	El noble ejército
	candidatus laudat exercitus.	de mártires te alaba.
10	Te per orbem terrarum	En toda la tierra
	sancta confitetur Ecclesia,	la Santa Iglesia te aclama:
11	**Patrem immensae majestatis;**	Padre de inmensa majestad;
12	Venerandum tuum verum et unicum Filium;	Tu Hijo verdadero y único;
13	**Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.**	y el Santo Espíritu, el defensor.
14	Tu Rex gloriae, Christe,	Tú eres el Rey de la gloria, Cristo,
15	**Tu Patris sempiternus es Filius.**	Tú eres el eterno Hijo del Padre.
16	Tu, ad liberandum suscepturus hominem,	Tú, para liberar al hombre,
	non horruisti Virginis uterum.	no desdeñaste el seno de la Virgen.
17	**Tu, devicto mortis aculeo,**	Tú, cuando te liberaste de la muerte,
	aperuisti credentibus regna caelorum.	abriste el reino de los cielos a todos los creyentes.
18	Tu ad dexteram Dei sedes,	Tú estás sentado a la derecha de Dios,
	in gloria Patris.	en la gloria del Padre.
19	**Judex crederis, esse venturus.**	Creemos que un día vendrás como juez.
20	**Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni,**	Te rogamos, pues, que ayudes a tus siervos,
	quos pretiosos sanguine redemisti.	a quienes redimiste con tu preciosa sangre.
21	**Aeterna fac cum Sanctis tuis**	Haz que ellos se cuenten entre tus Santos
	in gloria numerari.	en la gloria eterna.
22	Salvum fac populum tuum Domine,	Salva a tu pueblo, Señor,
	et benedic hereditati tuae.	y bendice tu legado.
23	**Et rege eos, et extolle illos**	Gobiérnalos y elévalos
	usque in aeternum.	hacia la eternidad.
24	Per singulos dies, benedicimus te,	Día tras día te bendecimos,

[192] Steiner y Falconer, "Te Deum. 1. Text", p. 191.

[193] Para traducir el texto latino al castellano me he basado también en la traducción inglesa que ofrece Orden, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*, pp. 139-140.

25	**Et laudamus nomen tuum in saeculum saeculi.**	Y alabamos tu nombre por los siglos de los siglos.
26	Dignare Domine die isto sine peccato nos custo dire.	Concédenos, Señor, en este día guardarnos sin pecado.
27	**Miserere nostri, Domine, miserere nostri.**	O Señor, ten piedad de nosotros, ten piedad de nosotros.
28	Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quemadmodum speravimus in te.	O Señor, concédenos tu misericordia, porque creemos en ti.
29	**In te Domine speravi non confundar in aeternum.**	O Señor, puesto que en ti he confiado no seré condenado eternamente.

Poco usual en el siglo XV, la composición en polifonía del *Te Deum* se hizo más frecuente en el siglo XVI, especialmente a partir de la segunda mitad.[194] A partir de las últimas décadas de esa centuria y principios de la siguiente, encontramos tanto *Te Deum* a cuatro o cinco voces como versiones a mayor escala compuestas para conjuntos vocales más amplios. Giammatteo Asola (1586), Valerio Bona (1590), Giulio Belli (1598), Giovanni Francesco Anerio (1614), Michelangelo Serra (1615) o Claudio Cocchi (1627) –entre otros— compusieron *Te Deum* a cuatro o cinco voces, mientras que Orlando di Lasso (1568, 1573), Giovanni Croce (1596), Asprilio Pacelli (1608), Pietro Lappi (1629) o Orindio Bartolini (1633) publicaron *Te Deum* para seis, ocho voces y hasta doce voces.[195] Al mismo tiempo, conviven las versiones de textura homofónica o casi en estilo de fabordón (más adaptables para el canto en procesiones), con otras de textura contrapuntística (más complejas y por tanto seguramente interpretadas más frecuentemente en interiores y por un conjunto vocal estático que no camina en procesión). En el contexto ibérico, en la misma época, predominan sobre todo las versiones a cuatro voces y de textura predominantemente homofónica: Guerrero y Victoria publicaron en 1584 y 1600, respectivamente, *Te Deum* a cuatro voces,[196] y encontramos versiones inéditas manuscritas, también a cuatro voces, de

[194] John Caldwell, "Te Deum. 3. Polyphonic settings", *The New Grove Dictionary*, vol. 25, pp. 192-193. Dos ejemplos de *Te Deum* polifónicos de la primera mitad del siglo XVI son el de Costanzo Festa (4vv) y el de Cristóbal de Morales (4/6vv). Para un estudio del *Te Deum* polifónico a cuatro y cinco voces en el siglo XVI, véase Winfried Kirsch, *Drei Te Deum-Kompositionen des 16. Jahrhunderts zu 4 und 5 Stimmem* (Wolfenbüttel: Möseler, 1966).

[195] Véase un listado de *Te Deum laudamus* publicados en Italia en los siglos XVI y XVII en *Printed Sacred Music Database (Swiss RISM)* <http://www.printed-sacred-music.org/> (consultado el 12 de diciembre de 2017).

[196] Guerrero puso en polifonía los versos impares del verso 1 al 19 y los pares a partir del verso 20, y amplió la plantilla vocal a seis en el último verso ('Fiat misericordia tua'); Victoria, en cambio, utilizó únicamente los versos pares y mantuvo la plantilla vocal a cuatro en toda la pieza.

compositores más o menos contemporáneos como Melchor Robledo (E-TZ 7, No. 24), Sebastián Aguilera de Heredia (E-ROrc 1, No. 14), Estêvao de Brito (E-MA 8, No. 4), ¿Juan Ginés Pérez? (E-VAc 8, No. 1) y Juan Navarro (E-SA 4, No. 36).[197]

En los libros de polifonía conservados en Barcelona hay dos versiones anónimas del *Te Deum* a cuatro voces. Una en el Ms. 59 del Orfeó Català (E-Boc 59, fols. [143v-147r]) y otra en el conjunto de cuatro libretes M 585 de la Biblioteca de Catalunya (No. 1); véanse los Ejemplos musicales III.2 y III.3 Ambas versiones son piezas de textura homofónica y comparten la característica de estar escritas en modo IV con *la* como cuerda de recitado, empleando así el modo habitual de este himno.[198] En cambio, las dos obras se diferencian en su grado de elaboración musical: mientras que todos los versos de la pieza en E-Boc 59 presentan distinta música, la versión copiada en E-Bbc 585 aplica la melodía del primer verso al resto, para los cuales únicamente se copió el texto latino. Las dos piezas se diferencian también por los versos puestos en polifonía: mayoritariamente los impares en el caso de E-Bbc 585 y mayoritariamente los pares en la versión de E-Boc 59. Utilicen pares o impares, ambas versiones excluyen el verso uno ('Te Deum laudamus: te Dominum confitemur') —sin duda para iniciar la pieza en canto llano o con el órgano—, pero sí incluyen los versos cuatro y cinco, posiblemente para no romper su unidad textual: 'Los querubines y los serafines proclaman sin cesar: / Santo, Santo, Santo: Dios de los ejércitos'. Como veremos, puesto que las victorias militares eran ocasiones celebradas frecuentemente con el canto del *Te Deum*, estos dos versos adquirirían un significado especial. Es también significativo que la versión de E-Bbc 585, aún transmitiendo mayoritariamente los versos impares incluya el verso número veinte, el cual constituye una petición explícita de mediación divina ('Te rogamos, pues, que ayudes a tus siervos a quienes redimiste con tu preciosa sangre'), enfatizando por tanto el carácter rogativo del himno.

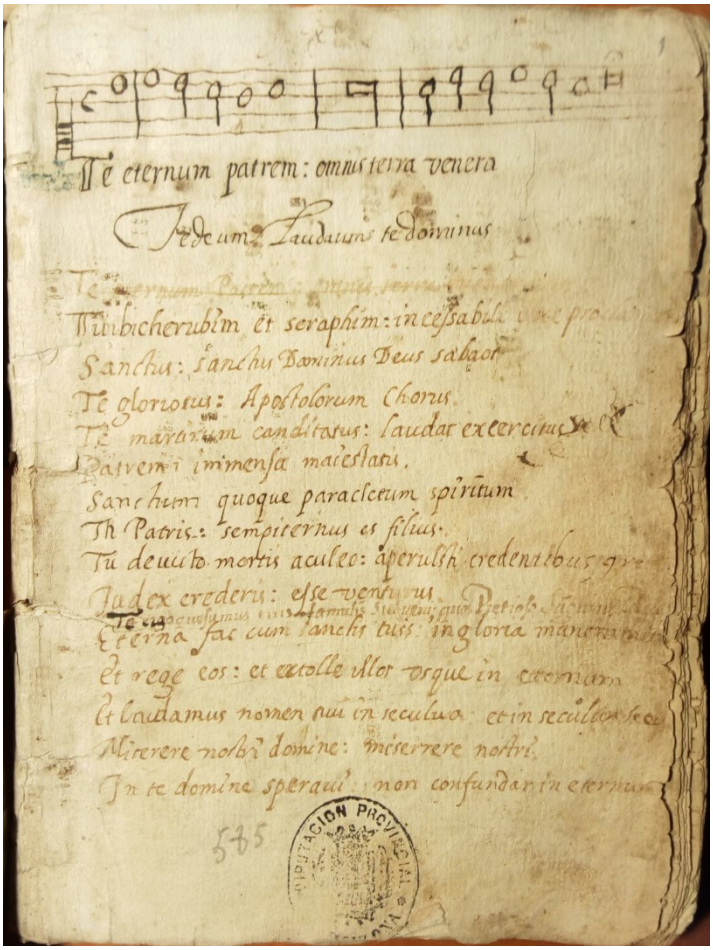
[197] Véanse éstos y otros ejemplos en la sección "Works" en *Books of Hispanic Polyphony* <https://www.hispanicpolyphony.eu/> (consultado el 2 de mayo de 2018). Sobre la posible atribución a Juan Ginés Pérez en E-VAc 8, véase Joše Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 4 vols. (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979-1986), vol. 1 (1979), p. 26. He localizado dos 'Te Deum' para ocho voces de compositores de la época: uno de Joan Pau Pujol, copiado únicamente en un manuscrito del Archivo Parroquial de San Pedro de Canet de Mar (E-CaM Au822), y otro de Juan Ruiz de Robledo (1585-1652) en E-V 9 (pp. 20-22); véanse, respectivamente, *IFMuC: Inventari dels Fons Musicals de Catalunya*, <https://ifmuc.uab.cat/record/1354?ln=es> (consultado el 12 de diciembre de 2017) y Giuseppe Fiorentino, "E-V 09 (pp. 20-22)", *Books of Hispanic Polyphony* (consultado el 12 de diciembre de 2017), <https://hispanicpolyphony.eu/piece/21804>.

[198] Steiner y Falconer, "Te Deum. 2. Melody", p. 192.

Ejemplo musical III.2: Transcripción del primer verso polifónico del 'Te Deum laudamus' en E-Boc 59 (fols. [143v-147r]), cc. 1-8. Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Ms. 59.

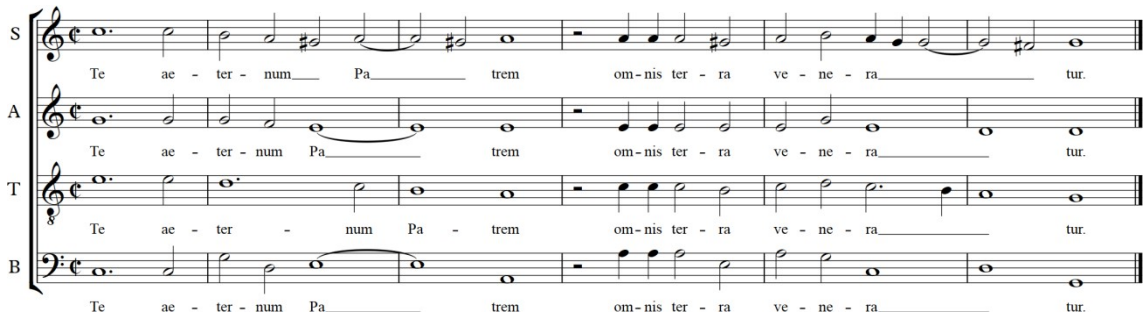


Ejemplo musical III.3: 'Te Deum laudamus' en E-Bbc 585. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 585, *cantus*.



La comparación de estos dos 'Te Deum' con la versión del himno publicada por Tomás Luis de Victoria en 1600 en sus *Missae, magnificat, motecta, psalmi, et alia quam plurima. Quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur* (Madrid: Ex Typographia Regia, 1600) evidencia semejanzas obvias: no sólo en la elección del mismo modo IV y cuerda de recitado en *la*, sino también en la línea melódica de las voces, especialmente con la versión de E-Boc 59; véase el Ejemplo musical III.4 en comparación con el himno en E-Boc 59. Un ejemplar del libro impreso de Victoria que contiene este himno fue inventariado en 1626 entre los libros que poseía Joan Pau Pujol en la Catedral de Barcelona (Apéndice 3.4, ítems 4 y 6), por lo que no sería extraño que los autores de ambas piezas en los manuscritos catalanes conociesen la versión de Victoria y la tuviesen en mente al componer el himno.

Ejemplo musical III.4: 'Te Deum' de Tomás Luis de Victoria en *Missae, magnificat, motecta, psalmi, et alia quam plurima* (Madrid: Ex Typographia Regia, 1600), cc. 1-6.[199]



3.2. El *Te Deum* en rogativas, acción de gracias y celebraciones

El Apéndice 16 presenta un listado de ocasiones en las que el himno *Te Deum* se cantó en Barcelona entre 1550 y 1652 con motivo de diferentes acontecimientos; el listado se ha recopilado a partir de un vaciado sistemático de los *Dietaris de la Generalitat de Catalunya* y del *Manual de novells ardits* (también llamado *Dietari del Antich Consell Barceloní*), además de incluir ejemplos tomados de los *Exemplars* de la Catedral.[200] Dado su carácter institucional y oficial, estas tres fuentes no reflejan otros muchos *Te Deum* que seguramente se cantarían en las parroquias, conventos y capillas de la ciudad, pero por la misma razón son muy ilustrativos de cómo el himno fue utilizado por los poderes de la ciudad (las instituciones políticas y la Catedral) para otorgar una dimensión pública a eventos civiles y movilizar la devoción ciudadana ante crisis sanitarias o de subsistencia. El análisis de los tipos de acontecimientos en los que se interpretaba el *Te Deum* revela la funcionalidad de un canto vinculado siempre a ocasiones celebrativas que se cantaba con ocasión de: 1) acontecimientos civiles de trascendencia: entradas en la ciudad de miembros de la monarquía; victorias militares; nacimiento o bodas de infantes; 2) eventos religiosos de importancia para la ciudad: entradas de obispos u otras dignidades eclesiásticas; elecciones de nuevos Papas; concesión de jubileos; canonizaciones; y 3) acción de gracias por el fin de épocas de

[199] En bibliotecas y archivos de España solo se conserva un ejemplar completo de esa edición de Victoria en la Catedral de Valladolid. El ejemplo musical está basado en la edición realizada por Nancho Álvarez para el Proyecto *tomasluisdevictoria.org* de la Universidad de Málaga, pero sin reducir los valores de las figuras como sí hace Álvarez.

[200] Sans i Travé, dir., *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*; Schwartz y Carreras i Candi, eds., *Manual de novells ardits*; ACB, Cròniques, Exemplars, I.

sequía o de epidemias de peste. En este último caso, el canto del *Te Deum* no sólo tenía un propósito celebrativo y de acción de gracias, sino que adquiría también un carácter de rogativa solicitando la mediación divina para mantener la buena salud en la ciudad o proteger los campos de sequía.

Encontramos diferencias y particularidades en el modo y los contextos en que tenía lugar el canto del *Te Deum*. La entrada de monarcas o príncipes en la Catedral o el recibimiento que la Seo dispensaba a obispos y otros prelados eran ocasiones celebrativas y se solemnizaban siempre con el canto del *Te Deum*. El clero de la Catedral salía a recibirlos al portal principal y todos marchaban en procesión hasta el altar mayor cantando el himno. A continuación la procesión descendía a la capilla de Santa Eulalia y allí se oficiaban misas o se decían oraciones. Así se recibió en la Catedral a Felipe II el 12 de enero de 1582 durante su visita a Barcelona, a Felipe III el 18 de mayo de 1599, a Felipe IV el 26 de marzo de 1626, y también a los obispos Guillem Cassador en 1561, Martín Martínez del Villar en 1572 y Alonso Coloma en 1599. Mientras que los relatos que describen la recepción de dignidades eclesiásticas suelen mencionar la presencia de los capiscoles de la Catedral cantando el *Te Deum* y, por tanto, sugieren más bien una interpretación en canto llano del himno,[201] el recibimiento de monarcas o príncipes describen normalmente un ceremonial más elaborado musicalmente, con la intervención del órgano y/o de la capilla de polifonía de la Catedral. En la entrada de Felipe II en la Catedral en 1582 se interpretó el *Te Deum* "con canto y órgano".[202] El recibimiento de los príncipes de Saboya (los hijos de Carlo Emanuele I de Saboya) en 1603 fue también una ocasión solemne.[203] El relato recogido en el *Manual de novells ardits* describe una interpretación del himno iniciada en canto llano por los capiscoles y continuada en *alternatim* entre la capilla de música y el órgano mientras que la procesión acompañaba a los príncipes de Saboya hasta el altar mayor:

[201] ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 86r, describe así la recepción del arzobispo de Tarragona en 1572: "y [a] les hores los Cabiscols entonaren lo te deum Laudamus y cantant aquell anaren fins al altar mayor ab lo mateix orde q*ue* eren vinguts de la escala fins al portal".

[202] Sans i Travé, dir., *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, vol. 3, p. 107: "y ab cant y orga de *Te Deum laudamus*".

[203] Acerca de la estancia de los príncipes de Saboya en la corte española, véase María José del Río Barredo, "El viaje de los príncipes de Saboya a la corte de Felipe III (1603-1606)", en *L'affermarsi della corte sabauda: dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, coord. por Paola Bianchi y Luisa Clotilde Gentile (Turín: Silvio Zamorani, 2006), pp. 407-434.

> "En aquest die los Princeps ab molt acompanyament y ab guarda de alabarders anaren demati entre las deu y onse hores a la seu a hora ques acabave lo offici, [...] encontinent ques hague sentiment de sa venguda ysqueren molts canonges y beneficiats fins al portal maior de la seu per a rebrels, acompanyant los vers lo altar maior [...], foren los sacerdots ab gramial ab los quatre capiscols ab sas capas y bordons y comensant los capiscols a entonar lo ymne te deum laudamus lo orgue y la capella de cant de la seu lo continuaren ab molt concert". [La cursiva es mía][204]

Aunque la mayoría de los eventos tenían lugar dentro de la Catedral y, si el himno se cantaba en procesión ésta transcurría en el interior de las naves y rodeando el ábside, en ocasiones las procesiones también salían fuera de la Seo. En estos casos, el itinerario era generalmente el que se realizaba en la procesión del Corpus Christi, como por ejemplo las que se celebraron con motivo de la victoria de la Armada contra los turcos en 1565 (28 y 29 de septiembre), en ocasión del nacimiento de la infanta Ana de Austria el 28 de octubre de 1601, o con motivo de la victoria militar en la Batalla de Salses en el contexto de la Guerra de los Treinta Años (26 de enero de 1640).[205]

La creencia de que las catástrofes naturales y las epidemias a gran escala tenían un origen divino como castigo frente a los pecados y la inmoralidad de los hombres y mujeres propició que las respuestas cívicas ante este tipo de calamidades pasasen por el establecimiento de "vínculos espirituales con la divinidad a través de una serie de actos penitenciales o propiciatorios marcadamente ritualizados";[206] las procesiones de rogativas ("remedios metafísicos" en palabras de James Amelang)[207] y las procesiones de acción de gracias cuando las catástrofes remitían o desaparecían marcaron la vida cotidiana de la Barcelona de los siglos XVI y XVII en tiempos de sequía y de peste.

---

[204] Schwartz y Carreras i Candi, eds., *Manual de novells ardits*, vol. 8, pp. 12-13 [Este día los Príncipes con mucha compañía y con guardia de alabarderos fueron por la mañana entre las diez y las once a la seo a [la] hora que se acababa el oficio, [...] en cuanto se supo de su llegada salieron muchos canónigos y beneficiados al portal mayor de la seo para recibirlos, acompándolos hasta el altar mayor [...], fueron los sacerdotes con gremial con los cuatro capiscoles a entonar el himno te deum laudamus el órgano y la capilla de canto de la seo lo continuaron con mucho concierto].

[205] La victoria de la Santa Liga contra los turcos en la Batalla de Lepanto en 1571 fue motivo de la organización de dos días seguidos de celebraciones en la ciudad, en los que también se cantó un *Te Deum* en la Catedral y se celebró una solemne procesión con participación de músicos; sobre este evento y algunas cuestiones relacionadas con Lepanto y su impacto en la ciudad, véase el Capítulo IV.

[206] Miquel Parets, *Dietari d'un any de pesta: Barcelona 1651*, edición y estudio de James Amelang y Xavier Torres i Sans (Vic: Eumo, 1989), p. 18. Véase también el dossier titulado "Calamità – Paure – Risposte: prime idee per uno studio di gruppo" ed. por Giulia Calvi, Alberto Caracciolo y Sofia Gajano Boesch en *Quaderni Storici*, vol. 17, 50/2 (1982).

[207] Parets, *Dietari d'un any de pesta*, p. 14.

Las epidemias de peste que vivió Barcelona a lo largo del siglo XVI y todavía durante la primera mitad del siglo XVII tuvieron un gran impacto en la ciudad: en la demografía, en el gobierno municipal, en las políticas de control de la epidemia y de la higiene pública, y en la estabilidad y armonía social de la ciudad. En su estudio sobre la peste en la Barcelona de los Austrias, José Luis Betrán ha señalado que la posición geográfica de Barcelona favoreció la recepción de la enfermedad. Los episodios más graves de peste tuvieron lugar en 1589 y en 1651.[208] Se estima que durante los meses críticos del contagio de 1589 (entre julio y diciembre) fallecieron casi unas 12000 personas en Barcelona.[209] El *Te Deum* se cantaba para dar gracias a Dios incluso cuando en pleno episodio de contagio se detectaba un descenso en el número de muertes. El 21 de septiembre de 1589 se cantó el *Te Deum* en procesión alrededor de la Catedral acompañado por música de trompetas y ministriles "con mucha solemnidad":

> "DIMARTS XXJ. — Die de la purificatio de nostra senyora. — En aquest die de XXJ fonch la festa dels quince grahons de la purificatio de nostra senyora y fonch fet segon *tedeum laudamus* per fora la iglesia major sens portar sivera ni talem, y aguey tabals trompetas y menestris y música sorda ab molta solempnitat, y tiraren la artillaría y feren venir los soldats de la compañía a la plasa de la seu y feren gran salva en senyal de molt gran alegría, que nostro senyor avie dos diez que no sen eren morts sino tres cada dia y encara que dit die sen moriren nou".[210]

Las procesiones de acción de gracias cantando el *Te Deum* eran eventos colectivos necesarios para expresar públicamente la fe en la misericordia divina, pero la peste también obligó a disminuir los oficios cantados dentro de las iglesias para tratar de evitar contagios. Así, en las crónicas del Convento de Santa Caterina encontramos una sección titulada "Orde y co*n*cert en lo conue*n*t al temps de la pesta" en la que, entre otros aspectos, se relata cómo la misa de réquiem que se cantaba diariamente en el coro

[208] José Luis Betrán, *La peste en la Barcelona de los Austrias* (Lleida: Milenio, 1996), esp. pp. 115-173. Para una relación de todos las epidemias de peste ocurridas en Barcelona entre 1500 y 1700, véase Antoni Simon y Jordi Andreu, "Evolució demográfica (segles XVI i XVII) en *Barcelona dins la Catalunya moderna: segles XVI i XVII*, ed. por James Amelang *et al*. *Història de Barcelona*, 9 vols., dir. por Jaume Sobrequés i Callicó (Barcelona: Ajuntament de Barcelona; Enciclopèdia Catalana, 1992), vol. 4, p. 139.

[209] Betrán, *La peste en la Barcelona de los Austrias*, pp. 150-151.

[210] Schwartz y Carreras i Candi, eds., *Manual de novells ardits*, vol. 6, p. 157 [MARTES XXJ. — Día de la purificación de nuestra señora. — En este día de XXJ se hizo la fiesta de los quince escalones ["grahons"] de la purificación de nuestra señora y se hizo segundo *tedeum laudamus* por fuera de la iglesia mayor sin portar la parihuela ni el palio, y hubo atabales trompetas y ministriles y música sorda con mucha solemnidad, y tiraron la artillería e hicieron venir a los soldados de la compañía a la plaza de la seo e hicieron gran salva en señal de mucha alegría, que nuestro señor hacía dos días que no se habían muerto sino tres cada día y aunque este día se murieron nueve].

después de la hora de prima y a la que siempre "acudía mucha gente", durante el tiempo de peste pasó a oficiarse simplemente rezada:

> "En lo del orde del cor se tingue en la forma seguent lo millor modo posible co*n*forme la possibilitat. Ço es que des del principi fins a tots sants se digueren matines juntame*n*t ab prima a las sinch hores de la matinada. Y de tots sants apres, se digueren matines a la tarda, ço es a las sinch hores. Las vespres sempre foren cantadas y tambe apres de prima missa de réquiem cantada a la qual acudia molta gent a oyrla. **No obstant tal fortuna de mal [la peste] venían a fer dir moltas missas rezades**". [Mi negrita].[211]

El episodio de peste que vivió Barcelona en 1651 fue aún más grave que el de 1589. Los historiadores lo han descrito como "la mayor catástrofe demográfica que se abatió sobre España en los tiempos modernos", señalando también que "desde la peste negra de mediados del siglo XIV, [no] se había producido una catástrofe semejante".[212] Aunque este acontecimiento cae fuera de la cronología considerada en esta investigación, algunos datos nos ayudan a comprender el uso que se hacía de la música sacra en estas crisis sanitarias. Un ciudadano de Barcelona de la época, Miquel Parets, escribió una cruda crónica relatando los efectos que la peste de 1651 tuvo en la ciudad y en su propia familia (su esposa y dos de sus tres hijos murieron a causa de la enfermedad). El relato de Parets es muy ilustrativo de la multiplicación de rogativas y procesiones en el momento más grave de la epidemia: "No es poria donar entenent les pregàries i professons que en aqueix temps se feren en Barcelona i la multitud de pelegrins i donzelles ab cristos que anaven per Barcelona fent ses devocions".[213] Es interesante comprobar que el testimonio de Miquel Parets en la Barcelona de 1651 es

[211] *Lumen Domus o Annals del Convent de Santa Catharina V. y M. de Barcelona, Orde de Predicadors*. Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1005, fol. 110r [En el orden del coro se guarde el modo siguiente de la mejor forma posible conforme la posibilidad. Esto es, que desde el principio hasta todos los santos se digan maitines al mismo tiempo que prima a las cinco de la mañana. Y de todos los santos en adelante se digan maitines por la tarde, a las cinco. Las vísperas siempre serán cantadas y también después de prima misa de réquiem cantada a la cual acudía mucha gente a oírla. No obstante tal fortuna de mal [la peste] resultaba en que muchas misas se dijesen rezadas].

[212] Antonio Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVII*, 2 vols. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto Balmes de Sociología, Departamento de Historia Social, 1992), vol. 1, p. 71; Jordi Nadal, *La población española: siglos XVI a XX* (Barcelona: Ariel, 1976), p. 46; citados en Betrán, *La peste en la Barcelona de los Austrias*, p. 167.

[213] Miquel Parets, *Sucessos particulares en Cataluña, desde el año 1626 hasta el de 1660: divididos en dos libros*, MS, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 502, vol. 2, fol. 41v [No se pueden explicar las rogativas y procesiones que en aquel tiempo se hicieron en Barcelona y la multitud de peregrinos y doncellas con cristos que iban por Barcelona haciendo sus devociones]; citado en Parets, *Dietari d'un any de* pesta, p. 47.

muy similar a la narración de Paolo Bisciola sobre la peste de 1577 en Milán. En su *Relatione verissima del progresso della peste di Milano* (Bolonia: Alessandro Benacci, 1577), Bisciola escribió: "Simplemente piense que, al caminar por Milán, no se oía nada más que canciones, rezos a Dios y súplicas a los santos".[214]

Como ya advirtió Martín Gelabertó, durante la época de la Contrarreforma, los santos que tradicionalmente habían sido protectores de las epidemias de peste, San Roque y San Sebastián, fueron progresivamente sustituyéndose por otros cultos.[215] Durante la epidemia de 1589, todavía encontramos referencias a esos dos santos. Por ejemplo, en la ya mencionada crónica del Convento de Santa Caterina se explica que cada tarde en el convento se decía "una letanía y memoria de San Roque y de San Sebastián y de San Nicasio y de Santo Domingo y de Nuestra Señora y en la misa y Salve una oración de todos ellos".[216] En cambio, el diario de peste de Miquel Parets no menciona en ningún momento a San Roque o San Sebastián, sino que enfatiza el hecho de que las autoridades de la ciudad hicieron votos particulares a San Francisco de Paula y a la Virgen de la Concepción como santos protectores oficiales contra la peste.[217] La siguiente Tabla III.16 contiene las funciones musicales que tuvieron lugar en Barcelona durante la peste de 1651.

[214] Paolo Bisciola, *Relatione verissima del progresso della peste di Milano* (Bolonia: Alessandro Benacci, 1577), fol. 5r: "Pe*n*si V.R. che no*n* s'vdiua altro andando per Milano, se non cantare, lodar *Dio*, e chiamar l'aiuto de'Santi"; véase también Remi Chiu, *Plague and Music in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), p. 1.

[215] Martín Gelabertó Vilagrán, "Culto de los santos y sociedad en la Cataluña del Antiguo Régimen (s. XVI-XVIII), *Historia Social*, 13 (1992), pp. 3-20, esp. p. 20.

[216] *Lumen Domus*, fol. 110v.

[217] Parets, *Dietari d'un any de* pesta, "De com la ciutat de Barcelona prengué per protector del mal del contagi a Sant Francisco de Paula i lo modo" (pp. 47 y siguientes) y "Del vot féu la Ciutat de presentar unes Claus de plata a Nostra Senyora de Concepció" (pp. 70 y siguientes); véase también Betrán, *La peste en la Barcelona de los Austrias*, pp. 485-487. Sobre el culto a la Concepción en Barcelona y la actividad musical de la cofradía de la Concepción de la Catedral, véase el Capítulo IV.

Tabla III.16: Funciones musicales durante la peste de 1651 en Barcelona.

*Fuentes: Schwartz y Carreras i Candi, eds., *Manual de novells ardits*, vol. 15, y Miquel Parets, *Dietari d'un any de pesta: Barcelona 1651*, edición y estudio de Amelang y Torres Sans.

Día	Lugar	Función musical
2-IV-1651	Convento de San Francisco de Paula	"oficio con mucha cantoria"
8-VI-1651	Catedral	*Te Deum*
7-VIII-1651	Catedral	Oficio, *Te Deum* y procesión
25-VIII-1651	Catedral	Motetes y *Salve* "ab molta cantúria"
19-V-1652	Catedral	*Te Deum*

El último aspecto a destacar sobre la variedad de contextos en que tenía lugar el canto del *Te Deum* son los rituales asociados a las épocas de sequía y los subsiguientes eventos de acción de gracias cuando la lluvia (gracia divina según la mentalidad de la época) bendecía la ciudad.[218] Algunas de las procesiones que se hacían durante estos ritos procesionaban hasta lugares limítrofes del perímetro urbano de la ciudad con el propósito de bendecir la tierra. La descripción de una procesión celebrada el 16 de diciembre de 1617 señala que el destino era la puerta de Tallers y la puerta de Sant Antoni. Durante el trayecto se cantó la "letanía de los sacerdotes" y delante de la puerta de Tallers se montó un catafalco elevado en el que los canónigos, los cantores y los ministriles interpretaron el *Te Deum*. Aunque esta procesión se enmarca en la celebración de un jubileo concedido por el Papa, la alusión a la "bendición de la tierra" y el comentario final del cronista ("Nuestro señor sea bendecido por su infinita misericordia [en] darnos abundancia de frutos para la tierra") aluden claramente a un ritual relacionado con la fertilidad de la tierra. Como muestra el siguiente extracto, el canto del *Te Deum* en espacios exteriores favorecía las interpretaciones instrumentales del himno en alternancia con el canto polifónico:

> "[...] sobre la torre de aquell estave fet un catafal ab una gran scala pera muntar y **altre catafal al costat per estar los S.^{ors} canonges y cantors**, y com est die fou molt ventos que apenas se podia muntar en lo dit catafal, **la benedictio de la terra** se feu junt y desobre del dit portal al costat de la muralla ab una taula gran que alli pararen, y feu dita benedictio lo R.^{m} bisbe anant revestit de pontifical, **y en esser acabat de fer la benedictio sonaren les**

[218] Sobre la sequedad climatológica que se vivió en el Principado de Catalunya durante toda la segunda mitad del siglo XVI, véase Betrán, *La peste en la Barcelona de los Austrias*, pp. 131-142.

> **trompetes y menestrils cantant lo Te Deum laudamus**, y la dita professo sen ana vers la muralla fins al portal de S.^{t} Antoni [...]. **Nostre S.^{or} sia servit per sa infinita misericordia donarnos abundancia de fruyts per la terra**. [Mi negrita].[219]

En la Barcelona contrarreformista los rituales vinculados a la fertilidad de la tierra estaban directamente relacionados con el culto a Santa Madrona. Casi todos los acontecimientos de acción de gracias por lluvia recogidos en el Apéndice 16 mencionan a Santa Madrona, y en ocasiones también nombran a Sant Sever, dos santos locales cuyo culto tenía un gran arraigo en la ciudad.[220] La relación de Santa Madrona con la climatología procede de la propia historia de la santa. Según la hagiografía, las reliquias de Santa Madrona se trasladaron por mar desde Salónica (lugar donde vivió y fue martirizada) hasta Francia. Cuando la embarcación pasaba cerca de la costa de Barcelona (frente a la montaña de Montjuich) se desató una tempestad que hizo pensar a la tripulación que Barcelona era el lugar que la Santa había elegido para que depositasen sus reliquias.[221] El auge del culto a Santa Madrona en la Barcelona del siglo XVI conllevó que el 23 de noviembre de 1564 el Consell de Cent decidiese que el patronazgo de la ciudad sería compartido entre Santa Eulalia y Santa Madrona.[222]

Cuando la época de sequía comenzaba, las reliquias de Santa Madrona se transportaban en procesión desde su ermita de Montjuich hasta la Catedral y

[219] Schwartz y Carreras i Candi, eds., *Manual de novells ardits*, vol. 9, p. 362 (16-XII-1617) [[...] Sobre la torre de aquel [la puerta de Tallers] había un catafalco con una gran escalera para subir y otro catafalco al lado para estar los S.^{rs} canónigos y cantores, y como este día fue muy ventoso que casi no se podía subir al catafalco, la bendición de la tierra se hizo junto y encima de dicho portal al lado de la muralla con una mesa grande que allí pusieron, e hizo dicha bendición el R.^{m} obispo el cual iba vestido de pontifical, y al acabar de hacer la bendición tocaron las trompetas y menestriles cantando el Te Deum laudamus, y dicha procesión se fue hacia la muralla hasta el portal de S.^{t} Antoni [...]. Nostre S.^{or} sea bendecido por su infinita misericordia [en] darnos abundacia de frutos para la tierra].

[220] Es interesante destacar que también en otros lugares de la Península y en otras épocas históricas las procesiones de rogativas y acción de gracias ligadas a cuestiones climatológicas también estaban en ocasiones asociadas al culto a santos locales; véase, por ejemplo, el caso de una misa de rogativa a San Fermín con participación musical celebrada en la Catedral de Pamplona en 1718 que comenta Gembero Ustárroz, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, vol. 1, p. 101.

[221] Véase por ejemplo la hagiografía de Santa Madrona que escribió Antoni Vicenç Domènec en su *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña* (Gerona: en la emprenta de Gaspar Garrich, 1630), pp. 64-65. Para otras narraciones de la vida de la santa en la literatura hagiográfica en catalán y un análisis de su iconografía, véase la contribución de Laura Farías Muñoz, "Del text a l'estampa: representacions de Santa Madrona de Barcelona en la literatura d'època moderna", *Materia. Revista internacional d'Art*, 12 (2017), pp. 71-90.

[222] Schwartz y Carreras i Candi, eds., *Manual de novells ardits*, vol. 5, pp. 38-39; citado en Farías Muñoz, "Del text a l'estampa: representacions de Santa Madrona de Barcelona en la literatura d'època moderna", p. 71.

permanecían expuestas en el altar mayor hasta que finalmente llovía. La lluvia se celebraba con el canto del *Te Deum* en procesión, generalmente dentro de la Catedral. El siguiente fragmento del *Manual de novells ardits* destaca la participación de los músicos en el *Te Deum* cantado el 15 de marzo de 1605 coincidiendo, además, con el día de la festividad de Santa Madrona:

> Aquest die festa de sancta Matrona era deliberat per lo R.^{nt} capitol de la seu a petitio de la ciutat, de tornar en professo lo seu cors sanct y juntament cantar solemnement lo *te Deum laudamus* per gratias de la pluia nos ha donat, empero que per aquest die plogue no pogue anar sino que sols se feu la professo per la seu y claustras, y tornat lo cors sanct y posat sobrel altar, los muzics estigueren aqui tot lo mati fins a miigdie sonant per festeiar la jornada: dos consellers ab quatre promens portaren lo talem y fou tanta la pluia en aquest die que dura fins a la nit. Retam gratias a la benaventurada sancta de que per intercessio sua Deu nostre senyor nos fa tantas merces.[223]

El examen de las diversas circunstancias en las que se cantaba el *Te Deum* permite hacer visibles otras prácticas musicales asociadas a la interpretación del himno. En el caso de los *Te Deum* celebrativos vinculados a devociones de santos, encontramos también menciones al canto de gozos, incluso en polifonía.[224] Dos relatos del *Manual de novells ardits* de 1626 y de 1627 aluden al canto de los gozos de Santa Madrona en la capilla de Santa Eulalia de la Catedral después de haber cantado el *Te Deum* en procesión por el interior de la Seo:

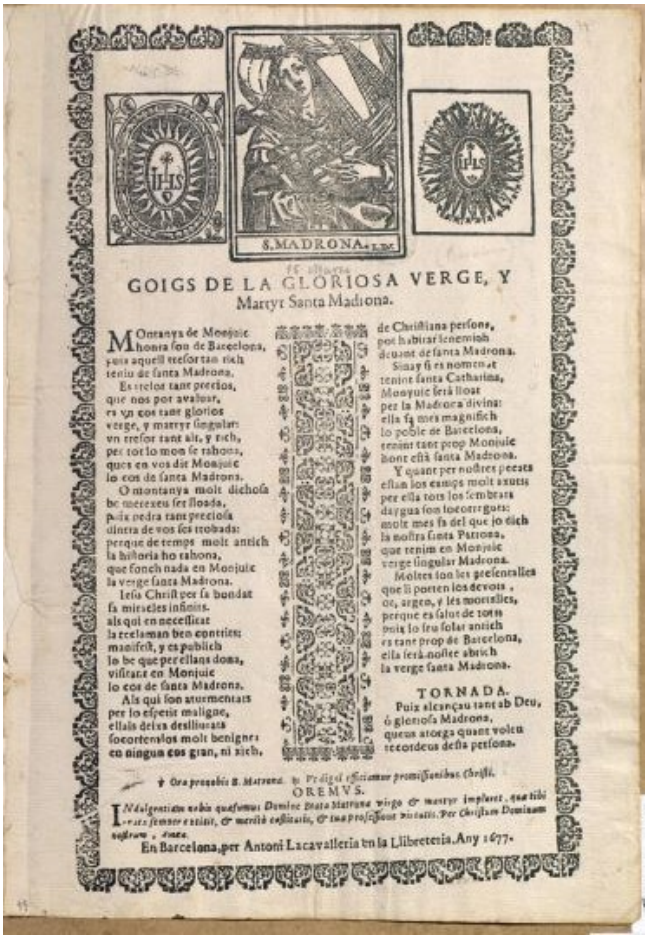
[223] Schwartz y Carreras i Candi, eds., *Manual de novells ardits*, vol. 8, pp. 165-166 [Este día fiesta de Santa Madrona el Cabildo había decidido a petición de la ciudad retornar su cuerpo santo y al mismo tiempo cantar solemnemente el te Deum laudamus dando gracias por la lluvia que nos ha dado, pero como este día llovió no se pudo ir sino que tan solo se hizo la procesión en la catedral y el claustro, y cuando trajeron el cuerpo santo y lo pusieron sobre el altar, *los músicos estuvieron aquí toda la mañana hasta el medio día tocando para festejar el día*: dos consellers con cuatro prohombres llevaban el tálamo y fue tanta la lluvia en este día que continuó hasta la noche. Damos gracias a la bienaventurada santa de que con su intercesión Dios nuestro señor nos hace tantas mercedes].

[224] Por ejemplo, la interpretación de gozos en polifonía ("gozos en canto de órgano") a San Ramon de Penyafort aparece en el relato de las fiestas de canonización del santo en 1601 recogidas en el *Manual de novells ardits*, vol. 7, pp. 305-310, esp. p. 308. Sobre las fiestas de canonización de San Ramon de Penyafort en Barcelona, véase la reciente tesis doctoral de Ramon Dilla Martí, "Sant Ramon de Penyafort. Imatge, devoció i santedat", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat de Barcelona, 2017, pp. 189-233. La relación escrita por el dominico Jaume Rebullosa, *Relacion de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han echo à la canonizacion de su hijo San Ramon de Peñafort* (Barcelona: Jaume Cendrat, 1601) también menciona gozos polifónicos de San Ramon de Penyafort. Para un análisis de las fiestas de canonización de San Ramon de Penyafort en Barcelona desde la perspectiva musicológica según la relación de Rebullosa, véase Tess Knighton, "Relating History: Music and Meaning in the *Relaciones* of the Canonization of St Raymond Penyafort, Barcelona 1601", en *Música e história: estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, coord. por Manuel Pedro Ferreira y Teresa Cascudo (Lisboa: Colibri, 2017), pp. 27-51. La canonización del santo se celebró incluso en Quito (Ecuador) en 1603; véase Lizardo Martín Herrera Montero, "La canonización de Raimundo de Peñafort en Quito. Un ritual barroco entre la exhibición y el ocultamiento (1603)", *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, 32/2 (2010), pp. 5-30.

> DISAPTE A XVII de dit demati a les nou hores, anaren los S*eny*ors consellers a la seu y se feu proffesso dintre la seu de te Deum laudamus per la merce havie feta nostre Senyor a la ciutat de donarnos pluia congruent per los splets de la terra, per intercessio de N.ra S.ra mare sua S.ma y de la gloriosa verge y martyr S.ta Madrona, lo cors de la qual tenie depositat la ciutat per dit effecte en lo altar maior de dita seu com es costum, y los S*eny*ors consellers acompanyaren dita proffesso en son lloch acostumat darrera del gremial, y acabada dita professo os S*eny*ors consellers baxaren baig a la capella de la gloriosa S.ta Eulalia y alli ohiren missa y los goigs de dita S.ta y apres sen tornaren en la casa de la ciutat.[225]

Los versos de los gozos de Santa Madrona que se cantaron en 1626 y en 1627 en la capilla de Santa Eulalia fueron seguramente los mismos que los que Antoni Lacavalleria imprimió algunos años después ("Montanya de Monjuic / honra sou de Barcelona"); véase la Ilustración III.10.

Ilustración III.10: ***Goigs de la Gloriosa Verge, Y Martyr Santa Madrona*** **(Barcelona: Antoni Lacavalleria: 1677). Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Goigs 1/28.**



S. MADRONA.

GOIGS DE LA GLORIOSA VERGE, Y Martyr Santa Madrona.

MOntanya de Monjoic
honra sou de Barcelona,
pues aquell tresor tan rich
teniu de santa Madrona.
Es relos tant preciós,
que nos por avaluar,
es vn cos tant glorios
verge, y martyr singular:
vn tresor tant alt, y rich,
per tot lo mon se rahona,
quan en vos de Monjoic
lo cos de santa Madrona.
O montanya molt dichosa
be meresets ser floada,
pues pedra tant preciosa
dintra de vos ses trobada:
perque de temps molt antich
la historia ho rahona,
que fonch nada en Monjuic
la verge santa Madrona.
Iesu Christ per sa bondat
fa miracles infinits.
als qui en necessitat
la reclaman ben contrits:
manifesta, y es publich
lo be que per ellans dona,
visitant en Monjuic
lo cos de santa Madrona.
Als qui son atormentats
per lo esperit maligne,
ellals deixa desllurats
socorrentlos molt benigne:
en ningun cos gran, ni xich,
de Christiana persona,
pot habitar lenemich
dauant de santa Madrona.
Sinay fi es nomen at
tenint santa Catharina,
Monjuic serà float
per la Madrona divina:
ella fa mes magnifich
lo poble de Barcelona,
tenint tant prop Monjuic
dont ella santa Madrona.
Y quant per nostres pecats
ellan los enmigs molt axuts
per ella tots los sembrats
dargua son socorreguts:
molt mes fa del que jo dich
la nostra santa Patrona,
que tenim en Monjoic
verge singular Madrona.
Molts son los preciosalles
que li porten los devots,
or, argen, y les mortalles,
perque es salut de tots
puix lo seu solar antich
es tant prop de Barcelona,
ella serà nostre abrich
la verge santa Madrona.

TORNADA.

Puix alcançau tant ab Deu,
ó gloriosa Madrona,
queus atorga quant voleu
recordeus desta persona.

† Ora pronobis B. Matrona. ℣. Prædicti efficiamur promissionibus Christi.

OREMVS.

INdulgentiam nobis quæsumus Domine beata Matrona virgo & martyr impetret, qua tibi vota fideliter exhibuit, & meritis exhibitis, & tua professione votiuis. Per Christum Dominum nostrum. Amen.

En Barcelona, per Antoni Lacavalleria en la Llibreteria. Any 1677.

[225] Esta es la crónica del 17 de octubre de 1626; véase Schwartz y Carreras i Candi, eds., *Manual de novells ardits*, vol. 10, p. 92. Otra mención al canto de los gozos de Santa Madrona después del *Te Deum* la encontramos también en el *Manual* en la narración del 6 de abril de1627 (p. 144).

La estrofa número siete de estos gozos impresos por Lacavalleria alude precisamente a la capacidad intercesora de la Santa para proporcionar lluvia: "Y quant per nostros pecats / estan los camps molt axuts; / per ella tots los sembrats / daygua son socorreguts". La música de los gozos de Santa Madrona no se ha conservado, pero cuando se cantaron en la capilla de Santa Eulalia en 1626 y 1627 ante la presencia de los *consellers* no puede descartarse que se hubieran interpretado en polifonía, dirigidos seguramente por Marcià Albareda, maestro de capilla de la Catedral en esos años.

El canto del *Te Deum* en el contexto de devociones específicas, como la de Santa Madrona, enlaza con el propósito del siguiente Capítulo IV, en el que se examinarán prácticas musicales vinculadas a la devoción mariana en Barcelona.

4. RESUMEN DEL CAPÍTULO III

Después de haber examinado las fuentes de polifonía sacra conservadas en Barcelona y el repertorio que transmiten, la Parte II de esta Tesis Doctoral, constituida por los Capítulos III y IV, explora la vida musical religiosa en Barcelona a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Dado que la Catedral —principal institución musical de la ciudad en la época— ha sido objeto de estudios previos que han investigado, principalmente, la estructura y miembros de su capilla de música y la vida musical interna de la institución, he adoptado una perspectiva diferente para el objetivo propuesto, a lo cual ha contribuido también el tipo de documentación consultada. La utilización de una variedad de fuentes documentales hace posible la investigación de contextos y prácticas musicales relevantes que contribuyen a ampliar el conocimiento sobre la vida musical de la ciudad.

El Capítulo III (complementado con los Apéndice 8 a 16) tiene tres secciones. En la primera sección se examina el estatus privilegiado de la Catedral entre el conjunto de instituciones eclesiásticas de la Barcelona de la época y se estudia su ceremonial y calendario litúrgico-musical, mostrando cómo su actividad se proyectaba también en el espacio urbano. El documento titulado "Preheminències de la Iglesia Cathedral de Barcelona y obligations y càrrechs de tots los officials així majors com menors de dita iglesia" (1580-1581; ACB; véase el Apéndice 8) permite extraer información de cómo la Catedral pretendía reafirmar su dominio respecto al resto de iglesias y conventos de la ciudad a través de toda una serie de prerrogativas litúrgicas, ceremoniales y musicales. La Catedral se reservaba el derecho de ser la única institución de la ciudad que podía impartir docencia musical y poseer una capilla de música a cuyos miembros se les permitía ir a cantar polifonía en otras instituciones de la ciudad. Existen datos que muestran que esta prerrogativa ya estaba vigente desde, al menos, principios del siglo XVI, por lo que la redacción de este documento a finales del siglo XVI evidencia que tal privilegio estaba siendo quebrantado por otras instituciones y que la realidad musical no se ajustaba, por tanto, al pretendido "monopolio musical" que la Catedral trataba de ejercer. Su estatus privilegiado, tal como se expone en el citado documento, incluía también diversas prerrogativas litúrgicas y ceremoniales, muchas de las cuales tenían como objetivo mostrar una imagen de superioridad en los rituales que se realizaban en

el espacio urbano (procesiones, entierros) o que se proyectaban a éste mediante el toque de campanas.

Como paso previo al estudio del ceremonial musical propio de la Catedral, se examina cómo se regulaba localmente el ciclo litúrgico anual en la ciudad a través de los calendarios litúrgicos diocesanos y los toques de campanas en la Catedral. El cotejo que se ha realizado en el Apéndice 9 entre los calendarios litúrgicos impresos en el *Breviarium Barcinonense* (1560), en el *Ordinarium Barcinonense* (1569) y en el *Ordinarium, seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis* (1620) muestra cómo incidieron a nivel local algunos de los cambios experimentados por la liturgia católica en una época de profundas reformas religiosas como lo fue la época postridentina. Junto a los calendarios diocesanos, la variedad de toques de campanas que se realizaban en la Catedral según el rango de cada festividad litúrgica y la hora del día contribuían a proporcionar una dimensión sonora a la estricta jerarquización del calendario anual y sus festividades y a proyectar mediante el sonido de las campanas la liturgia catedralicia; véase el Apéndice 10.

El estudio del ceremonial musical de la Catedral y su proyección urbana se realiza a partir del *Manual per lo Cabiscol de la Iglesia Cathedral de Barcelona*, un documento redactado en 1682 que sin duda recogería la tradición ceremonial de la Catedral en épocas anteriores**.** La densa y detallada información recogida en tres capítulos de dicho documento se sistematiza y se sintetiza en tres tablas dedicadas a examinar la presencia de la polifonía: 1) en las festividades anuales según su rango litúrgico; 2) en el calendario litúrgico temporal; y 3) en el calendario santoral. Respecto al ciclo temporal, destaca el ceremonial que el *Manual* estipulaba para los tres días de rogativas anteriores a la festividad de la Ascensión. Durante los tres días se visitaban veinticuatro parroquias, capillas y conventos de la ciudad; en los trayectos, el clero de la procesión entonaba a canto llano la letanía de los santos, pero en el interior de las iglesias se cantaban antífonas en polifonía dedicadas al patrón o patrona de la institución visitada. Es posible advertir que el ceremonial implicaba una gradación jerárquica ascendente de los lugares a los que se procesionaba**:** el primer día se visitaban los conventos femeninos al oeste de la Rambla; el segundo día, con un ritual más elaborado, se visitaba el barrio de la Ribera en donde se encontraban los dos principales conventos de frailes mendicantes (Santa Caterina y Sant Agustí); y, el último día, con la participación de los *consellers*, se visitaban las instituciones más vinculadas al poder político de la ciudad. Un análisis de la presencia de la polifonía en festividades del ciclo santoral evidencia que la participación de la capilla se incrementó respecto a los datos disponibles para finales del siglo XVI y que el ritual de algunas fiestas dedicadas a la conmemoración de santos suponía la celebración de procesiones a distintos lugares e instituciones de la ciudad.

La segunda y tercera sección del Capítulo III presentan por una parte el estudio de los rituales funerarios y, por otra, los actos y procesiones de carácter festivo y de rogativas en los que el canto del *Te Deum* era el elemento central. Estos dos rituales son representativos del uso del espacio urbano como escenario ceremonial, y su investigación ha resultado crucial para el estudio del contexto social y prácticas musicales religiosas en la Barcelona de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. El análisis que se lleva a cabo del ritual funerario recogido en los *Ordinarium* de la diócesis (1569 y 1620) revela que, aunque se trata de un ritual altamente estandarizado y que sufrió pocos cambios a lo largo del tiempo, es posible detectar

algunas variantes en los textos de los cantos utilizados y su posición en el ceremonial con respecto al *Rituale Romanum* de 1614; un cotejo de los cantos que presentan notación musical en los tres libros litúrgicos (los dos *Ordinarium* locales y el *Rituale Romanum*) evidencia que, a pesar de su tardía cronología, el *Ordinarium* de 1620 mantuvo la tradición melódica local para los cantos del ritual funerario sin incorporar los cantos de la liturgia oficial romana que recoge el *Rituale* de 1614.

La consulta de documentación funeraria parroquial y catedralicia me ha permitido documentar una tipología funeraria que en las fuentes se denomina "Sepulturas de Nostra Senyora", que parece emerger en torno a 1600 (aunque no puede descartarse una práctica anterior), y que otorgaba especial importancia al uso de la música para solemnizar el ritual (polifonía en la Catedral y al menos un organista en las parroquias), además de otras particularidades como el uso del color blanco en los objetos ornamentales y vestimentas litúrgicas; véanse los Apéndices 12 y 13. He sugerido la posibilidad de que la 'Missa de Nostra Senyora' de Felip Pujol copiada en el manuscrito E-Bbc 585 (datado a principios del siglo XVII) a continuación de un grupo de piezas funerarias, pueda estar relacionada con esta tipología de enterramientos.

Las relaciones de exequias de obispos que se recogieron en el *Llibre de les solemnitats* de Barcelona y las crónicas de la Catedral (*Exemplars*) revelan la creciente atención que adquieren las honras fúnebres dedicadas a los prelados de la diócesis, lo cual conecta con la importancia que adquirió la figura del obispo a partir de las reformas promovidas por Trento. Tomando como ejemplo las exequias del obispo Joan Dimas Loris en 1598 se examina en detalle el uso de la música (canto llano y polifonía) a partir de los datos que se pueden extraer de las mencionadas fuentes. Es interesante comprobar cómo algunos de los aspectos que se describen en los documentos sobre el ritual musical coinciden con las características de las piezas funerarias que transmiten los libros de polifonía, como por ejemplo la ausencia de tracto en la misa de réquiem y la estructura *alternatim* de los responsorios fúnebres. En este Capítulo III se da noticia de la existencia de una letanía funeraria polifónica copiada en un pliego suelto conservado en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català. El estudio que realizo sobre esta pieza supone una aportación a los escasos datos conocidos sobre el uso de letanías en el ritual funerario; véase también el Apéndice 14 en donde se transcriben los textos de las tres letanías fúnebres que contiene el *Ordinarium Barcinonense* de 1569. A partir de los salmos y reponsorios polifónicos de difuntos transmitidos en los libros de polifonía estudiados en el Capítulo I y de los libros *Ordinarium* locales se trazan las características del oficio de difuntos en la diócesis de Barcelona (véase el Apéndice 15).

Recientes estudios realizados sobre distintos ámbitos geográficos europeos (Kate van Orden en Francia; Alexander J. Fisher en Alemania) han explorado el uso del himno *Te Deum laudamus* como uno de los cantos más característicos de la época de la Contrarreforma; el texto de este himno condensa la expresión de la supremacía de la fe católica mediante la alabanza a Dios como rey supremo de los cielos y de la tierra. En la última sección de este Capítulo analizo el uso del *Te Deum* en la Barcelona de la época, destacando la funcionalidad de este himno como canto festivo, de rogativas y de acción de gracias; véase el Apéndice 16, en donde se presenta un vaciado del uso del *Te Deum* con motivo de diversos acontecimientos en la ciudad entre 1550 y 1652 a través de los *Dietaris de la Generalitat de Catalunya* y del *Manual de novells ardits* (dietario municipal). Las dos versiones del himno transmitidas en dos libros de polifonía de la época (E-Boc 59 y E-Boc 585) presentan características comunes (estilo homofónico,

uso del modo IV), pero también diferencias en su grado de elaboración musical, una cuestión que está posiblemente relacionada con su uso en espacios interiores (la versión de E-Boc 59, más elaborada) o en espacios abiertos durante la celebración de procesiones (la versión de E-Bbc 585, menos elaborada). No hay duda de que el *Te Deum* era un canto extremadamente funcional, simbólico y profundamente conectado a la vida de una comunidad porque de su estudio emergen los principales acontecimientos políticos, religiosos y sociales que se vivieron en la Barcelona de la época como las visitas de personajes políticos y religiosos ilustres, las graves epidemias de peste ocurridas en 1589 y 1651, las crisis de subsistencia derivadas de épocas de sequia o los acontecimientos militares durante la Guerra de los Treinta Años y la 'Guerra dels Segadors'.

CAPÍTULO IV
DEVOCIONES MARIANAS:
PRÁCTICAS MUSICALES EN CONTEXTO

La omnipresencia del culto a la Virgen en la Cataluña de finales del siglo XVI puede ilustrarse, en un tono cómico, con el testimonio de un sacerdote catalán que en 1597 afirmó: "hay más Vírgenes que butifarras".[1] En 1709, el historiador Narcís Feliu de la Penya especificó en su obra *Anales de Cataluña* que entre 1540 y 1640 se habían producido unas veinte "apariciones" de la Virgen. Henry Kamen ha señalado que "el aspecto más impactante de la Contrarreforma en Cataluña" fue precisamente el incremento de la devoción mariana.[2] Mientras que el culto eucarístico ha sido un tema que ya ha recibido bastante atención en la bibliografía histórica y musicológica debido al gran arraigo, ya desde finales de la Edad Media, de la celebración del Corpus Christi en Barcelona, las manifiestaciones musicales de la piedad mariana han sido escasamente consideradas.

Este Capítulo, estructurado en tres secciones, tiene como objetivo analizar y contextualizar distintos aspectos de las manifestaciones musicales surgidas en torno a la devoción mariana. En la primera sección, presentaré un panorama general de la topografía de la devoción mariana, utilizando una fuente primaria contemporánea que muestra la ubicuidad de la Virgen en el espacio urbano de la Barcelona de la época. Dos imágenes de la Virgen ubicadas en dos conventos, en torno a las cuales se generó una cierta actividad musical, recibirán particular atención. En la segunda y tercera sección del Capítulo se analizarán, respectivamente, distintas prácticas y manifestaciones

[1] Archivo Histórico Nacional, Inquisición, libro 732, fol. 506; citado en Kamen, *The Phoenix and the Flame*, p. 146.

[2] Kamen, *The Phoenix and the Flame*, p. 147: "The growth of her cult was perhaps the most impressive development of the Counter Reformation in Catalonia".

musicales asociadas a la Inmaculada Concepción y el Rosario de la Virgen, ya que entre la diversidad de manifestaciones que generó el culto a la Virgen, esas dos se han visto a menudo como las señas de identidad de la devoción mariana típicamente contrarreformista. Su exploración supone adentrarse, entre otros aspectos, en el mundo de las cofradías, haciendo emerger la actividad musical y devocional de las que posiblemente fueron las dos cofradías de advocación mariana más importantes en la Barcelona de la época: la cofradía de la Inmaculada Concepción de la Catedral de Barcelona y la cofradía del Rosario del convento de Santa Caterina.

Para la elaboración de este capítulo, he preferido adoptar, en la medida de lo posible, un enfoque interdisciplinar. Como se mostrará en el caso de la Inmaculada Concepción, analizar aisladamente los aspectos musicales sin considerar las fuertes disputas doctrinales que el culto concepcionista generó en torno a principios del siglo XVII (cuyos efectos pueden rastrearse también en Barcelona) no permitiría captar adecuadamente el fervor de la devoción a la Inmaculada Concepción en la época. De forma similar, puesto que los estudiosos han subrayado la importancia fundamental de las imágenes en la historia y orígenes del culto al rosario de la Virgen, las iconografías asociadas a la cofradía del Rosario de Santa Caterina también recibirán atención. Uno de los hallazgos más relevantes que se han producido en el trascurso de mi investigación ha sido la localización en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona de un ejemplar de la edición más temprana, desconocida hasta ahora, de las letanías marianas del compositor italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina asociadas a las cofradías del rosario. En este Capítulo se plantearán hipótesis sobre la posible vinculación de este ejemplar hallado en Barcelona con la cofradía de Santa Caterina. Como complemento al estudio de las manifestaciones musicales de la devoción al rosario, se utilizarán también libros de sermones y doctrina para hacer emerger prácticas musicales más ligadas al ámbito de la oralidad, pero que debieron tener gran importancia en el culto al rosario y en la devoción popular mariana en general.

1. TOPOGRAFÍA DE LA DEVOCIÓN MARIANA EN BARCELONA: MÚSICA EN TORNO A IMÁGENES URBANAS DE LA VIRGEN

En la temprana Edad Moderna, la ciudad de Venecia contaba en sus calles con unas 406 imágenes de la Virgen representada mediante una estatua, una pintura, o incluso una simple postal u hoja volante impresa, ubicada en un pequeño tabernáculo o altar callejero en los muros de alguna casa o iglesia.[3] Un artículo de Edward Muir trazó algunos aspectos de la topografía sagrada de Venecia (y de otras ciudades italianas) a través de esas iconografías de la Virgen que podían encontrarse en casi cada esquina de la ciudad. Muir señalaba que en torno a cada imagen tenía lugar un ritual o *performance* específico cuyas múltiples funciones y significados en muchos casos los historiadores nunca pueden llegar a reconstruir completamente, pero que contribuyeron en gran medida a articular el espacio sagrado de la ciudad y a canalizar la devoción mariana en la época.[4] Igualmente, en Barcelona, la iconografía de la Virgen ocupó un lugar privilegiado. En esta primera sección del Capítulo realizaré una aproximación a la topografía de la devoción mariana en Barcelona, destacando dos imágenes de la Virgen en torno a las cuales se generó una cierta actividad musical. Para ello utilizaré una de las fuentes primarias más importantes que existen sobre el culto mariano en Cataluña: el libro publicado por el fraile dominico Narcís Camós (¿-1664), *Iardin de Maria plantado en el Principado de Cataluña: enriquecido con muchas imagenes de esta celestial Señora, que como plantas diuinas descubriò en èl milagrosamente el cielo y adornado con muchos templos y capillas dedicadas a su sabrosissimo nombre*, publicado en Barcelona en 1657; véase la portada de la primera edición en la Ilustración IV.1.[5]

[3] Antonio Niero, "Il culto deis anti nell'arte populare", en Antonio Niero, G. Musolino y S. Tramontin, *Sanctità a Venezia* (Venecia: Edizioni dello Studium Cattolico Veneziano, 1972), pp. 229-289, pp. 264-285; citado en Edward Muir, "The Virgin on the Street Corner: The Place of the Sacred in Italian Cities", en *Religion and culture in the Renaissance and Reformation*, ed. por Steven Ozment (Kirksville: Sixteenth Century Journal, 1989), pp. 25-40, p. 28, nota 12.

[4] Muir, "The Virgin on the Street Corner". James H. Moore, "'Venezia favorita da Maria': Music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute", *Journal of the American Musicological Society*, 37/2 (1984), pp. 299-355, estudió la actividad musical generada en torno a uno de los iconos marianos más destacados de la ciudad de Venecia, la Madonna Nicopeia (o Nuestra Señora de la Victoria) en la iglesia de Santa Maria della Salute.

[5] El volumen volvió a imprimirse más de un siglo después con un añadido final sobre iglesias marianas destacadas fuera del Principado de Cataluña: *Jardin de Maria plantado en el Principado de Cataluña... Añadese un tratado en que se da noticia de algunas Iglesias Principales, que hay en la Christiandad, y particularmente fuera del Principado de Cataluña, dedicadas à esta Señora* (Gerona: Josep Bro, [1772]).

Ilustración IV.1: Narcís Camós, *Iardin de Maria plantado en el Principado de Cataluña* (Barcelona: Jaume Plantada, 1657), portada. Barcelona, Biblioteca de Montserrat, XVII-8-87.


IARDIN DE MARIA,
PLANTADO EN EL PRINCI-
PADO DE CATALVñA.
ENRIQVECIDO CON MVCHAS IMAGENES DE ESTA Celestial Señora, que como plantas Diuinas descubrio en el milagrosa mente el Cielo, y adornado con muchos Templos, y Capillas dedicadas a su sabrosissimo Nombre.
Compuesto por el P. Fr. Narciso Camòs, de la Sagrada Orden de Predicadores.
DEDICALE AL MVY ILVSTRE SEñOR DON IOSEPH Corts, y Xarques, Arcediano de Santa Matia del Mar, Canonigo de la Santa Iglesia de Barcelona, Iuez Subdelegado de Breue, y Comissario de la Santa Cruzada, en el Principado de Cataluña, Condados de Rosellon, y Cerdaña.
CON LICENCIA. En Barcelona por Iayme Plantada, 1657

El libro de Camós constituye la fuente más relevante para aproximarse al culto mariano en la Cataluña del siglo XVII. La influencia de esta obra fue considerable en la historiografía catalana y su influjo se advierte todavía medio siglo después en la obra del historiador catalán Narcís Feliu de la Penya (1646-1712).[6] La obra de Narcís Camós se divide en diez libros en los que el religioso dominico recogió información acerca de todos los santuarios marianos de las provincias eclesiásticas del Principado de Cataluña que él mismo había visitado entre 1651 y 1653. En total, Camós describió siete

[6] Sobre la influencia del libro de Camós en los *Anales de Cataluña* (1709) del historiador catalán Narcís Feliu de la Penya (1646-1712), véase Xavier Baró i Queralt, *La historiografía catalana en el segle del Barroc (1585-1709)* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009), pp. 185-186. Para un estudio moderno sobre las iconografías marianas en Cataluña desde el punto de vista etnográfico, véase Joan Amades i Gelat, *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya* (Barcelona: Selecta-Catalònia, 1989). Véase también para el caso aragonés Domingo J. Buesa Conde, *La Virgen en el reino de Aragón: imágenes y rostros medievales* (Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994).

catedrales, 468 iglesias parroquiales, 112 conventos y 441 capillas o santuarios dedicados al culto mariano.[7] El libro se publicó en Barcelona y a juzgar por las palabras de Rafael Durán, prior del Convento de Santa Caterina de Barcelona (donde Camós era residente) y expedidor de la licencia de edición, el trabajo fue muy bien recibido entre las élites religiosas de la ciudad. El texto de la licencia de Durán permite captar la importancia de la devoción mariana en la época, cuyo culto se asimila además a la pureza de la fe católica:

> Por Comission de nuestro Reuerondissimo Padre, el Maestro Fr. Iuan Bautista, de Marinis, Maestro General de la Orden de Predicadores, hemos visto este libro, ó IARDIN DE MARIA, y no hallamos en èl cosa que ofenda, ni a la verdad de nuestra Fè, ni al decoro, y piedad que se deue a las Santas Imagenes. Antes en el Autor se muestra vn encendido deseo, y en su obra vn eficaz motiuo de mas afectuosa, y estendida veneracion de las muchas, y milagrosas desta Soberana Madre de Dios, que con varios titulos enriquecen, y hermosean este Principado de Cataluña: y descubriran facilmente en él todas las Naciones la singular gloria de la firmeza, y puridad de su Fè Catolica; pues en tantos años de guerra no padeciò estragos la deuocion, y piedad desta Celestial Señora que con titulo singular es Patrocinio vniuersal de toda España. Imprimiendose se conseguirà todo. Assi lo firmamos en el Conuento de Santa Catalina Martyr de Barcelona, a los 18. de Febrero de 1657.[8]

El libro de Narcís Camós ha sido utilizado recientemente por Maria Garganté y Xavier Solà como fuente principal para documentar y analizar los santuarios, ermitas y capillas rurales de Cataluña desde el punto de vista histórico-artístico, si bien su estudio se circunscribe exclusivamente al área geográfica de los Pirineos y Pre-pirineos.[9] La red de iglesias, capillas urbanas y altares callejeros de Barcelona dedicada al culto mariano permanece todavía sin explorar. Camós incluye información de las prácticas devocionales y festividades asociadas a cada imagen descrita y, aunque en general breve y escasa, ofrece en ocasiones información musical relevante. De las más de 120 capillas e imágenes mencionadas en el libro segundo dedicado a la diócesis de Barcelona, en torno a unas ochenta se ubican fuera de los límites del área urbana de Barcelona. También en estos santuarios marianos rurales de la diócesis encontramos algunas alusiones musicales interesantes que merece la pena destacar. Por ejemplo, Camós señaló que Urbano VIII había concedido en 1639 cien días de indulgencia a quien

[7] Según ha contabilizado Kamen, *The Phoenix and the Flame*, p. 147.

[8] Camós, *Iardin de Maria*, [s.f.].

[9] María Garganté i Llanes y Xavier Solà i Colomer, *Santuaris, ermites i capelles a l'època del barroc: geografía sagrada de la muntanya catalana* (Barcelona: Diputació Barcelona e Institut d'Estudis Catalans, 2017), p. 19.

visitase la imagen de Nuestra Señora de Bellver en la localidad de Sant Celoni y "cantase alli la letania todas las semanas".[10] Otra referencia musical de interés es la de la festividad principal de la iglesia parroquial de Sant Pau de Montmany que se celebraba en torno a la imagen de Nuestra Señora del Puche Gracioso. Según Camós, el día de la Anunciación (25 de marzo), los parroquianos repartían pan a los peregrinos que "acuden à la procession, que son muchissimos de diferentes, y remotas partes" y a continuación trasladaban la imagen de la Virgen "y teniendola sobre de un Altar, que tienen ya preparado, cantan unos gozos del Santissimo Rosario".[11] Estas dos referencias, si bien breves, permiten vislumbrar vestigios de prácticas musicales en ermitas y parroquias rurales, generalmente difíciles de recuperar a través de las fuentes tradicionalmente empleadas por los musicológos.[12]

Para el núcleo urbano de Barcelona, el libro de Narcís Camós menciona en torno a unos cuarenta lugares de culto mariano vinculados a imágenes de la Virgen que se detallan a continuación en la siguiente Tabla IV.1. Camós no describe todos con igual detalle y, aunque en general la información de interés musical que aporta sobre estas imágenes de la Virgen es limitada y breve, dos casos constituyen ejemplos paradigmáticos de cómo en torno a estas imágenes se generó una cierta actividad musical. Analizaré el caso de la Virgen de la Caza en el Convento de Santa Caterina y el de la Virgen de la Piedad en el Convento de Sant Agustí.

[10] Camós, *Iardin de Maria*, p. 79.

[11] Camós, *Iardin de Maria*, p. 74.

[12] Para un análisis de la vida musical en localidades rurales de la comarca histórica del Rosellón, véase el trabajo de Mazuela-Anguita, "Polifonía, redes musicales y ceremonias rurales en los Pirineos orientales a través de las crónicas de Honorat Ciuró (1612-1674)", a partir de las crónicas de un sacerdote y músico rural del Rosellón.

Tabla IV.1: Capillas marianas e imágenes de la Virgen en Barcelona mencionadas por Narcís Camós en *Iardin de Maria plantado en Cataluña* (Barcelona: Jaume Plantada, 1657).

Catedral, parroquias y capillas con advocación mariana
Catedral de Barcelona
Santa Maria del Mar
Santa Maria del Pi
Sant Pere de les Puel·les
Palau de la Comtessa
Capilla del Palau Reial

Conventos	
Nuestra Señora en el Convento de Sant Francesc	Nuestra Señora de Jonqueres (Convento de Santa Maria de Jonqueres)
Nuestra Señora en el Convento de Santa Maria de Jesús	Nuestra Señora de Valldonzella (Convento de Santa Maria de Valldonzella)
Nuestra Señora del Carmen (Convento de la Mare de Déu del Carme)	Nuestra Señora de Montesion (Convento de Santa Maria de Montsió)
Nuestra Señora de la Mercè (Convento de la Mercè)	Nuestra Señora de los Ángeles (Convento de la Mare de Déu dels Àngels)
Nuestra Señora del buen Sucesso (Convento de la Mare de Déu del Bonsuccés)	Nuestra Señora de Pedralbes (Convento de Santa Maria de Pedralbes)
Nuestra Señora de Gracia (Convento de Gràcia de carmelitas descalzos)	Nuestra Señora de la Anunciación (convento de carmelitas calzadas)
Nuestra Señora de la Esperanza (convento de los Teanos)	Nuestra Señora de la Concepción (convento de carmelitas descalzas)
Nuestra Señora del Populo (convento de clérigos menores)	Nuestra Señora de la Caza (convento de Santa Caterina)
	Nuestra Señora de la Piedad (convento de Sant Agustí)

Imágenes de la Virgen en capillas, altares y tabernáculos callejeros	
Nuestra Señora de la Victoria (junto al claustro de la Catedral, delante del Palacio del Obispo)	Nuestra Señora de Loreto (al lado de la Iglesia de San Francisco)
Nuestra Señora de la Misericordia (Hospital de la Misericordia)	Nuestra Señora de la Natividad (en la Lonja)
Nuestra Señora de los infantes huérfanos (Casa dels Infants Orfes)	Nuestra Señora de Moncada (sobre el portal de la calle de la Boquería)
Nuestra Señora de Montserrate (cerca del Portal del Mar	Nuestra Señora de la Canal (sobre el Portal Nou)
Nuestra Señora de Monserrate (Calle de la Portaferrisa)	Nuestra Señora de la Guía (al lado del Portal Nou)
Nuestra Señora de la Victoria (Hospital de Santa Margarita y San Lázaro)	Nuestra Señora del Socors (cerca del Portal Nou)
Nuestra Señora de Gracia (en el patio del Convento de Santa Caterina)	Nuestra Señora de los Angoles [sic], "llamada los Angels vells"

1.1. *Salve* y gozos en torno a la "Virgen de la Caza" en el Convento de Santa Caterina

La primera imagen de la Virgen para la que el libro de Narcís Camós aporta información musical relevante es la de la Virgen de la Caza en el convento dominico de

Santa Caterina. Los datos proporcionados por Camós pueden complementarse con documentación que he localizado en las crónicas de ese convento.

La historia de la imagen de la Virgen de la Caza es en sí misma interesante porque actúa como fuente para advertir la importancia creciente del culto mariano en la época. A diferencia de otras figuras comentadas por Camós, cuya historia podría retrotraerse a finales de la Edad Media o inicios de la Edad Moderna, la de la Virgen de la Caza es una imagen típicamente contrarreformista, en el sentido de que la historia de su aparición data de las últimas décadas del siglo XVI. La figura fue hallada en 1570 o 1571 por Gaspar de Bardaxí, noble aragonés, en una tarde de cacería cerca del Real Monasterio de Santa María de Sigena en la provincia de Huesca (Aragón).[13] La historia del hallazgo es muy similar al de todas las imágenes comentadas por Camós; el descubrimiento siempre tiene lugar en un entorno natural y en casi todos los casos interviene un animal, un niño o un pastor, "tres encarnaciones de lo que se considera inocente o sencillo".[14] Según relata Camós, fue un animal el que condujo a Gaspar de Bardaxí y su hijo Godofre a localizar la figura de la Virgen de la Caza dentro de una madriguera. Bardaxí ofreció la imagen a la priora del monasterio de Sigena, Gerónima de Olivò, quien a su vez la donó a Francisco de Olivò, canónigo de la Catedral de Barcelona, arcediano de Santa María del Mar e inquisidor de Cataluña. Fue por tanto a través de Francisco de Olivò que la figura de la Virgen de la Caza llegó a Barcelona y, tras la muerte de éste, su hermano fray Thomas de Olivò heredó la imagen y la ofreció a la capilla del Rosario del Convento de Santa Caterina.[15]

La existencia de una relación impresa en donde se narra la historia de la Virgen de la Caza es sintomática de la devoción que la imagen debió de haber suscitado en la época. Esta relación, que he podido localizar entre las crónicas del convento de Santa Caterina, fue sin duda la fuente de información que Camós empleó para relatar su historia: "la puso [fray Thomas de Olivò] en vn quaderno que imprimió, donde pone la

[13] Gaspar de Bardaxí era miembro de una de las familias más destacadas de la pequeña nobleza aragonesa y según el relato de Camós era caballero de la villa de Fraga en 1570. Sobre los Bardaxí, véase Severino Pallaruelo, *Bardaxí. Cinco siglos en la historia de una familia de la pequeña nobleza aragonesa* (Sabiñanigo: Instituto Laboral, 1993); véase también, Pilar Sánchez, "Ribagorza a finales del siglo XVI. Notas sobre Antonio de Bardaxi y Rodrigo de Mur", *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 65-66 (1992), pp. 37-52, y Carlos Laliena Corbera y María Teresa Iranzo Muñío, "Poder, honor y linaje en las estrategias de la nobleza urbana aragonesa (siglos XIV-XV)", *Revista d'Història Medieval*, 9 (1998), pp. 41-80.

[14] Garganté y Solà, *Santuaris, ermites i capelles a l'època del barroc*, p. 107.

[15] Camós, *Iardin de Maria*, pp. 36-37.

relación de todo lo dicho, y sucedido".[16] Este "quaderno" impreso titulado *Relacion de la milagrosa inuencion de la misteriosa Imagen de nuestra Señora de la Caça. Dala el Padre Fray Tomas Oliuon, de la Orden de Predicadores* (Con licencia en Madrid: por los herederos de Pedro Madrigal, 1636) aparece inserto entre los folios de las crónicas manuscritas del Convento de Santa Caterina, convenientemente ubicado como preámbulo a los acontecimientos de la década de 1570 (año en el que se halló la imagen según la historia); Ilustración IV.2.

Ilustración IV.2: ***Relacion de la milagrosa inuencion de la misteriosa Imagen de nuestra Señora de la Caça. Dala el Padre Fray Tomas Oliuon, de la Orden de Predicadores*** **(Con licencia en Madrid: por los herederos de Pedro Madrigal, 1636), portada.**


RELACION
DE LA MILAGROSA
inuencion de la misterioſa Imagen
de nueſtra Señora de la
Caça.
DALA EL PADRE FRAY TOMAS
Oliuon, de la Orden de Predicadores.
Con licencia en Madrid, Por los herederos
de Pedro Madrigal. Año 1636.

En las crónicas de Santa Caterina no he encontrado otras menciones a esta figura mariana y su culto en el convento, pero el relato del libro de Narcís Camós y la propia *Relacion* impresa muestran que la imagen de Nuestra Señora de la Caza en la capilla del

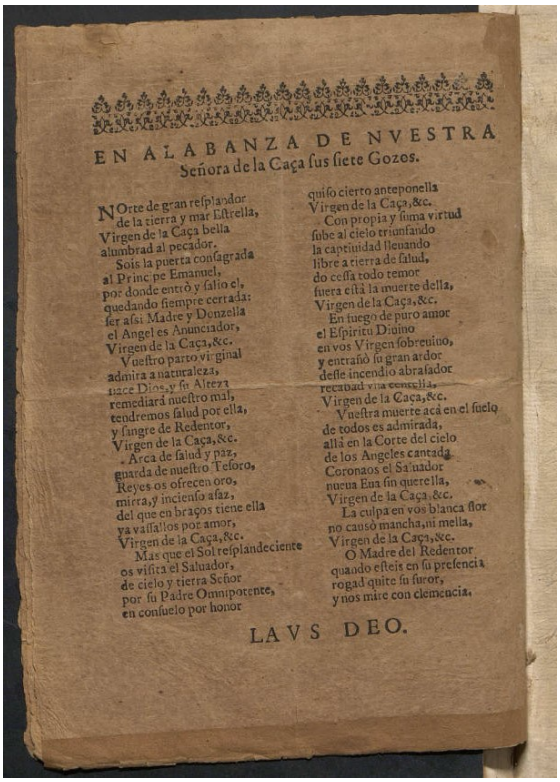
[16] Camós, *Iardin de Maria*, p. 38.

Rosario de Santa Caterina constituyó un foco de devoción mariana importante en la Barcelona de principios del siglo XVII. Su culto generó procesiones y el canto de la *Salve*. Según Camós,

> Hazese su fiesta el dia octauo del Santissimo Rosario, que es el segundo Domingo de Otubre, cuyo dia la trahen al Altar mayor después de prima, y ***hacen procession con ella*** antes del Oficio, quedando allí mismo, hasta que después de recitado el Rosario (***cantada la Salue***) la bueluen con procession à su lugar. [Mi negrita y cursiva].[17]

La *Relación* impresa inserta en las crónicas del convento complementa esta información musical, puesto que junto al relato de la historia de la imagen (más detallado que el de Camós) se imprimieron también unos gozos en castellano "en alabanza de Nvestra Señora de la Caça" para ser cantados (Ilustración IV.3).[18]

Ilustración IV.3: "En alabanza de Nvestra Señora de la Caça sus siete Gozos", gozos incluidos en la *Relacion de la milagrosa inuencion de la misteriosa Imagen de nuestra Señora de la Caça. Dala el Padre Fray Tomas Oliuon, de la Orden de Predicadores* (Con licencia en Madrid: por los herederos de Pedro Madrigal, 1636).



EN ALABANZA DE NVESTRA
Señora de la Caça sus siete Gozos.

NOrte de gran reſplandor
de la tierra y mar Eſtrella,
Virgen de la Caça bella
alumbrad al pecador.
Sois la puerta conſagrada
al Princ pe Emanuel,
por donde entró y ſalio el,
quedando ſiempre cerrada:
ſer aſsi Madre y Donzella
el Angel es Anunciador,
Virgen de la Caça,&c.
Vueſtro parto virginal
admira a naturaleza,
nace Dios,y ſe Alteza
remediará nueſtro mal,
tendremos ſalud por ella,
y ſangre de Redentor,
Virgen de la Caça,&c.
Arca de ſalud y paz,
guarda de nueſtro Teſoro,
Reyes os ofrecen oro,
mirra,y incienſo afaz,
del que en braços tiene ella
ya vaſſallos por amor,
Virgen de la Caça,&c.
Mas que el Sol reſplandeciente
os viſita el Saluador,
de cielo y tierra Señor
por ſu Padre Omnipotente,
en conſuelo por honor
quiſo cierto anteponella
Virgen de la Caça,&c.
Con propia y ſuma virtud
ſube al cielo triunfando
la captiuidad llenando
libre a tierra de ſalud,
do ceſſa todo temor
fuera eſtá la muerte della,
Virgen de la Caça,&c.
En fuego de puro amor
el Eſpiritu Diuino
en vos Virgen ſobreuino,
y entrañó ſu gran ardor
deſſe incendio abraſador
recabad vna conſolia.
Virgen de la Caça,&c.
Vueſtra muerte acá en el ſuelo
de todos es admirada,
allá en la Corte del cielo
de los Angeles cantada
Coronaos el Saluador
nueua Eua ſin querella,
Virgen de la Caça,&c.
La culpa en vos blanca flor
no causó mancha,ni mella,
Virgen de la Caça,&c.
O Madre del Redentor
quando eſteis en ſu preſencia
rogad quite ſu furor,
y nos mire con clemencia.

LAVS DEO.

[17] Camós, *Iardin de Maria*, p. 37.

[18] Los dos últimos versos de la primera estrofa de los gozos incluye el estribillo que se repite al final de cada estrofa: "Virgen de la Caça bella alumbrad al pecador".

Por tanto, tanto el libro de Camós como la *Relación* de la misteriosa imagen de la Virgen de la Caza de Fray Thomas de Olivò actúan como fuente para conocer que el canto de la *Salve Regina* y la canción en lengua vernácula formaban parte de la actividad musical que generó la devoción a la imagen de la Virgen de la Caza en el Convento de Santa Caterina.

1.2. La Virgen de la Piedad en el Convento de Sant Agustí

Mientras que el culto a la figura de Nuestra Señora de la Caza constituye un fenómeno contemporáneo al periodo histórico analizado en esta investigación, la devoción a la desaparecida imagen de la Virgen de la Piedad en el antiguo Convento de Sant Agustí de Barcelona se remonta a principios del siglo XV.[19] En 1399, Miquel Roda, un mercader barcelonés, compró la imagen en Roma para ubicarla en su oratorio doméstico, pero admirado por los milagros que obraba mandó construirle una capilla propia en Sant Agustí.[20] Aunque Durán i Sanpere señaló que la única descripción conservada de la Virgen de la Piedad de Sant Agustí era la que había proporcionado el religioso agustino Francesc Armanyà i Font (1718-1803) en el siglo XVIII,[21] disponemos de una descripción anterior a la de Armanyà que Josep Massot incluyó en su *Compendio historial de los hermitaños de nuestro padre San Agustin, del Principado de Cataluña* (Barcelona: en la imprenta de Juan Jolis, 1699). Massot la describió así:

> Es su Imagen de pinzel, y de medio cuerpo morena, muy grave, magestuosa, y muy devota. Tendrà de alto poco mas de un palmo, y està inclinada un tanto al Hijo, el qual tiene en el braço isquierdo; arrimados los labios à la mexilla isquierda de la Virgen Madre, y le tiene la mano derecha baxo de la barba, y la isquierda larga, tomandole con ella el manto de la parte derecha, quedando en todo muy hermoza. Tiene un Retablo antiguo muy curioso, y dorado, en cuyo medio està la Santa Imagen con grande veneracion, con su cortina delante, la qual no se descubre sin tener delante dos velas encendidas; tiene una corona, assi la Virgen Santissima, como el Niño, labrada con muchas piedras preciosas, como son diamantes, perlas, y esmeraldas.[22]

[19] El antiguo Convento de Sant Agustí, emplazado en el barrio de La Ribera, fue demolido después de la Guerra de Sucesión. El actual Convento de Sant Agustí de Barcelona, en la calle Hospital, comenzó a construirse en 1728; véase Barraquer y Roviralta, *Las Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, vol. 2, pp. 180-206, esp. p. 183, y Durán i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, vol. 1, p. 565. La imagen de la Virgen de la Piedad se trasladó al nuevo convento de la calle Hospital, pero no sobrevivió a los episodios revolucionarios de 1835.

[20] Camós, *Iardin de Maria*, p. 39.

[21] Durán i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, vol. 1, p. 565.

[22] Josep Massot, *Compendio historial de los hermitaños de nuestro padre San Agustin, del Principado de Cataluña; desde los años de 394. que empeçó San Paulino à plantar Monasterios en dicho Principado, y*

Según los datos que aportó Durán i Sanpere, la pintura de la Virgen de la capilla de la Piedad se convirtió ya en el siglo XV en un centro de devoción mariana destacado en la ciudad, favorecido además por miembros de la realeza como Enric d'Aragó (1445-1522), Carlos V y también su esposa Isabel de Portugal.[23] Por ejemplo, cuando Isabel de Portugal cayó enferma en 1532, durante su estancia en Barcelona, se organizaron procesiones de rogativas por toda la ciudad para rogar por su salud. Al restablecerse, la emperatriz presentó un exvoto a la imagen de la Virgen de la Piedad de Sant Agustí.[24] Igual que en el caso de la Virgen de la Caza, la información disponible hasta ahora respecto a la actividad musical devocional en torno a la Virgen de la Piedad es sucinta, pero permite intuir que fue un importante espacio de devoción mariana en la ciudad, en el que la música jugó un papel destacado.

En el *Iardin de Maria*, Narcís Camós señaló que, además de durante la fiesta principal de la Virgen de la Piedad celebrada el 15 de agosto (la Asunción), todos los sábados se cantaba un oficio y una *Salve* a esta Virgen después de Completas. Además, Camós informa que en la capilla se realizaba también la oración de las Cuarenta Horas el primer domingo, lunes y martes de cuaresma, aunque no detalla si este culto comportaba alguna actividad musical, como sí sabemos que ocurrió en otros lugares de España y Europa.[25] He podido localizar más datos sobre la devoción de Cuarenta Horas en la ciudad. Según un extracto de las crónicas del convento dominico de Santa Caterina, el culto de las Cuarenta Horas se implantó allí en 1608 gracias a un jubileo otorgado por el papa Paulo V. Según la crónica de ese año, el Santo Sacramento permaneció expuesto en el altar durante los tres días de rigor y, de acuerdo con el cronista, el acto tuvo buena acogida entre los fieles ("lo co*n*curs de la gent es estat co*m* acostuma en esta iglesia"). Al tercer día "se comenzaron las completas tan solemnes que

de los que despues se han plantado: Como tambien de los Varones Ilustres, que han florecido, assi en letras, puestos, y virtudes, hasta los años de 1699 (Barcelona: en la imprenta de Juan Jolis, 1699), pp. 44-45.

[23] Durán i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, vol. 1, p. 564.

[24] Durán i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, vol. 1, pp. 564-565.

[25] Camós, *Iardin de Maria*, p. 42. Sobre la actividad musical para la devoción de Cuarenta Horas en la capilla del Alcázar Real en el siglo XVII, véase Pablo L. Rodríguez, "Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para Cuarenta Horas", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8 (1997-1998), pp. 31-46. Para el contexto italiano, véase el trabajo de Noel O'Regan, "Victoria, Soto, and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome", *Early Music*, 22/2 (1994), pp. 279-295, sobre la cofradía de la Santísima Resurrección en la iglesia de S. Giacomo degli Spagnoli de Roma. Sobre la devoción de Cuarenta Horas en Praga entre 1580 y 1612, véase Honisch, "Sacred Music in Prague, 1580-1612", pp. 330-334.

los cofrades del Rosario determinaron que se digan en la capilla de nuestra señora ciertas jornadas con gran música y cantoria que ciertamente es cosa digna de oir".[26] Por tanto, en el convento dominico la instauración del rito de las Cuarenta Horas en 1608 incluyó el canto de un servicio de Completas al final del tercer día, sin duda en polifonía ("con gran música y cantoria"). Otro fragmento de las crónicas de Santa Caterina informa que en 1642 tuvo lugar de nuevo el rezo de las Cuarenta Horas, pero en este caso no se hizo alusión alguna a funciones musicales:

> Los 3. dias de Carnestoltes se ha tingut y ordenà estigues pate*n*t lo ss.^{m} Sagrament y s[e] fes la or*ati*o de las .40. horas hauenthi sermo a las 4. horas de la tarda. en los quals dias es estat grandissim lo concurs de la gent es vinguda en esta Igl*esi*a essent veritat que maÿ en ella se era fet y no obstant està tambe patent en moltres altres Iglesias.[27]

No he podido localizar más datos sobre la devoción de las Cuarenta Horas en otras iglesias de la ciudad. El hecho de que el cronista de Santa Caterina escribiese en 1642 que "nunca se había realizado" invitaría a pensar que, tal y como sospechó Henry Kamen, la devoción no habría tenido suficiente difusión en la ciudad, al menos durante la primera mitad del siglo XVII.[28] No obstante, el testimonio del libro de Narcís Camós sobre las Cuarenta Horas en la capilla de la Piedad de Sant Agustí revela que fue probablemente en el monasterio agustino donde el culto tuvo mayor arraigo.

Además del oficio, la *Salve* y las Cuarenta Horas a los que alude el libro de Camós, el mencionado *Compendio historial de los hermitaños* (1699) de Josep Massot ofrece información musical adicional particularmente relevante sobre la capilla de la Piedad. Massot señala que la capilla poseía dos órganos, uno de ellos portátil, que había donado en 1610 Ettore Pignatelli y Colonna (1574-1622), hijo de Camilo Pignatelli y Folch de Cardona (*ca*. 1531-1583) y Geronima de Colonna y Aragón (*ca*. 1527-1547), IV Duque de Monteleón, y virrey de Cataluña entre 1603 y 1610.[29] Según la descripción

[26] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 243r.

[27] *Lumen Domus*, vol. 2, p. 26 [Los 3 días de Carnaval se hizo y se ordenó que estuviese patente el ss.^{m} Sacramento y se hiciese la oración de las .40. horas habiendo sermón a las 4. de la tarde. En estos días hubo mucha afluencia de gente en esta Iglesia, siendo verdad que nunca en ella se había realizado y [que] no obstante también está patente en muchas otras iglesias].

[28] Henry Kamen, *The Phoenix and the Flame*, p. 152.

[29] Mariela Fargas Peñarrocha, "Pignatelli y Colonna, Héctor", en *Diccionario Biográfico Español*, 50 vols. (Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013), vol. 41, pp. 572-574. Véase también Jordi

de Massot, el órgano portátil donado por el virrey Pignatelli incluía su escudo de armas: "muy curioso, y labrado, con las teclas todas de marfil, està hecho à modo de baul, la cubierta está aforrada de tertio pelo, con franjas de oro, y las Armas de la casa de dicho Excellentissimo Señor".[30]

El virrey Ettore Pignatelli fue miembro de la rama napolitana de una importante familia noble italiana (los Pignatelli), con una larga tradición de mecenazgo y de interés en la cultura y el arte. Su abuelo Ettore Pignatelli (*ca*. 1465-1535), I Conde de Monteleón (designado en 1507 por Fernando el Católico; el condado fue después convertido en ducado), y a partir de 1518 virrey de Sicilia, poseyó una biblioteca particularmente rica y mostró gran interés en coleccionar y patrocinar obras de arte.[31] A través de estudios realizados en el ámbito de la historia general y de la historia del arte, sabemos que el virrey de Cataluña Ettore Pignatelli fue benefactor de varios monasterios catalanes[32] y actuó como intermediario en la compra de obras de arte en Nápoles para el convento de Montalegre de Barcelona.[33] Además, Pignatelli perteneció a la conocida *Accademia degli Oziosi* de Nápoles y escribió una obra literaria publicada póstumamente, *La Carichia, tragedia del signor D. Ettore Pignatelli. L'Occulto Academico Otioso* (Nápoles: Ottavio Beltrano, 1627).[34] Tras su etapa como virrey de Cataluña, Pignatelli trabajó muy probablemente como embajador y diplomático de la corte española, como ha estudiado Ida Mauro. Esta autora ha indicado que, a pesar de que se conocen pocos datos de su estancia en la corte madrileña, Pignatelli debió de

Buyreu, "El virreinato del duque de Monteleón en Cataluña: una oportunidad perdida para la Monarquía", *Cheiron: materiali e strumenti di aggiornamento storiografico*, 53/54, 1/2 (2010), pp. 163-188.

[30] Massot, *Compendio historial de los hermitaños*, p. 45.

[31] Rossella Cancila, "Ettore Pignatelli", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 86 vols. (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-), vol. 83 (2015). Consultado en la versión *online* en: http://www.treccani.it/enciclopedia/ettore-pignatelli_(Dizionario-Biografico)/ (consultado el 4 de enero de 2018). Acerca de su biblioteca, véase Carmen Salvo, *La biblioteca del viceré. Politica religione e cultura nella Sicilia del Cinquecento* (Roma: Il Cigno Galileo Galilei, 2004).

[32] Véase la información que aporta Durán i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, vol. 1, pp. 703-706, sobre el vínculo del virrey Pignatelli con el monasterio de Sant Jeroni de la Vall d'Hebron.

[33] Santi Torras Tilló, *Pintura catalana del Barroc: l'auge col·lecionista i l'ofici de pintor al segle XVII* (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012), pp. 164-165.

[34] Alberto Sana, *Eliodoro nel Seicento italiano. II. 'La Carichia' di Ettore Pignatelli* (Florencia: Leo S. Olschki, 1997).

haber desempeñado un papel fundamental.[35] Este trasfondo cultural de Pignatelli y su vínculo con la capilla de la Piedad del convento de Sant Agustí a través del órgano que portaba su escudo de armas, indica que quizá una investigación del virrey y su entorno, podría conducir a hallazgos relevantes sobre su mecenazgo artístico y musical, no sólo en su etapa en Barcelona como virrey de Cataluña, sino también durante sus años en Madrid a principios del siglo XVII como embajador de la corte.[36]

2. ASPECTOS MUSICALES DEL CULTO A LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN BARCELONA: DE LA TRADICIÓN MEDIEVAL A LA DEVOCIÓN INMACULISTA DEL SIGLO XVII.

La devoción popular a la Inmaculada Concepción de la Virgen en España a principios del siglo XVII enlaza con una larga tradición de culto inmaculista que se extendió por la Península Ibérica ya en época medieval y que no estuvo exenta de disputas teológicas. Frente a la defensa de que la Virgen fue concebida sin la mácula del pecado original, apoyada y propagada por Duns Scotus (*ca*. 1266-1306) y sus seguidores franciscanos, los dominicos defendían la opinión contraria siguiendo el pensamiento de Santo Tomás de Aquino. Al menos desde el siglo XIII, el territorio de la Corona de Aragón fue un foco importante de la devoción,[37] incluso antes de que el papa Sixto IV (1471-1484) oficializase la fiesta en 1476,[38] y de que precisamente un teólogo

[35] Ida Mauro, "'Cavaliero di belle lettere e di gentilissimi costumi ornato'. El perfil cultural de los embajadores napolitanos en Madrid (siglos XVI y XVII)", en *Embajadores culturales: transferencias y lealtades de la diplomacia española de la edad moderna*, ed. por Diana Carrió-Invernizzi (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016), pp. 367-395.

[36] Para un panorama general acerca del patronazgo de las oligarquías urbanas en el arte catalán de los siglos XVI y XVII, véase Narváez Cases, "El patronatge de les noves oligarquies urbanes a l'art català dels segles XVI i XVII".

[37] Faustino Gazulla, "Los reyes de Aragón y la Purísima Concepción de María", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 3 (1905-1906), pp. 1-18; 49-63; 143-151; 224-233; 257-264; 388-393; 476-483; 546-550; y 4 (1907-1908), pp. 37-41; 116-122; 137-146; 226-234; 298-303; 408-416; José M. Guix, "La Inmaculada y la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (siglos XIII-XV), *Miscelánea Comillas*, 22 (1954), pp. 193-326.

[38] Acerca de la institución de la festividad de la Inmaculada Concepción por el papa Sixto IV a finales del siglo XV y sus aspectos musicales, véase el trabajo de Camilla Cavicchi, "Osservazioni in margine sulla musica per l'immacolato concepimento della Vergine, al tempo di Sisto IV", *L'Atelier du Centre de recherches historiques. Revue électronique du CRH*, 10 (2012), pp. 1-28. Disponible en: http://acrh.revues.org/4386; DOI: 10.4000/acrh.4386; consultado el 12 de septiembre de 2017. A Sixto IV se le atribuye la autoría de la oración "Ave sanctissima Maria" para la cual concedía hasta 11000 años de

español, Juan de Segovia (*ca*.1395-1458), compusiese en 1439 el primer oficio conocido para la Inmaculada.[39] Teólogos del ámbito catalán como San Pedro Nolasco (1180-1256) y Ramón Llull (1232-1316) fueron firmes defensores de la doctrina inmaculista[40] y según José Mª Madurell la fiesta se celebraba en la Catedral y en la diócesis de Barcelona desde 1281.[41] La existencia de una cofradía de la Concepción en la Catedral de Barcelona desde el siglo XIV[42] contribuyó seguramente a arraigar la devoción en la ciudad, primero entre las élites (como veremos, la cofradía fue una fundación real muy ligada a las élites gobernantes y aristocráticas) y, con el tiempo, más extendida a toda clase de fieles.

2.1. La Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona: fundaciones de misas y aniversarios (1546-1663) y la actividad de Joan Pau Pujol (1613-1621)

Además de la temprana fundación de la Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona en el siglo XIV, en los siglos XV y XVI se instituyeron numerosas cofradías bajo esta advocación por todo el territorio peninsular.[43] Fermín Labarga ha señalado la creación de en torno a unas diez en el siglo XV (entre otras, destacan por ejemplo las de Madrid, 1438; Barbastro, 1468; Burgos, 1476; Baeza, 1478; Valladolid, 1495; o la fundada en 1495 por los Reyes Católicos en la Corte) y aproximadamente unas doce fundadas en la primera mitad del siglo XVI (Toledo, 1506;

indulgencia a quienes la recitasen frente a la imagen de la Virgen. El texto de esta plegaria fue utilizado a finales del siglo XV y principios del siglo XVI en numerosas composiciones polifónicas; sobre esta cuestión véase el artículo de Bonnie J. Blackburn, "The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV", *Journal of the Royal Music Association*", 124 (1999), pp. 157-195.

[39] Luca Basilio Ricossa, *Jean de Segovie: son Office de la Conception (1439). Étude historique, théologique, littéraire et musicale* (Berna: Peter Lang, 1994); citado en Cavicchi, "Osservazioni in margine sulla musica per l'immacolato concepimento della Vergine", p. 3 y nota 5.

[40] Josefina Planas Badenas, "El *Llibre de la Confraria del Senyor Rei*, un manuscrito miniado del monasterio de Poblet", *Locvs Amœnvs*, 1 (1999), pp. 95-105, esp. p. 96; véase también Josep Perarnau i Espelt, "Política, lul·lisme i Cisma d'Occident. La campanya barcelonina a favor de la festa universal de la Puríssima els anys 1415-1432", *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 3 (1984), pp. 58-191.

[41] José Maria Madurell, "La institució de la festa de la Inmaculada a la Seu i Diòcesi de Barcelona, en 1281", *V.O.T. de Nostra Senyora de Pompeia*, 47 (1954), [sin paginar].

[42] Gazulla, "Los reyes de Aragón y la Purísima Concepción de María", p. 9.

[43] Para una visión general de las cofradías de la Concepción en España entre los siglos XIV y XVII, véase Fermín Labarga, "El posicionamiento inmaculista de las cofradías españolas", *Anuario de Historia de la Iglesia*, 13 (2004), pp. 23-44. Aparte de la de Barcelona, Labarga señala otras dos cofradías de la Concepción fundadas también en el siglo XIV: la de la Catedral de Girona (1330) y la de la Catedral de Badajoz (1351).

Baza, 1515; Ávila, 1522; Jaén, 1522; Calahorra, 1525, entre otras).[44] Sin embargo, no existen estudios desde la perspectiva musicológica sobre el tema, por lo que desconocemos si estas corporaciones desarrollaban una actividad musical regular a través de fundaciones de misas o aniversarios, o en torno a su calendario festivo, o cuáles fueron sus características a lo largo del tiempo. Cabe suponer que con el auge de la devoción a la Inmaculada Concepción a principios del siglo XVII, estas cofradías desempeñaron seguramente un papel destacado en los centros donde estaban fundadas y, en particular, en las fiestas de la Concepción que se celebraron por todo el país a partir de 1615. Como mostraré a continuación, en el caso de la Cofradía de Barcelona es precisamente en torno a esos años cuando es posible documentar una actividad musical específica en la festividad de la Concepción, al margen de las fundaciones de misas y aniversarios instituidos ya a lo largo de todo el siglo XVI.

Una excepción a la escasa información musical conocida sobre las cofradías de la Concepción la constituye el caso de la cofradía del "Ave María" fundada en el convento de la Trinidad Calzada de Madrid en 1611, cuya actividad musical ha estudiado Luis Robledo.[45] Esta congregación fue fundada por Simón de Rojas (1552-1624) bajo la doble advocación del Santísimo Sacramento y de la Concepción Inmaculada y desempeñó un papel destacado en la propagación del ideario contrarreformista en el Madrid de la época. Según la documentación analizada por Robledo, la congregación del "Ave María" celebraba funciones musicales diarias, vísperas y misa los terceros domingos del mes, y misa y *Salve* todos los sábados del año, además de otras fiestas marianas.[46]

La Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona experimentó un auge a partir de la segunda década del siglo XVII pero, como ya mencioné, su historia se remonta a principios del siglo XIV.[47] En 1333 el infante Pedro, futuro Pedro IV de

[44] Labarga, "El posicionamiento inmaculista de las cofradías españolas", pp. 25-31.

[45] Luis Robledo Estaire, "El patronazgo musical de la cofradía del 'Ave María' y la consolidación de la ortodoxia católica en el Madrid del siglo XVII", *Resonancias*, 33 (2013), pp. 103-126.

[46] Robledo Estaire, "El patronazgo musical de la cofradía del 'Ave María'", pp. 111-114 y 117.

[47] Los datos que aportaré sobre la historia de la Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona están basados en el *Resumen de la institución de la Real Cofradia de la Purisima Concepcion de Maria Santisima en el altar de los claustros de la Santa Iglesia de Barcelona y de las indulgencias concedidas á los individuos de ambos sexos de dicha cofradía* (Barcelona: Imprenta de los Herederos de la Viuda Pla calle de Cotoners, 1847), y José M.ª Madurell Marimón, "Dos manuscritos de la 'Confraria del Senyor Rey'", *Hispania Sacra*, 21 (1968), pp. 429-480.

Aragón 'el Ceremonioso' (r. 1336-1387), fundó la cofradía en Zaragoza y pronto se estableció también en Barcelona.[48] El sobrenombre de la congregación, "Confraria de la Casa del Senyor Rey", refleja su carácter de fundación bajo patrocinio real. Además, en los inicios, la cofradía tenía un carácter marcadamente elitista puesto que sólo podían ser miembros personas vinculadas a la casa real, los *consellers* y otros cargos públicos de la ciudad, aunque con el paso del tiempo fue permitiendo la entrada a personas de condición más humilde. Como fundación real, la cofradía tuvo su primera sede en el Palau Reial, pero a partir de 1389 se trasladó a los claustros de la Catedral por orden del rey Juan I de Aragón.[49] Primero se ubicó en la que actualmente es la Capilla de la Mare de Deu de la Penya, y se trasladó en 1566 a la antigua Capilla de los Santos Felip y Jaume en uno de los ángulos del claustro, en donde tendría "mucho mayor espacio, y reputación".[50] La Ilustración IV.4 señala el primitivo emplazamiento de la cofradía y su nueva ubicación a partir de 1566 en el claustro de la Catedral y la Tabla IV.2 sintetiza el régimen general de funcionamiento de la cofradía.

[48] Madurell Marimón, "Dos manuscritos de la 'Confraria del Senyor Rey'", p. 430.

[49] *Resumen de la institución de la Real Cofradia de la Purisima Concepcion*, p. 4.

[50] ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, [Papers diversos de la Secretaria de la Reial Confraria], Lligall 7, plec 8, doc. 3 [s.f.], "Comissio super commutatione Capella Confraria Conceptionis Beatae Mariae Virginis" [fols. 1r-v].

Ilustración IV.4: Ubicaciones de la Cofradía de la Concepción en el claustro de la Catedral de Barcelona: primitivo emplazamiento (no. 15) y ubicación a partir de 1566 (no. 20).[51]

[Elaboración propia a partir de Duran i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, p. 374]

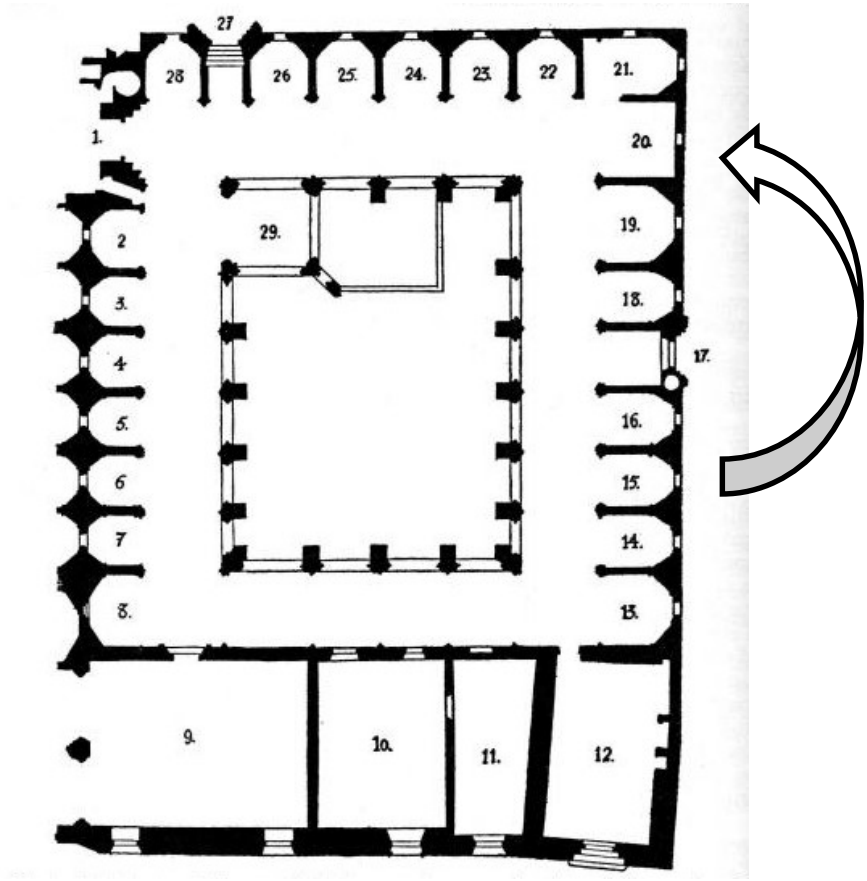


Tabla IV.2: Régimen general de funcionamiento de la Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona.

*Fuentes: ACB, Cofradía de la Purísima Concepció, Govern, lligall 7, plec 1 (1465-1513); y ACB, "Llibre de la Confraria de la Casa del Senyor Rey" [copia del siglo XVIII] (datos tomados de la transcripción de Madurell Marimón, "Dos manuscritos de la 'Confraria del Senyor Rey'", pp. 447-480.

Personal	Seis mayorales (el quinto mayoral es también tesorero; y el sexto es muñidor del tesorero) Cuatro visitadores (dos hombres y dos mujeres, "persones de bé e de bona fama") Un auditor Dos muñidores Cofrades
Sistema de elección de los cargos y requisitos de los miembros de la Cofradía	La elección de los mayorales se realiza anualmente al día siguiente de la festividad de la Anunciación (es decir, el 26 de marzo) o el primer día que se celebre capítulo después de la fiesta. La elección de los visitadores y muñidores se hace anualmente el día de la Concepción (8 de diciembre) después de Vísperas o el primer día que se celebre capítulo después de la fiesta. Los auditores son elegidos por dos mayorales y por dos visitadores. Cada persona elegida debe leer cuáles son las funciones de su cargo en las rúbricas

[51] Sobre las capillas de la Catedral de Barcelona y sus cambios de advocación a lo largo del tiempo, véase Eduardo París Muñoz, *Capelles de la Catedral de Barcelona: vida dinámica de capelles, advocaciones i retaules* (Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona, 2013).

	correspondientes de los libros de la Cofradía. Los mayorales tienen preeminencia sobre el resto de cargos. Se han de celebrar al menos dos Capítulos anuales: el primero, al día siguiente de la Anunciación después de vísperas (el 26 de marzo); y el segundo, después de las vísperas del día de la Concepción. Todos los mayorales han de estar de acuerdo sobre la aceptación de miembros de la cofradía. La cuota de inscripción en la cofradía es de diez *sous*, excepto para miembros del clero o escolanes de la capilla del Rey que es gratuita. Sólo podrán ser admitidos como cofrades miembros de la casa real, los *consellers* de la ciudad o personas que desempeñen otros cargos públicos y sus esposas. Sólo se aceptarán cofrades enfermos si éstos pagan una cuota de entrada de cien *solidos*.
Festividades	Las cinco fiestas de la Virgen María se han de celebrar con oficios solemnes y sermón. La fiesta principal de la Cofradía es la de la Concepción y se celebra de la siguiente forma: - Se invita al clero, nobles, caballeros, *consellers*, ciudadanos honrados y otras personas honradas. - La procesión sale de la Catedral y llega al Palau, en donde **se dice solemnemente una *Salve Regina* y una oración de la Virgen María**. Después, la procesión sale del Palau y continúa por la Plaza de les Cols, de les Speciers, de Sant Jaume, Palacio del Obispo y llega a la Catedral. Delante de la Catedral **se canta lo que obispo y el Capítulo ordenarán,** tras lo cual se regresará al Palau. - **Se canta en el Palau una misa matinal de forma solemne**. - Se pronuncian tres sermones (uno en la capilla; otro en la sala principal; y otro en el patio del Palau). Los que pronuncian los sermones han de ser devotos de la Concepción de la Virgen. En las otras cuatro fiestas de la Virgen María (Purificación, Anunciación, Asunción y Natividad) se celebra un oficio con sermón en el Palau. **La víspera de las cinco festividades se anuncia con toques de campanas.** **Diariamente los mayorales cantan una capellanía por todos los cofrades fallecidos.** **Después de la fiesta de la Anunciación, siete escolanes cantan semanalmente una misa en el Palau.**
Asistencia de los cofrades enfermos	La Cofradía tiene la obligación de asistir a los cofrades enfermos. Los mayorales son responsables de poner a disposición de los cofrades enfermos dos médicos, un físico y un cirujano, y proveer las medicinas necesarias.
Sepulturas	**Cuando fallece un cofrade se hacen toques de campanas (tres para los varones y dos para las mujeres).** Todos han de ser enterrados con el paño de la cofradía.
Aniversarios	Anualmente se celebran dos aniversarios solemnes por los cofrades fallecidos; uno al día siguiente de la Anunciación, y otro al día siguiente de la Asunción. En los aniversarios se queman cuatro antorchas. El responso se realiza de forma solemne, igual que si fuera de cuerpo presente. Se hacen ofrendas de pan a los capellanes y a los pobres.
Visitadores	Obligaciones: hacer cumplir las obras de misericordia; consignar la lista de todos los cofrades vivos, conocerlos y saber dónde habitan; visitarlos dos veces al año; visitar a los cofrades enfermos y asistirlos en el momento de la muerte; visitar a los cofrades encarcelados o castigados; pacificar los conflictos; amonestar a los que muestren mal comportamiento o expulsarlos si perseveran en malas acciones.
Auditores	Obligaciones: examinar anualmente las cuentas del tesorero; encargarse de dictar al tesorero lo que ha de anotarse en los tres libros principales de la cofradía (las rentas y patrimonios y los privilegios de la cofradía; las normas de la cofradía y obligaciones de cada cargo; y la lista alfabética de los cofrades vivos y fallecidos), además de ser responsable de guardar dichos libros; debe además cumplimentar un libro de albaranes.
Muñidores	Obligaciones: avisar a todos los cofrades de la celebración de las fiestas, aniversarios, sepulturas y los días que se celebrará capítulo; cobrar las deudas.

Cofrades	Obligaciones: obedecer a los mayorales y a los visitadores; asistir a las cinco festividades de la Virgen, a los aniversarios, a las sepulturas, a los capítulos; acompañar y velar a los enfermos y a los fallecidos si serán elegidos para tal función; aportar un *sou* en cada festividad de la Virgen; vestir sobrepelliz en las festividades; los cofrades miembros del clero han de decir una misa por cada cofrade fallecido; el resto de cofrades, dirán veinte Padres Nuestros y veinte Ave Marias o los siete salmos penitenciales; harán lo mismo en los dos aniversarios anuales; incluir a la cofradía en su testamento.

Los miembros de la Cofradía disfrutaron de diversas indulgencias papales a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII. En 1576, Gregorio XIII concedió indulgencia plenaria a todos los miembros que habiéndose confesado y comulgado visitasen la capilla en las primeras vísperas de la Concepción (8 de diciembre), la Purificación (2 de febrero), la Anunciación (25 de marzo) y la Asunción (15 de agosto).[52] Posteriormente, otra indulgencia de Paulo V de 1619 incluyó también la festividad de la Natividad de la Virgen (8 de septiembre),[53] y ya a mediados del siglo XVII, por medio de una bula de Inocencio X datada en 1649, la cofradía se agregó a la Cofradía de la Santísima Imagen del Salvador en la iglesia de *Sancta Santorum* de Roma, ampliando así considerablemente sus prerrogativas.[54]

El primer aspecto que destacaré acerca de la actividad musical de la Cofradía de la Concepción son las misas y aniversarios con participación musical fundados en la capilla entre mediados del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. Además de otros legajos que contienen datos muy sucintos sobre misas celebradas en la capilla (quizá instituidas por personas devotas de la Concepción pero no pertenecientes a la cofradía y menos interesantes *a priori* desde el punto de vista musical),[55] en el Archivo de la Catedral de Barcelona se conservan dos libros con fundaciones propias de la cofradía: 1) "Llibre de fundacions de misses, censos, censals i rendes", cuya cronología se extiende desde 1515 hasta 1599; y 2) "Llibre de las fundacions perpetuas que són en

[52] ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Indulgències i privilegis, lligall 73, plec 1, doc. 2.

[53] ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Indulgències i privilegis, lligall 73, plec 3, doc. 12.

[54] *Resumen de la institución de la Real Cofradia de la Purisima Concepcion*, p. 10. Una búsqueda más sistemática en los distintos documentos que conforman ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Indulgències i privilegis, lligall 73, arrojaría seguramente más información sobre las indulgencias de las que disfrutó la cofradía a lo largo de los siglos.

[55] Son los legajos 54 a 70 catalogados bajo el epígrafe "Govern de les misses" en el catálogo interno del ACB dentro de la sección de la *Confraria de la Puríssima Concepció*. La cata realizada en varios de estos legajos no ha arrojado información musical relevante, puesto que solamente indican el número de misas instituidas por cada persona sin especificar si éstas implicaban intervención de músicos; no obstante, estos documentos evidencian la intensa actividad devocional desarrollada en la capilla de la Concepción.

la capella de la Immaculada Concepcio de Ntra. Sra. de los claustros de la Seu de Barcelona", un libro copiado a partir de 1662 que recopila las fundaciones vigentes en la cofradía en ese año y añade nuevas fundaciones creadas a partir de ese momento.[56]

El Apéndice 17 contiene veintitrés documentos de fundaciones de misas y aniversarios con participación musical (la mayoría) extraídos de los dos libros mencionados y realizados por miembros de la cofradía entre 1546 y 1663. Algunos de esos documentos muestran la fundación de misas cotidianas para algunos de los miembros de la Cofradía (Documento 2: 1552, Gabrielis Portella; Documento 7: 1598, Francina Ubaca; Documento 8: [sin fecha], Pere Buada) o semanales (Documento 4: 1553, Joannis Secamps; Documento 5: 1574, Agnes Grimosachs) sin alusión alguna al canto o a la participación de personal de la capilla de música de la Catedral, por lo que parece lógico pensar que esas misas se oficiarían simplemente rezadas o quizás en canto llano. Sin embargo, la mayoría de los datos que he podido recopilar sí mencionan específicamente que los oficios debían celebrarse a canto de órgano y con la presencia de cantores, organista y/o el maestro de capilla, lo que pone de manifiesto la intensa actividad que la capilla de música de la Catedral debió de desarrollar en la cofradía. Los maestros de capilla activos en la Catedral de Barcelona que habrían sido responsables de asegurar el canto de la polifonía en las fundaciones de misas y aniversarios de la cofradía entre 1576 (año de la primera fundación que indica la presencia de la capilla de música) y 1663, fueron, sucesivamente, Joan Borgunyò (1534-1584), Andreu Vilanova (1584-1593), Jaume-Àngel Tàpies (1593-1612), Joan Pau Pujol (1612-1626) y Marcià Albareda (1626-1664). Como se desprende de los datos del Apéndice 17, la mayor parte de las fundaciones se realizaban en torno a las fiestas marianas del calendario litúrgico, especialmente la Concepción (Apéndice 17, docs. 9, 11, 12, 17, 18, 20), pero también la Asunción (Apéndice 17, docs. 9, 12, 13), la Purificación (Apéndice 17, docs. 9, 16) y la Natividad (Apéndice 17, docs. 12, 19). Otras establecen la fundación para el día de Santa Ana (la madre de la Virgen, cuya fiesta se celebra el 26 de julio)[57], de la Magdalena (22 de julio),[58] o de los Siete gozos de la Virgen.[59] Estos datos revelan que la Cofradía de la

[56] ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Fundacions de la Confraria [Llibre de fundacions de misses, censos, censals i rendes, 1515-1599], lligall 9; y "Llibre de las fundacions perpetuas que són en la capella de la Immaculada Concepcio de Ntra. Sra. de los claustros de la Seu de Barcelona", 1662-, lligall 10.

[57] Apéndice 17, docs. 9, 15, 21, 22.

[58] Apéndice 17, doc. 6; se trata de la fundación realizada por Barthomeua Baucells en 1594, quien además de instituir un oficio y un responso cantados el día de la Magdalena con participación de diácono,

Concepción de la Catedral canalizó en gran medida la devoción mariana de los habitantes de Barcelona de la época.

El segundo aspecto que comentaré sobre la Cofradía de la Concepción está relacionado con la actividad de Joan Pau Pujol durante los primeros años de su magisterio de capilla en la Catedral. Además de las misas y aniversarios en polifonía celebrados a lo largo de todo el año en cumplimiento de las fundaciones establecidas por los miembros de la cofradía, las funciones musicales en la capilla incluían también la celebración anual de la fiesta de la Concepción el 8 de diciembre (y su víspera) y otras fiestas de la Virgen a lo largo del año. Dentro del marco cronológico abordado en esta investigación, he podido localizar datos sobre la participación de la capilla de música de la Catedral y de instrumentistas a partir de principios del siglo XVII, lo que pone de manifiesto la mayor solemnidad con la que quizás se celebró la festividad a raíz del fervor concepcionista de la época.[60] En las Tablas IV.3 y IV.4 he recogido el nombre de todos los músicos a los que la cofradía realizó pagos por cantar o tocar

subdiácono, organista y ocho capellanes, legó también a la capilla "vna imatge de argent daurada de la gloriosa sancta magdalena". Un inventario de los objetos litúrgicos y obras de arte que se encontraban en la capilla en 1620 menciona entre los primeros ítems "una figura de Sancta Magdalena de plata sobre deurada ab quatre angelets la sostentan y en las un vaset ab una per la grassa absa peanya de fusta sobre deurada", que describe seguramente la figura donada por Barthomeua Baucells en 1594. Es interesante destacar que, entre otros objetos litúrgicos y dos facistoles, la capilla poseía en 1620 varias piezas artísticas de iconografía concepcionista: "Item una bassina de plata gran ab las vores deurades y en lo mig ab una figura de n*ost*ra sen*y*ora de la n*ost*ra Sen*y*ora de la Conceptio y angels esmaltada"; Item dos quadros grans de la purissima Conceptio lo hu sobre tela y laltre sobre [ilegible]"; "Item sis quadros del miracle del Canonge mulet de Manresa"; "Item un Christo sobre del un quadro de la Conceptio ab son doser gran de gosomafil [¿sic?]"; este inventario se localiza en ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Govern, lligall 7, plec 2, [Deliberacions i ordinacions de la Confraria], fols. 62r-64v.

[59] Apéndice 17, docs. 3, 10.

[60] Los documentos de la Cofradía de la Concepción del siglo XVII que contienen pagos a músicos son: 1) ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Govern, lligall 7, plec 2 [Deliberacions i ordinacions de la Confraria, 1613-1621], y 2) ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Govern, "Manual de la Confraria de Ntra. Sra. de la Concepció de Barcelona", lligall 7, plec 3, [Deliberacions i ordinacions, etc., 1646-1695]. Aunque el segundo documento cae en gran parte fuera de la cronología de esta investigación y por tanto no lo he consultado de forma sistemática, encontramos un dato interesante sobre la vinculación del maestro de capilla de la Catedral Marcià Albareda (1626-1664) con la cofradía. La información sobre los oficios instituidos por Albareda que se registraron en 1663 en los libros de fundaciones (Apéndice 17, doc. 23) aparece aquí más desarrollada de forma que podemos saber que este maestro de capilla donó en 1647 un órgano portátil para la capilla de la Concepción a condición de que tras su muerte la cofradía celebrase dos oficios en su beneficio; uno el 15 de agosto y otro el 21 de noviembre: "Rdus Martia Albareda Pbr in ecclia Barc dat et daue sedixit Illustribus dominis mayoralibus confratriae Immaculatae purissimae Conceptionis in claustris ecclesiae Barc institutae et fundatae quodam organum portabile cum pacto ques reserua lo us defruit durant sa vida et cum pacto que despres de son obit se li hage de celebrar dos officis lo un al 15. de Agost lo dia de nostra senyora de las neus, y lo altre lo dia de la presentatio de nostra senyora que es als 21. de nouembre donant la charitat ordinaria lo quod organum vult semper remanere in dicta capella pro ornamento et veneratione Immaculatae virginis mariae conceptionis" (ACB, Confraria de la Puríssima Concepció, Govern, "Manual de la Confraria de Ntra. Sra. de la Concepció de Barcelona", fol. 15r, [1647]).

instrumentos en la fiesta de la Concepción de la Virgen entre 1613 y 1621. La Tabla IV.3 ilustra el tipo de actividad musical que se llevaba a cabo en 1615, indicando el concepto del pago recibido por cada músico; también presento los pagos realizados a otras personas por trabajos de decoración, acondicionamiento de la capilla y otros elementos necesarios para la fiesta. Las anotaciones realizadas por el oficial que registró los pagos, aunque breves, ofrecen información significativa. En la Tabla IV.4, para el resto de años entre 1613 y 1621, solamente señalo el nombre de los músicos participantes.

Tabla IV.3: Pagos a músicos y otros oficios por las fiestas de la Concepción de la Virgen de 1615 realizados por la Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona.

Fuente: ACB, Confraries de la Catedral, Confraria de la Puríssima Concepció, Govern, lligall 7, plec 2, [Deliberacions i ordinacions de la Confraria]

ll = *lliures*; s = *sous*; d = *diners*

1615			
Músicos			
Nombre	**Función**	**Actividad**	**Pago**
Bartholomeus Melons	*Tubicen*	"Pro praeconio" en la festividad de la Inmaculada Concepción y por tocar las tubas y las trompetas, él y sus compañeros, en la procesión.	15 ll, 10 s
Michael Andreu	Músico de viola	Por tocar él y sus compañeros en la procesión y dentro de la Capilla de la Concepción tanto en la vigilia como el día de la festividad.	4 ll, 7 s
Gabriel Serra	Danzante	Por danzar y decorar el águila en la procesión de la Inmaculada Concepción.	2 ll, 8 s
Antonius Portugues	Atabal ("niger tabalerius")	Por tocar él y sus compañeros la "**folia**" tanto en la "praeconitzatione" como en la procesión el día de la festividad de la Inmaculada Concepción.	1 ll, 10 s
Antonius Casanoves	Ministril	Por tocar él y sus compañeros en la vigilia, el día de la Concepción en las vísperas, en la procesión y dentro de la capilla.	7 ll, 12 s
Joan Pau Pujol	Maestro de capilla	Por cantar en el oficio y en la procesión de la Concepción.	24 s[61]
Otros oficios			
Joannes Bassa	Pintor	Por pintar el altar de la capilla de la Inmaculada Concepción.	135 ll (2 pagos)
Hieronimus Argayares	*Lanserius*	Por "centum virganum" que sirvieron a la "pompa" de la procesión.	15 ll
Hieronima Pla		Por las guirnaldas realizadas para la procesión	18 s, 9 d

[61] Entre 1613 y 1615, la cantidad que la cofradía pagó a Pujol por dirigir y cantar los oficios el día de la Concepción fue de 24 *sous*, una cantidad que aumentó a las 2 *lliures* y 4 *sous* a partir de 1616.

Miquael Gassol	*Sutor*	Por encender los candelabros y custodiar los cirios de la capilla de la Concepción.	8 s
Michael Cormini	*Courerius*	Por hacer y transportar un candelabro para la capilla de la Concepción para uso de los *consellers*	12 s
Antonius Armon	*Rajolerius*	Por naranjas, juncos y otras hierbas para la procesión.	2 ll, 14 s
Jacobus Font	*Clericus*	Por enramar la capilla y el altar. Por encender y apagar los candelabros del altar de la Concepción	1 ll 15 s
Salvator Riu	*Passamanerius*	Por llevar a la Casa de la Ciudad las vestimentas necesarias para la procesión.	4 s

Tabla IV.4: Músicos participantes en las fiestas de la Concepción de la Virgen en 1613, 1614, 1616, 1618, 1619, 1620 y 1621 organizadas por la Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona.

*Fuente: ACB, Confraries de la Catedral, Confraria de la Puríssima Concepció, Govern, lligall 7, plec 2, [Deliberacions i ordinacions de la Confraria]

1613	1614	1616	1618	1619	1620	1621[62]
Músico de viola						
Michael Andreu	x	x	x	x	x	x
Danzante del águila						
Gabriel Serra	x	x	x	x	x	Franciscus Castanyer Stephanus Castanyer
Atabal						
Antonius Portugues	x	Franciscus Homs	Antonius Semmanat	Antonius Semmanat		Pasqual Sidos
Ministril						
Joannes Rovira	Antonius Casanoves	Antonius Casanoves	Antonius Casanoves	Antonius Casanoves	Antonius Casanoves	
Músico						
Latzarus Barcelona [Barceló]						Matheus Deu
Tubicen						
Bartolomeus Melons		x	x	x		Paulus Amer
Maestro de capilla						
Joan Pau Pujol	x	x	x	x	x	

El análisis de los datos presentados en estas tablas permite realizar observaciones interesantes sobre los efectivos musicales necesarios para solemnizar la fiesta de la Concepción y la actividad que cada tipo de músico desempeñaba. La primera observación

[62] Los pagos realizados en 1621 son en concepto de la fiesta de la Asunción de la Virgen (15 de agosto), excepto los de Michael Andreu y Stephanus Castanyer que son por la fiesta de la Concepción. No he podido localizar el pago al maestro de capilla Joan Pau Pujol para este año.

está relacionada con los músicos mencionados en los pagos. Si bien el oficial de la cofradía anotaba en los libros únicamente el nombre de una persona para cada uno de los tipos de músicos instrumentistas, el concepto del pago alude casi siempre a un número mayor de participantes;[63] por tanto, la música instrumental corría a cargo de agrupaciones de instrumentistas formadas por un número indeterminado de personas, para las que solo en ocasiones se indica el número exacto. Por ejemplo, en 1618 el atabal Antonius Semmanat (véase Tabla IV.4) recibió la cantidad de una *lliure* y diez *sous* por tocar él y sus compañeros, de los que se especifica que eran doce. Si es posible extrapolar esta cifra para el resto de casos, cada año habrían participado en la fiesta de la Concepción un total de unos cuarenta o cincuenta músicos (aproximadamente), sin contar a los integrantes de la capilla de cantores dirigida por Joan Pau Pujol.

Ninguno de los instrumentistas anotados en los libros de cuentas de la cofradía fue documentado por Josep Pavia en su estudio sobre la música en la Catedral de Barcelona en el siglo XVII.[64] De los datos que este investigador aportó sobre instrumentos y ministriles en la Catedral de Barcelona se desprende que no parece que la Catedral contase con un grupo estable de ministriles al menos durante la primera mitad del siglo. Un acuerdo capitular de 1648 menciona que el 22 de agosto de ese año el cabildo decidió adquirir los instrumentos necesarios para "formar una cobla de ministrils",[65] por lo que puede deducirse que antes de esa fecha la Catedral no disponía de un grupo de instrumentistas asalariados dentro de la plantilla de músicos. Por tanto, los ministriles que participaron a principios del siglo XVII en las fiestas de la Concepción formarían parte de agrupaciones de músicos independientes contratados de forma puntual por la cofradía. Algunos de estos instrumentistas fueron documentados por Higini Anglès en su trabajo sobre las fiestas de *Sant Jordi* a principios del siglo XVII en el Palacio de la Generalitat.[66] A través de los datos aportados por Anglès podemos conocer el nombre de los integrantes de algunas de estas coblas autónomas de

[63] El oficial de la cofradía que registró los pagos anotó a menudo la expresión en latín "et sotiorum suorum", es decir, él y sus socios o compañeros.

[64] Pavia i Simó, *La música a la catedral de Barcelona, durante el segle XVII*, pp. 295-307.

[65] Pavia i Simó, *La música a la catedral de Barcelona, durante el segle XVII*, p. 297.

[66] Es el caso de Michael Andreu (Tablas IV.3 y IV.4), Joannes Rovira (véase año 1613 en la Tabla IV.4), Matheus Deu (año 1621 en la Tabla IV.4), y quizás Franciscus Castanyer (año 1621 en la Tabla IV.4). Véanse las distintas referencias que da Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, sobre Andreu (p. LIX), Rovira (p. LVIII), Deu (pp. LV, LVI, LVIII y LIX) y Franciscus Castanyer (p. LVIII y LIX).

instrumentistas que actuaban en Barcelona en torno a 1600. Por ejemplo, la cobla de músicos de viola dirigida por Michael Andreu, que participó en todas las fiestas de la Concepción entre 1613 y 1621 estaba integrada en 1616 por ocho ministriles (véase Tabla IV.5):[67]

Tabla IV.5: Cobla de instrumentistas Michael Andreu en 1616.

Michael Andreu
Joan Gallart
Andreu Canyelles
Antoni Miquel
Hieronim Castelló
Hieronim Ferrer
Pau Corretger
Joan Pallizer
Joan Deu

La agrupación de instrumentistas a la que pertenecía Joannes Rovira (véase el año 1613 en la Tabla IV.4) la dirigía el músico Antoni Ramon y estaba formada por otros diez ministriles:[68]

Tabla IV.6: Cobla de instrumentistas de Antoni Ramon en 1613.

Antoni Ramon
Joan Vernich
Toni Boffill
Francesc Castanyer
Pere Joan Pujol
Miquel Ramon
Llatzer Barceló[69]
Matheu Deu
Antich Romeu
Montserrat Pou
Joan Semonte

Como casi todos los festejos o eventos de importancia que tenían lugar en la ciudad, las fiestas celebradas cada año el 8 de diciembre por la Cofradía de la Concepción en la Catedral se iniciaban los días previos con una proclamación general

[67] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. LVIII.

[68] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. LVIII.

[69] El músico Llatzer Barceló mencionado por Anglès podría identificarse sin duda con el "Latzarus Barcelona" que tocó en las fiestas de la Concepción en 1613 (véase Tabla IV.4).

por las calles anunciando el evento. Como se muestra en la Tabla IV.3, en estas *cridas* públicas ("praeconitzatione", según el término latino empleado en la documentación) participaban instrumentistas de viento (designados con el término genérico de "tubicen") y de percusión (atabales). Otros momentos de la celebración con participación de músicos incluían, por un lado, las vísperas del día previo (es decir, el 7 de diciembre) y, por otro, el oficio y la procesión del día 8. Como se desprende de los pagos realizados en 1615 y en los años sucesivos, los instrumentos de viento únicamente participaban en los actos celebrados en espacios abiertos y exteriores (es decir, la *crida* y la procesión en torno a la Catedral), pero no en los oficios que tenían lugar en el interior de la capilla, en donde sólo actuaba la capilla e instrumentos de cuerda.

En la documentación de la Cofradía no se menciona el repertorio musical específico que se debía cantar en la festividad de la Concepción. Sin embargo, entre los diecinueve ítems (más una amplia lista de villancicos y motetes) que integraban un inventario de obras compuestas por Joan Pau Pujol para la Catedral se encuentra un volumen titulado *In festo Concepcionis beatae Mariae ad vesperas* que habría sido especialmente compuesto para esta festividad, pero que lamentablemente se ha perdido.[70] Desconocemos en qué año pudo haber escrito Joan Pau Pujol este volumen pero, quizás, cabría especular con la posibilidad de que el pago de una *lliura* "pro laboribus extra ordinarys" anotado en 1619 (aparte de las 2 *lliuras* y 4 *sous* que recibió ese año por cantar y dirigir los oficios en la Concepción)[71] pudiese estar relacionado con la composición de nuevo repertorio para las fiestas de 1619.[72]

[70] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, pp. X-XII.

[71] ACB, Confraries de la Catedral, Confraria de la Puríssima Concepció, Govern, lligall 7, plec 2, [Deliberacions i ordinacions de la Confraria], fol. 57r.

[72] Bajo la signatura M 1619/28, se conservan en la Biblioteca de Catalunya (Barcelona) dos cuadernos manuscritos de la voz de soprano y tenor (incompletos y en mal estado de conservación) de un conjunto de ocho libretes titulados "In festo Conseptionis beatae mariae Virginis" compuestos en 1662 por el también maestro de capilla de la Catedral de Barcelona Marcià Albareda (sucesor de Joan Pau Pujol), y seguramente escritos también, como el libro de Pujol, para interpretarse en la Capilla de la Concepción cada 8 de diciembre. Según el catálogo de la Biblioteca, el contenido del manuscrito es el siguiente: Magnificat Primi toni 8 vo. (fol. 1); Ad matutinum invitatorium [Conceptionem Virginis Mariae celebremus] (fol. 5); Responsorium Primum in primo nocturno [Hodie concepta est] (fol. 11); Responsorium Secundum In primo nocturno [Beatissimae Virginis] (fol. 13); Responsorium tertium in primo nocturno [Gloriosae Virginis Mariae] (fol. 15); Responsorium Primum in Secundo nocturno [Conceptio gloriosae Virginis] (fol. 18); Responsorium Secundum In secudo. nocturno [Cum iucunditate] (fol. 20); Responsorium Tertium In secundo Nocturno [Conceptio tua Dei genitris] (fol. 22); Responsorium Primum In tertio Nocturno [Beatam me dicent] (fol. 25); Responsorium Secundum In tertio Nocturno [Felix namq. es sacra virgo] (fol. 27); Himnus Te deum laudamus (fol. 30); [Ad laudes] Benedictus dominus deus Israel (fol. 32); [In Adventu] Alma Redemptoris Mater (fol. 35); Ad vesperas [Psalmus primus 8us. tonus] dixit dominus A 8 (fol. 37); Salmi secundi septimi toni elami versus senzillo

La música para las fiestas de la Concepción también está relacionada con el término "folía" al que sistemáticamente se alude en los pagos a determinados músicos entre 1613 y 1621; por ejemplo, la mención de la "folia" en el pago recibido por el atabal Antonius Portugues en 1613 (seguramente un esclavo negro) es la siguiente:[73]

> Antonius Portugues niger tabalerius firmauit apocam […] de una libra et decem solidis […] pro sonando ana [sic] **folia** tam In praeconitsatione quam in processione dictae festiuitatis […]. [Mi negrita].

El uso más extendido del término *folía* alude a un esquema armónico-melódico empleado para la composición de danzas, canciones y variaciones instrumentales cuyos orígenes se remontan a finales del siglo XV y que alcanzó un gran auge entre los siglos XVI y XVIII. Ese esquema armónico-melódico se caracteriza por su ritmo ternario, su perfil melódico ascendente-descendente y una progresión armónica sobre los grados i – V – i – VII.[74] Existe, no obstante, otra vertiente del término relacionada con la danza y la canción popular que, según se desprende de las fuentes en donde se menciona, no implicaba una música específica sino una manera de cantar y bailar, caracterizada por su carácter ruidoso y el sonido de instrumentos de percusión como címbalos y sonajas; las fuentes también coinciden generalmente en caracterizar la danza como portuguesa.[75] La

A 4 Quis sicut dominus (fol. 39); [Psalmi secundi septimi toni] Gloria patri 8. vo. (fol. 40); Salmus [tertius] sextus tonus 8. vo. [Laetatus su. in his quae dicta] (fol. 41); Salmus quartus octaui toni desolrre: senzillo A 4 vanum est vobis (fol. 44); Gloria patri 8 vo. (fol. 45); Salmus Quintus [septimus tonus] Lauda Ierusalem 8. vo. (fol. 46); Magnificat Primi toni septimi vo. (fol. 48).

[73] Existen todavía pocos estudios acerca del rol y la participación de esclavos negros en la vida musical de capillas catedralicias y nobiliarias. Algunas contribuciones destacadas son: Roberta F. Schwartz, "En busca de liberalidad: Music and Musicians in the Courts of Spanish Nobility, 1470-1640", 2 vols., Tesis Doctoral (Ph.D.), University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001, vol. 1, pp. 598-619; Lucía Gómez Fernández, *Música, nobleza y mecenazgo*, pp. 169-180; Omar Morales Abril, "El esclavo negro Juan de Vera: cantor, arpista y compositor de la Catedral de Puebla (floruit 1575-1617), en *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, coord. por Jesús Alfaro Cruz y Raúl H. Torres Medina (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010), pp. 43-60; y la reciente contribución de María Gembero-Ustárroz, "Music Books for Lima Cathedral and their Social Context in Early Seventeenth Century: Black Slaves as a Guarantee for Producing a New Plainchant Library", en *Crossing Boundaries: Music and Conversion in the Early Modern City*, ed. por Iain Fenlon, Marie-Alexis Colin y Matthew Laube, col. Epitome Musical (Turnhout: Brepols, 2019), en prensa. Sobre los inicios del tráfico negrero en Barcelona, véase el ya citado Armenteros, *L'esclavitud a la Barcelona del Renaixement (1479-1516)*.

[74] John Griffiths, "Folía", en *Diccionario de música española e hispanoamericana*, vol. 5, pp. 182-185. Para un estudio reciente y sistemático sobre el esquema de folía en la música del Renacimiento, véase Giuseppe Fiorentino, *"Folía": el origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita* (Kassel: Reichenberger, 2013).

[75] Griffiths, "Folía", pp. 182-183.

definición que ofrece Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* de 1611 ilustra el significado del término folía como danza popular:

> Es una cierta dança Portuguesa de mucho ruido; porque vltra de ir muchas figuras a pie con sonajas, y otros instrumentos, llevan unos ganapanes disfraçados sobre sus ombros unos muchachos vestidos de donzellas, que con las mangas de punta van haziendo tornos, y a vezes baylan. Y tambien tañen sus sonajas; y es tan grande el ruido, y el son tan apresurado, que parecen estar los unos, y los otros fuera de juicio: y assi le dieron a la dança el nombre de folia, de la palabra Toscana Folle, que vale vano, loco, sin seso, que tiene la cabeça vana.[76]

Una descripción anterior que corrobora la definición de Covarrubias es la referencia que incluyó Giovanni Battista Venturino en su relato del viaje del legado del papa Pío V a España y Portugal en 1571:

> La follia era di otto huomini vestiti alla Portoghesa, che con cimbalo et cifilo accordati insieme, battendo con sonaglie a piedi, festiggiando intorno à un tamburo, cantando ir lor lingua versi d'allegrezza, ch'io tengo appresso di me, non m'essendo parto convenir alla gravità il metterli apunto come solli se ragiravono, rallegrandosi con enniuno con l'altro dell'entrata del legato, verso il quali si volgevano sempre [...].[77]

El término "folía" anotado en los pagos a músicos que participaron en la festividad de la Concepción entre 1613 y 1621 se asocia siempre y exclusivamente a ministriles descritos como "tabales" (atabales), es decir, instrumentos de percusión no melódicos que participaban en las cridas del día o días previos a la fiesta y en la procesión principal. Esto conduce a pensar que la "folia" aludida está seguramente más relacionada con la acepción del término como danza festiva acompañada por instrumentos de percusión que con piezas musicales basadas en el esquema armónico-melódico de la folía. No disponemos de otras descripciones de las procesiones de la Concepción para poder profundizar en esta cuestión pero, en cualquier caso, la mención de un género musical específico (algo generalmente inusual en libros de cuentas o en descripciones de fiestas, en donde habitualmente se alude simplemente a la "música", al

[76] Sebastián de Covarrubias Horozco, *Parte segunda del Tesoro de la Lengua Castellana, o Española compuesto por el licenciado Don Sebastian de Covarruvvias Orozco* (Madrid: Melchor Sánchez, 1673 [1611]); he consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (signatura R-001617(2)), disponible online en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html>.

[77] Citado y transcrito en Griffiths, "Folía", p. 182.

"canto" o a la "cantoria") constituye de por sí un punto significativo. El danzante del águila mencionado sistemáticamente en los pagos de la cofradía de la Concepción (Tablas IV.3 y IV.4), un elemento característico de las ceremonias cívico-festivas en Barcelona desde la Baja Edad Media, tendría un papel protagonista en estas danzas de folía.[78]

2.2. Disputas doctrinales y música en las fiestas de la Inmaculada Concepción en Barcelona (1618 y 1622)

Otras manifestaciones de la devoción a la Inmaculada Concepción en la Barcelona de principios del siglo XVII las encontramos en las fiestas en honor de la Inmaculada que se celebraron en la ciudad en el contexto del fervor y la polémica concepcionista que inundó España en esos años. Como ya he mencionado anteriormente, aunque el culto a la Inmaculada Concepción de la Virgen en España se retrotrae al menos a los siglos XIII-XIV, a principios del siglo XVII la devoción adquirió una mayor dimensión. La implicación de la monarquía española en la defensa de la doctrina inmaculista constituyó un factor decisivo para su difusión.[79]

Alfonso de Vicente ha puesto de manifiesto el papel fundamental que tuvo la música en los eventos de reafirmación del culto que a partir de 1615 se celebraron en toda España.[80] Unas coplas a la Inmaculada Concepción escritas por Miguel Cid en 1614 y puestas en música por Bernardo del Toro en 1615 fueron "un fenómeno sociológico sin precedentes", en palabras de Mercedes Castillo-Ferreira: "Todo el mundo en general / a vozes Reyna escogida / diga que sois concebida / sin pecado

[78] Una referencia muy descriptiva del danzante del águila la encontramos en la *Relacion* que Jaume Rebullosa escribió de las fiestas de canonización de San Ramon de Penyafort en Barcelona en 1601, por tanto, prácticamente contemporánea a las fiestas de la Cofradía de la Concepción en la segunda década del siglo XVII: "Era ya muy de noche quando acompañados de quatro achas llegó el Aguila de la Ciudad, que es una figura muy hermosa y bien acabada, y tan grande que con ser hueca y de materia muy ligera, pesa cinco arrobas; anda con las alas tendidas, una paloma viva en el pico, su corona real en la cabeça; toda echa una ascua de oro, y el que la lleva para dançarla metido dentro della hasta la cinta con los muslos, piernas, pies y vñas de aguila"; sobre esta referencia y más detalles sobre la danza del águila, véase Raventós Freixa, "Manifestacions musicals a Barcelona", pp. 334-335.

[79] Paolo Broggio, *La Teologia e la politica: controversia dottrinale, Curia romana e monarquia spagnola tra Cinque e Seicento* (Florencia: Olschki, 2009). Véase tambien Juan Meseguer, "La Real Junta de la Inmaculada Concepción", *Archivo Iberoamericano*, 59-60 (1955), pp. 621-866; e Isaac Vázquez, "Las controversias doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVII", en *Historia de la Iglesia en España*, 4 vols., dir. por Ricardo García-Villoslada (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979), vol. 4, pp. 457-460.

[80] Alfonso de Vicente, "Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la 'gente del vulgo' (1520-1620)", *Studia Aurea*, 1 (2007), pp. 1-41, esp. pp. 28-32.

original".[81] Las coplas se cantaron incluso dentro de las iglesias y conventos, aparecieron representadas en cuadros de pintores de la época y, en muchas ocasiones, se aludía a ellas en las relaciones impresas de las fiestas de la Inmaculada que tuvieron lugar por toda España a partir de 1615.[82] La melodía con la que estas coplas se cantaban se ha conservado en un manuscrito de la Biblioteca Nacional (Ilustración IV.5).[83] El párrafo que las introduce es muy revelador de cómo los defensores de la doctrina inmaculista concebían la música como un elemento clave en la propagación de la devoción:

> Para que la deuocion tan assentada en los Fieles de la Inmaculada Concepcion de la Virgen nuestra Señora se lleue adelante, es muy a proposito que el papel de Coplitas, que trata deste misterio junto con la Estampa de la Concepcion que va con este, se enseñe en las Escuelas a los niños, para que lo canten en sus casa, y por las calles a todos tiempos, de dia, y de noche, y las demas personas las enseñen vnos a otros, de manera que todos a vna voz en general digan vna mesma cosa. Y porque la semejança se guarde tambien en el tono de la canturia, se pone aqui impresso, para que vniformemente se cante como aqui se sigue.[84]

Ilustración IV.5: Melodía de las coplas 'Todo el mundo en general' conservada en Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 9956 [ilustración tomada de Vicente, "Música, propaganda y reforma religiosa", p. 31].



En Barcelona, las fiestas de la Inmaculada Concepción se celebraron por primera vez del 24 al 28 de noviembre de 1618 y al año siguiente se publicó la relación impresa del acontecimiento: *Relacion svmaria de como la Vniversidad de Barcelona renovo el decreto del ivramento* [...] *de la immaculada Concepcion* [...] *y de las fiestas qve con*

[81] Castillo-Ferreira, "Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada", p. 298.

[82] Vicente, "Música, propaganda y reforma religiosa", p. 29.

[83] Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 9956.

[84] Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 9956, fol. 12; extracto citado a partir de la ilustración del manuscrito incluida en Vicente, "Música, propaganda y reforma religiosa", p. 31.

esta ocasion se hizieron en toda la Ciudad (Barcelona: Sebastià Matevat, 1619).[85] De la lectura de la *Relacion* se desprende que los jesuitas fueron los principales organizadores de la fiesta, junto a la Casa de la Ciudad, la Catedral y la Universidad, puesto que el acto central de la fiesta de 1618 consistió en el juramento del misterio de Concepción Inmaculada por parte de los doctores de la Universidad. Cuatro años después, en 1622 los franciscanos organizaron otra celebración para festejar el decreto *Sanctissimus* (4 de junio de 1622) del papa Gregorio XV que prohibía defender las tesis maculistas en público y en privado,[86] "tapando el papa la boca a nuestros frailes", como escribió un dominico del Convento de Santa Caterina de Barcelona.[87] De esta segunda fiesta de 1622 hemos conservado el relato que realizó Jeroni Pujades en su *Dietari*,[88] más una narración de un fraile agustino del Convento de Santa Mónica que no presenta interés musical, pero sí describe de forma muy detallada las carrozas construidas y decoradas por cada parroquia y convento para la procesión.[89]

La polémica de la Concepción de la Virgen generó numerosos conflictos entre los partidarios de la doctrina inmaculista (encabezados por franciscanos y jesuitas) y los defensores de las tesis maculistas (dominicos).[90] Aunque generalmente las fuentes suelen enfatizar las ofensas e incluso agresiones físicas de éstos hacia los defensores de

[85] He utilizado el ejemplar conservado en la Biblioteca de Catalunya dentro de la "Col·lecció de Fullets Bonsoms" (F.Bon. 4858).

[86] Vázquez, "Las controversias doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVII", p. 459.

[87] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 320r.

[88] Casas Homs, *Dietari de Jeroni Pujades*, vol. 3, pp. 337-341.

[89] *Sveño en gracia de la Pvrissima Concepcion de la Serenissima Princesa de los cielos Maria Nuestra Señora. Dirigido a la muy ilustre y piadosa Ciudad de Barcelona. Compuesto por vn Religioso del Conuento de Santa Monica, de los Descalços Augustinos de la mesma Ciudad* (Barcelona: Geronymo Margarit, 1622). Se conserva un ejemplar en la Biblioteca de Catalunya dentro de la "Col·lecció de Fullets Bonsoms" (F.Bon. 10803). En 1656 tuvo lugar otra fiesta de la Inmaculada en Santa María del Mar y un certámen poético, del que también se ha conservado una relación impresa titulada *Ivsta poetica consagrada a las festivas glorias de Maria en sv Immaculada Concepcion mantenida en la Parroquial Iglesia de Santa Maria del Mar de la Ciudad de Barcelona. Relacion de las svmtuosas fiestas que esta ilvstre Parroquia hizo en honrosas memorias de tan soberano Mysterio por Francisco Modolell, y Costa* (Barcelona: Narcis Casas, 1656). Esta fiesta a la Concepción de la Virgen celebrada en Barcelona en 1656 muestra el arraigo y pervivencia de la devoción incluso décadas después del auge de la polémica concepcionista a principios del siglo XVII. Véase también el caso de una fiesta en Granada en 1640 motivada por un libelo contra la Purísima colocado en las puertas del Ayuntamiento de esa ciudad que estudió Pilar Ramos, *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, 2 vols (Granada: Diputación Provincial de Granada; Junta de Andalucía, 1994), vol. 1, pp. 43-48.

[90] Véanse algunos casos que comenta Castillo-Ferreira, "Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada", pp. 300-301.

la llamada "pía doctrina" de la Inmaculada (algunos testimonios relatan que los dominicos insultaban con frases como "perros Iudios, cornudos e putos"),[91] también es muy interesante observar el conflicto desde la perspectiva contraria. Las crónicas del convento dominico de Santa Caterina de Barcelona ofrecen testimonios muy sugestivos de cómo se vivió la polémica inmaculista en la ciudad, y en particular en Santa Caterina. Los agravios no fueron solo verbales o físicos; el día grande de las fiestas de 1618 se planeó para coincidir con el día de Santa Caterina mártir, patrona del convento dominico de la ciudad: "han organizado una gran fiesta de nuestra Señora [...] comenzando el sábado vigilia de Santa Catherina nuestra patrona, [...] para quitarnos a nosotros los devotos".[92] En 1618, el cronista de Santa Caterina comentaba la "persecución" que sufría la orden desde que en Andalucía, tres años antes, habían comenzado las disputas doctrinales sobre la concepción de la Virgen:

> Auent ja tres anys poc mes que en la Andaluzia en particular en granada, cordoua y ciuilla se mogue una noua p*er*secutio contra nostra sagrada religio, se seguintse grans esca*n*dols y reuoltas de mala difestio acerca de la materia de la conceptio de nostra Senyora cosa que tant estaue oluidada en las escolas, pulpits y disputas, ara sie*n* la causa los nostres frares, ara los franciscos, [...] fortificantse ab lo vulgo que segueix la mes pia y p*er* a desacreditarnos [...].[93]

Las fiestas que los franciscanos organizaron en Barcelona en 1622 para celebrar el breve de Gregorio XV también fueron objeto de comentario por parte del cronista dominico, quien se refirió a la celebración enfatizando las ofensas que aquéllos profesaban contra los frailes de Santa Caterina:

> Ite*m* vuy diume*n*ge que co*m*ptam a 28 de agost 1622 han feta los p.^{es} S.^{t} francesch en esta ciutat la sua festa de la co*n*cepta ab grans alimaries en la iglesia y ab moltas banderas dins y sobre della, ab focs artificials, castells y naus, **musicas**, y moltes palmes verdas, insignias de victoria, y p*er* los claustros **molts Hieroglifichs, molt descarats y descortesos, en**

[91] *Memorial Sumario de las veynte y quatro informaciones que el Arzobispo de Sevilla mandó hazer, cerca de las contradicciones, que los religiosos de santo Domingo han hecho a los que defienden y siguen la opinión pia, de que la Virgen N.S. fue concebida sin pecado original* ([s.f.]: [s.l.], [s.e.]), fol. 9r; citado en Castillo-Ferreira, "Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada", pp. 300-301.

[92] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 298v: "[...] han co*n*certada una gran festa de no*st*ra S*eny*ora [...] come*nçan*t al dissapte vigilia de S.^{a} Catherina nostra patrona [...] p*er* lllevarnos a nosaltres los deuots".

[93] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 297v [Ya hace tres años poco más que en Andalucía, en particular en Granada, Córdoba y Sevilla comenzó una nueva persecución contra nuestra sagrada religión. Se siguieron grandes escándalos y revueltas de mala digestión acerca de la materia de la concepción de nuestra Señora, cosa que estaba tan olvidada en las escuelas, púlpitos y disputas, fuesen causa de ellas nuestros frailes, o los franciscos, [...] amparándose en el vulgo que sigue la más pía [doctrina] y para desacreditarnos [...]].

> **desonor [sic] de n*ost*ra sagrada religio pintant en ells frares de n*ost*re sagrat orde, q*ue* mes eran pesquinades** [¿mezquindades?].[94] [Mi negrita y cursiva].

Los jeroglíficos "descarados y descorteses" y las "mezquindades" que menciona el cronista dominico iban seguramente en la línea de unas coplas en catalán y castellano que Jeroni Pujades incluyó en su *Dietari* al narrar los festejos de ese año. La alusión directa o indirecta a los dominicos en todas las estrofas de esas coplas, las cuales "ab alta veu" (estrofa 2) se cantarían por las calles de Barcelona, constituye un testimonio único de las disputas teológicas suscitadas por la doctrina de la Inmaculada Concepción en la ciudad. Thomàs Pascual, prior del convento dominico de Santa Caterina entre 1622 y 1625, es sin duda el "padre Fray Pasqual" y el "Pasqual imbidiós [envidioso]" mencionado en las estrofas tres y cinco de estas coplas:

[1] Concebuda sou, Senyora,
sens peccat original,
a pesar de qui us vol mal.

[2] Ab gran goig, Verge Maria,
y ab alta veu cantaré
que a pesar de dominicos,
culpa en Vós no hi hagué.

[3] A pesar de dominicos
y del padre Fray Pasqual
fue concebida la Virgen
sin pecado original.

[4] Aunque pese a vos y a vos,
Vos Virgen, soys concebida
sin pecado, boto a Dios.

[5] A pesar de dominicos
y de Pasqual imbidiós,
fue concebida María
sin pecado, boto a Dios.

[6] A la puerta del Cielo
llaman dos flayres.
(Ddice S. Pedro:)
—Como son dominicos,
no tengo llaves.—

[7] Y los frayles responden:
—Por qué ocasión?
S. Pedro:
— Porque no son devotos
de la Concepción.

[8] Y responde la Virgen
de allá dentro:
—Buélvanse [sic] los frayles
a su convento.[95]

Aunque las mencionadas coplas "Todo el mundo en general" de Miguel Cid y Bernardo del Toro alcanzaron un mayor protagonismo en la época y son las únicas mencionadas en la literatura musicológica sobre el tema, éstas otras en catalán suponen otro ejemplo de cómo la música fue un vehículo fundamental de la devoción y de la

[94] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 118v [Item hoy domingo a 28 de agosto [de] 1622 hicieron los padres de San Francisco en esta ciudad su fiesta de la *concepta* con grandes festejos en la iglesia y con muchas banderas dentro y sobre de ella [la iglesia], con fuegos artificiales, castillos y naves, músicas, y muchas palmas verdes, insignias de victoria, y por los claustros muchos jeroglíficos, muy descarados y descorteses, en deshonor de nuestra sagrada religión pintando en ellos frailes de nuestra sagrada orden, que más bien eran mezquindades].

[95] Casas Homs, *Dietari de Jeroni Pujades*, vol. 3, p. 341.

polémica. Pero las coplas de Cid y Toro también se difundieron en Barcelona. El segundo día de las fiestas de la Concepción de 1618:

> aparecieron todas las esquinas, casas principales y monasterios de la ciudad cubiertos de unos grandes rotulos de vistosa estampa y varios colores que contenían aquella recebida copla: "**Todo el mundo en general, & c.**" [Mi negrita].[96]

El *Dietari* de Jeroni Pujades que relata los festejos de 1622 aporta más información en relación al canto de las coplas. Aunque el breve de Gregorio XV de 1622 había prohibido en un principio la manifestación pública y privada de opiniones contrarias a la pía doctrina, pocas semanas después el Papa rectificó y permitió a los dominicos exponer sus tesis maculistas, si bien únicamente de forma privada entre los miembros de la orden.[97] De acuerdo con el relato de Pujades, los frailes de Santa Caterina consiguieron rápidamente licencia para imprimir el decreto y se apresuraron a "empapelar" con él la ciudad, pero su acción provocó que la parte contraria contraatacase con las coplas. Los capellanes y sacristanes de la Cofradía de la Concepción de la Catedral, junto a algunos escolanes de la Seo, acudieron a Santa Caterina cantando las coplas y ubicando los textos impresos por encima del breve papal de los dominicos:

> [...] los capellanes o sacristanes de la Concepción de la Seo se hicieron de pronto con muchos papeles impresos que dicen: "Todo el mundo en general —a boses reyne escogida— etc." y éstos con algunos escolanes de cota morada de la Seo, entre las once y las doce de ese día fueron en primer lugar a Santa Caterina, y encima de todos los papeles que encontraban en las puertas de las iglesias puestos por los frailes, con *pastes* pusieron aquellos otros papeles [las coplas].[98]

Desafortunadamente, el *Dietari* de Jeroni Pujades registra un vacío documental entre 1611 y 1620, por lo que no disponemos de su relato de las fiestas de la Concepción de 1618 que sin duda habría aportado detalles adicionales no mencionados en la *Relacion* impresa oficial. En contraste con las agudas observaciones de Pujades

[96] *Relacion svmaria*, [fol. 1v].

[97] Broggio, "Teologia, ordini religiosi e rapporti politici", p. 276.

[98] Casas Homs, *Dietari de Jeroni Pujades*, vol. 3, p. 338. Entre las obligaciones de los escolanes "de cota morada" de la Catedral de Barcelona estaba la de cantar la polifonía; véase, Josep M. Gregori, "Els escolans cantors de la Seu de Barcelona, 1459-1589", *Recerca Musicològica*, 8 (1988), pp. 47-63.

sobre el ambiente devocional de la ciudad en 1622 y la mención de detalles bastante específicos (como hemos visto, su crónica copia el texto completo de las coplas en catalán que cantaban los escolanes y cofrades de la Catedral), la *Relacion* de 1619, costeada por el Obispo[99] y "sacada de la que se embio [sic] al Rey nuestro Señor",[100] se mantiene en el plano más oficial y por lo tanto seguramente más idealizado que caracteriza este tipo de literatura.[101] Mientras que Pujades expone abiertamente los conflictos que la cuestión inmaculista generó en la ciudad con una prosa muy elocuente y ofrece muestras de los aspectos más populares, la *Relacion* de 1619 soslaya en gran medida las disputas y da protagonismo a las élites poderosas de la ciudad.[102] No obstante, el alto nivel de detalle de la *Relacion* permite obtener el cuadro completo de cómo discurrió la fiesta, al menos en algunos aspectos. La Tabla IV.7 sintetiza la cronología de la celebración, los espacios en donde transcurrió, los principales protagonistas mencionados y la naturaleza de la música interpretada según puede deducirse del texto. Los festejos se prolongaron durante cinco días e incluyeron: una procesión festiva con la Universidad como principal protagonista (24-XI-1618); un oficio en la Catedral en el que los doctores de la Universidad juraron el decreto de la Inmaculada (25-XI); una justa en el Borne (26-XI); un estafermo en la Plaza de Santa Anna (27-XI);[103] y una procesión de los estudiantes de leyes como cierre de los actos el último día (28-XI), además de los festejos nocturnos que tuvieron lugar en tres de las cinco jornadas que duraron las celebraciones.

[99] En el colofón se lee: "L. Episc. Barcinonen."

[100] *Relacion svmaria*, [fol. 1r].

[101] Sobre las características del *Dietari* de Jeroni Pujades y su "mundo mental", véase James Amelang, "The mental world of Jeroni Pujades", en *Spain, Europe and the Atlantic world: Essays in honour of John H. Elliot*, ed. por Richard L. Kagan y Geoffrey Parker (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), pp. 211-226. Sobre las características de la literatura de relaciones de sucesos en la Edad Moderna, véase Nieves Pena Sueiro, "Estado de la cuestión sobre el estudio de las Relaciones de sucesos", *Pliegos de bibliofilia*, 13 (2001), pp. 43-66.

[102] La única mención en la *Relacion* sobre la oposición que provocó el juramento de los doctores de la Universidad sobre la Inmaculada aparece brevemente en el párrafo introductorio (sin mencionar a los dominicos), concluyendo que el fin de la disputa fue el "principio de una de las mas grandiosas fiestas que vieron nuestros mayores en este Principado".

[103] El *Diccionario* de la Real Academia Española, define así la palabra "estafermo": "En juegos y ejercicios de destreza caballerescos, figura giratoria de un hombre armado con un escudo en una mano y una correa con bolas o saquillos de arena en la otra, al que golpeaban con una lanza los participantes, que debían evitar que, al girar les devolviese el golpe"; véase <http://dle.rae.es/?id=Gk8FNzB>.

Tabla IV.7: Cronología, espacios, participantes y música en las fiestas de la Inmaculada Concepción en Barcelona (1618) según la *Relacion* de 1619.

Día	Actividad y espacio	Protagonistas mencionados en la *Relación*	Naturaleza de la música según se deduce de la *Relacion*
21-XI	Pregón callejero	Instrumentistas	Instrumental
24-XI	Paseo y carro triunfal de los estudiantes por la mañana	Estudiantes, licenciados y doctores de la Universidad Marqueses de Aitona [Gastón de Moncada i Gralla y Catalina de Montcada i Bou] Arzobispo de Tarragona: [Joan de Montcada i Gralla]	Instrumental y vocal
	Festejos nocturnos (encamisada): invenciones y carros triunfales	Francesc de Montcada i de Montcada, conde de Osona Francesc de Rocabertí	Instrumental y vocal
25-XI	Oficio y juramento de la Inmaculada en la Catedral por la mañana	Jesuitas *Consellers* Diputados Doctores de la Universidad Canónigos de la Catedral Arzobispo de Tarragona Obispo de Urgell [Bernardo de Salba i Salba] Obispo de Girona [Onofre de Reart] Duque de Albuquerque [Francisco Fernández de la Cueva] Canciller regente y oidores Obispo de Tortosa (Luis de Tena Castro) Cofradías	Instrumental y vocal
	Reparto de premios a las cofradías en la Lonja por la tarde	*Consellers*	
	Festejos nocturnos		
26-XI	Torneo en el Borne por la tarde, y procesión a la capilla de la Concepción de la Catedral	Conde de Osona D. Ramon Caldes D. Diego de Rocabertí D. Berenguer Doms	Instrumental
	Festejos nocturnos		
27-XI	Estafermo en la Plaza de Santa Anna	Conde de Osona Grau Guardiola D. Francisco de Pinós	
28-XI	Procesión de los estudiantes de leyes	Estudiantes de leyes, instrumentistas	Instrumental y vocal

Como muestra la Tabla IV.7 la música instrumental estuvo presente en casi todos los actos como elemento fundamental de las procesiones, torneos militares y festejos nocturnos, en los que se menciona siempre la participación de "atabales",

"trompetas" y "menestriles".[104] El pregón que anunció tres días antes el comienzo de las fiestas "con aparato de menestriles, atabales, y doze trompetas", un grupo de trompeteros inusualmente numeroso frente a los datos de que disponemos para otras celebraciones,[105] evidencia la magnitud del evento y probablemente su estrecha vinculación con la agenda de la monarquía, tan implicada en la reafirmación del culto a la Inmaculada. De la lectura de la *Relacion* se desprende que una de las funciones principales de la música instrumental durante los festejos fue la de subrayar la presencia de las autoridades civiles y religiosas de la ciudad o, al menos, eso fue lo que pretendió enfatizar el autor del relato. La procesión que salió de la Universidad el primer día de las celebraciones "encontrando a poco trecho con las casas de los Marqueses de Aytona en cuyas ventanas estauan el Arçobispo de Tarragona y otros Titulos y Cavalleros, los atabales, menestriles, y trompetas que llevavan la delantera, hizieron una sonora salva".[106] Este propósito heráldico de la música instrumental que el cronista enfatiza para marcar la presencia de las autoridades se constata de nuevo en la descripción del acto celebrado en la Catedral el segundo día de los festejos:

> Llegaron despues de por si los Conselleres, Diputados del Principado, el Arçobispo de Tarragona, y finalmente el Excelentisimo Señor Duque de Alburquerque Virrey, acompañado del Canciller, Regente y Oydores de las tres Audiencias: y puedese llamar la entrada de cada uno destos tribunales una particular fiesta por la copia de menestriles, trompetas, & c. que les acompañauan [...].[107]

En contraste con las abundantes referencias a ministriles a lo largo de toda la *Relacion*, las alusiones a cantores y música vocal son más escasas y se redactaron con un lenguaje próximo a la metáfora y la evocación. El autor de la *Relacion* menciona: 1) la "capilla de otros Angelitos que con musica acordada de vozes e instrumentos

[104] La alusión genérica a ministriles indica seguramente grupos de instrumentistas de viento como por ejemplo chirimías y/o clarines.

[105] Kreitner, "Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth-Century Barcelona", *Early Music History*, 14 (1995), pp. 153-204, esp. p. 161, indica que en los pregones de las fiestas del Corpus en Barcelona en el siglo XV solían participar una o dos trompetas, y Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita, "The soundscape of the ceremonies held for the beatification of St Teresa of Ávila in the Crown of Aragon, 1614", *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 6 (2015), pp. 225-250, esp. p. 229, mencionan la presencia de cinco trompeteros en el pregón de las fiestas de beatificación de Santa Teresa de Ávila celebradas en Barcelona en 1614.

[106] *Relacion svmaria*, [fol. 1v].

[107] *Relacion svmaria*, [fol. 1v].

suspendian los oydos" en la encamisada de los festejos nocturnos del primer día;[108] 2) la música "estremada" del oficio celebrado en la Catedral;[109] y 3) la "capilla de graciosos çagales, que assi por la letra ajustada a la materia del juramento, como por la melodia de vozes, y instrumentos suspendian los ayres" que participaron en la procesión de los estudiantes el día final de las fiestas.[110] A cargo de seleccionar y dirigir la música vocal interpretada durante las fiestas de la Concepción de 1618 estaría sin duda Joan Pau Pujol, puesto que en esos años desempeñaba el cargo de maestro de capilla en la Catedral, como ya se ha mencionado. La alusión al canto de las capillas "de angelitos" y "de graciosos çagales" muestra que seguramente el peso de las interpretaciones vocales estuvo a cargo de los niños escolanes de la Catedral y no de los cantores adultos de la capilla, subrayando así mediante la música el tema de los festejos, es decir, la pureza de la concepción de la Virgen.

Mercedes Castillo ha indicado que en todas las fiestas de la Concepción celebradas en España a partir de 1615, el canto de piezas en lengua vernácula (coplas, chanzonetas y villancicos) tuvo, junto a los motetes, un especial protagonismo;[111] y añade en relación a las chanzonetas:

> de los géneros aludidos en las relaciones sobre fiestas dedicadas a la Inmaculada hay que reseñar que al menos en las consultadas para este estudio, cuya cronología abarca de 1615 a 1619 aproximadamente, el de las chanzonetas se menciona en todas menos en la relación de Toledo (1616), donde en lugar de chançonetas el género citado es el del villancico.[112]

Como ya mencioné, la *Relacion* de 1619 señala que el día principal de las fiestas "las esquinas, casas principales y monasterios de la ciudad" aparecieron "cubiertos de

[108] *Relacion svmaria*, [fol. 1v]. Según el *Diccionario* de la Real Academia Española, la encamisada era una "Mojiganga nocturna en la que se vestían largas camisas blancas con hachones encendidos". Esta forma de diversión imitaba una forma de "ataque militar que se realizaba de noche por sorpresa y cubriéndose los soldados con una camisa blanca para no confundirse con los enemigos"; véase <http://dle.rae.es/?id=Ey6gTew>.

[109] *Relacion svmaria*, [fol. 2r].

[110] *Relacion svmaria*, [fol. 2v].

[111] Castillo-Ferreira, "Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada", p. 297. De forma similar, Tess Knighton, "Music and ritual in urban spaces: The case of Lima, *c*.1600", en *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, ed. por Geoffrey Baker y Tess Knighton (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), pp. 21-42, esp. p. 41, también ha mencionado la interpretación de chanzonetas, villancicos y romances en las fiestas de la Inmaculada Concepción de Lima (Perú) en 1619.

[112] Castillo-Ferreira, "Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada", p. 303.

unos grandes rotulos de vistosa estampa y varios colores que contenían aquella recebida copla: 'Todo el mundo en general, & c.'", pero no alude en ningún momento al canto de estas coplas, ni tampoco de chanzonetas o villancicos. Al relatar la procesión de los estudiantes de leyes el quinto día de los festejos, después de describir los tres carros triunfales que cerraban la comitiva (incluido el de la "capilla de graciosos çagales" que cantaban con "melodia de vozes, y instrumentos"), la *Relacion* menciona que éstos "discurrieron por las calles principales del lugar sembrandolas de motes que echaua cada vno, sacados de la sagrada Escritura".[113] Al analizar la amplia producción de villancicos de Joan Pau Pujol no encontramos ninguno dedicado a la Inmaculada Concepción de la Virgen, ni en la producción que se ha conservado,[114] ni tampoco en los textos de los villancicos perdidos conocidos a partir del "Memorial dels Villancicos que lo molt Ilustre Capítol de Barcelona te del senyor mestre Pujol així de la festivitat del Corpus com de Nadal".[115] No obstante, resulta difícil de asumir que, dada la extensa producción en romance de Pujol (un total de 101 obras)[116] y al contrario que en todas las fiestas de la Concepción celebradas en la Península y en el Nuevo Mundo, en la celebración de Barcelona en 1618 no se hubiese interpretado repertorio en lengua vernácula. Quizás la laguna podría achacarse a la brevedad y al carácter convencional de la *Relacion* impresa, que no permite captar adecuadamente la naturaleza del repertorio musical interpretado.

[113] *Relacion svmaria*, [fol. 2v].

[114] Mariano Lambea, "Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII", 2 vols., Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat Autònoma de Barcelona (1999), pp. 46-72.

[115] Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, pp. X-XI; Lambea, "Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626)", pp. 31-37.

[116] De acuerdo con el recuento realizado por Lambea, "Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626)", p. 34.

3. EL AUGE DE LA DEVOCIÓN AL ROSARIO DE LA VIRGEN: IMÁGENES, OBRAS Y PRÁCTICAS MUSICALES EN CONTEXTO

> **Barcelona, 29 de agosto de 1602**
> Dijous a 29 a hora ya tarda, a la baxada de Santa Eulàlia exint lo metje Soler de casa micer Jordi qui estava al carrer de don Fedric de Cabrera, quant fou al cantó volent girar devés la Seu per anar a sa casa a la Dagaria, un home li donà una punyalada y se n'anà a son pas, y sentint que lo nafrat cridava: "**Mare de Déu del Roser, ajudau-me!**" lo agressor tornà y li donà altra punyalada ab la qual lo acabà de matar, que no hi fou a temps la Extrema unció. No hi ha justítia.[117]

En el transcurso de esta investigación, el hallazgo en Barcelona de una edición desconocida de letanías polifónicas del compositor italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina vinculada al culto del rosario, me ha conducido a explorar diferentes aspectos de la proyección musical de una de las devociones más característica de la Contrarreforma católica. En su estudio sobre el rol de la devoción al rosario de la Virgen en la Edad Moderna, Nathan D. Mitchell se preguntaba, como punto de partida a su investigación, por qué desde su aparición en la baja Edad Media el culto al rosario pervivió a lo largo de los siglos como una de las devociones católicas más difundidas y populares.[118] La tesis central defendida por Mitchell es que el culto al rosario, si bien de raíces medievales, experimentó una enorme popularidad durante la Edad Moderna gracias a su capacidad para canalizar distintas facetas que caracterizaron la religiosidad

[117] Casas Homs, *Dietari de Jeroni Pujades*, vol. 1, p. 200 [El jueves 29 [de 1602] a una hora ya tarde, en la bajada de Santa Eulalia, saliendo el médico Soler de casa *micer* Jordi que estaba en la calle de don Fedric de Cabrera, cuando estaba en la esquina, queriendo girar hacia la Seo para ir a su casa en la Dagaria, un hombre le asestó una puñalada y huyó, y al escuchar que el herido gritaba: "¡Madre de Dios del Rosario, ayudadme!, el agresor volvió y le asestó otra puñalada con la cual lo acabó de matar, que la extremaunción no llegó a tiempo. No hay justicia].

[118] Nathan D. Mitchell, *The Mystery of the Rosary: Marian Devotion and the Reinvention of Catholicism* (Nueva York y Londres: New York University Press, 2009), pp. 1 y 3: "How does one account for the rosary's ubiquity, durability, and resilience? [...]. *The Mistery of the Rosary* argues, in sum, that the rosary survived and flourished because it was able to absorb the reframings of reform, representation, ritual, religious identity, and devotion that came to characterize early modern Catholicism and that have continued to shape Catholic piety and practice to the present day". [¿Cómo puede uno explicar la ubicuidad del rosario, su pervivencia y resiliencia? […] *The Mistery of the Rosary* argumenta, en resumen, que el rosario sobrevivió y floreció porque fue capaz de absorber la reformulación de la reforma religiosa, su representación, el ritual y su identidad, así como la devoción y la praxis que caracterizó el Catolicismo de principios de época moderna y que ha continuado moldeando la piedad y la práctica Católicas hasta el presente]. Mitchell desarrolla estas ideas en los cuatro primeros capítulos de su libro titulados: "Reframing Reform"; "Reframing Representation"; "Reframing Ritual" y "Reframing Religious Identity".

católica, especialmente después de Trento: el espíritu reformista, la importancia de la cultura visual religiosa y del culto a las imágenes, los cambios rituales y la identidad religiosa y devocional promovida por la Contrarreforma.

3.1. Libros devocionales del rosario y la batalla de Lepanto

Los dos factores que más contribuyeron a la difusión del culto al rosario en Cataluña a partir de mediados del siglo XVI fueron la proliferación de libros devocionales del rosario y el particular entusiasmo con el que se vivió la victoria de la liga cristiana contra los turcos en la batalla de Lepanto de 1571.[119] Ambos factores tuvieron particular resonancia en Cataluña y Barcelona.

Uno de los libros devocionales que mayor difusión alcanzaron en Cataluña a partir de la segunda mitad del siglo XVI fue el *Libre de la institucio, manera de dir, miracles e indulgencies del roser de la verge Maria, señora Nostra* escrito por el fraile dominico Jeroni Taix (Segrià, Lleida, fl. siglo XVI). Taix fue maestro de teología y subprior del convento dominico de Santa Caterina en Barcelona.[120] Las crónicas manuscritas de Santa Caterina señalan que tomó los hábitos de la orden en el convento en 1519, pero se desconoce su fecha de fallecimiento.[121] Su libro dedicado a la devoción del rosario se publicó por primera vez en castellano, al parecer en 1554 en Valencia,[122] pero poco después él mismo lo tradujo al catalán en una edición que vió la luz en Barcelona en 1556 titulada *Llibre de la institució, manera de dir, miracles i indulgències del Roser de la Verge Maria* (Barcelona: Estampat en casa de Pere de Monpezat. Venense en casa de mestre Hieronim Badia, 1556).[123] El éxito editorial de

[119] Kamen, *The Phoenix and the Flame*, p. 149.

[120] Eulàlia Duran, "Taix, Jeroni", en *Gran Enciclopedia Catalana*, vol. 14, p. 130.

[121] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 77v: "Item p*er* no saber en que temps mori lo p.^{e} mestre fra Hieroni Taix sino qua*n*t viuia per so ara no he volgut passar en silenci a tal supposit p*er* ser p*er*sona de gran doctrina y de molta virtut. Lo qual fonch fill del p*rese*nt co*n*uent de s.^{a} catherina. Compongue un llibre del roser en cathala molt gentil llibre y de molta erudicio. Era molt estimat entre seculars y religiosos p*er* las sues bones prendas".

[122] Geroni Taix, *Institucion, modo de rezar y milagros e Indulgencias del rosario de la virgen Maria* (Valencia: [s.n.], 1554). Al parecer, según la base de datos bibliográfica *Universal Short-Title Catalogue*, no se conserva ningún ejemplar de la edición de Valencia de 1554; véase <https://ustc.ac.uk/index.php/record/352480> (consultado el 22 de mayo de 2017).

[123] Según Montserrat Lamarca, *La impremta a Barcelona (1501-1600)* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya; Generalitat de Catalunya, 2015), pp. 414-415, se conserva un ejemplar de esta edición en la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll (Girona).

este libro, calificado a veces como un "best-seller",[124] está atestiguado por las numerosas reimpresiones realizadas en las siguientes décadas antes de 1600 (ocho ediciones —sin contar la primera en castellano y la primera en catalán—), y de forma más profusa en los siglos XVII (once ediciones) y XVIII (quince ediciones).[125] Ya en el siglo XVII, las personas vinculadas al mundo de la imprenta en Cataluña, lo percibían como un fenómeno editorial de éxito. Por ejemplo, el autor anónimo del material preliminar de la edición de 1677 ([Barcelona]: en la estampa de Mathevat) señalaba que "parece que no bastan impresores para estamparlos".[126] Las cinco ediciones que se imprimieron también en México entre 1559 y 1587 (es decir, tan sólo tres años después de la primera edición en catalán de Barcelona) son prueba de su extraordinaria difusión.[127]

También las librerías de Barcelona a finales del siglo XVI dan cuenta del éxito de pequeños libros devocionales sobre el rosario. El inventario del librero Onofre Gori en 1595 registra 129 copias de un *Rosario* de un autor llamado Bosch; el de Antoni Oliver en 1590 incluía diez *Libros del Rosario*; y el inventario de libros de Sebastià de

[124] Kamen, *The Phoenix and the Flame*, p. 149.

[125] Las diez ediciones del siglo XVI, las once del siglo XVII y quince del siglo XVIII son el total de ediciones que he podido contabilizar utilizando los siguientes recursos bibliográficos: *Universal Short-Title Catalogue* (<https://www.ustc.ac.uk/index.php>); Lamarca, *La impremta a Barcelona (1501-1600)*; Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo XVI: primera parte, catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 á 160: con biografías de autores y otras ilustraciones : precedido de una noticia acerca de la introducción de la imprenta en México* (México: Libreria de Andrade y Morales, sucesores, 1886); Marià Aguiló, *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1923); Antonio Nicolás, *Bibliotheca hispana nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruere notitia* (Matriti: apud Joachimum de Ibarra, 1783-1788); Antoni Palau i Dulcet, *Manual del librero hispano-americano : bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, 28 vols. (Barcelona: Libr. Anticuaria de A. Palau, 1948-1977); *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac/O12373/ID8748f60d?ACC=101>); Catálogo *online* de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Fondo Antiguo (<http://crai.ub.edu/es/>).

[126] Jeroni Taix, *Llibre dels miracles de Nostra Senyora del Roser y del modo de dir lo rosari de aquella / compost per lo R.P.M. Fr. Geroni Taix Doctor en Theologia, del Orde de Predicadors. Y ara novament affigides les Indulgencies q lo S. Pare Papa Pio V. ha concedit à dita Còfraria, y les del Santissim Papa Gregori XIII. Paulo V y Alexandro VII. vuy a la Iglesia de Deu governant: y la declaración de les tres maneres de Confrares de dita Santa Confraria* ([Barcelona]: en la estampa de Mathevat, 1677), fol. A2: "[…] sens que sia encariment, ni exageraciò, apar que no baste*n* Estampers pera estamparlos; effecte sens dupte de la pietat, y misericordia de De N Senyor y continua intercessiò de Maria Santissima, ab la qual se planta, rega, aumenta, y creix la tant gra*n* y poderosa devoció del S. Roser en lo cor dels homens […]".

[127] La publicación de libros del rosario en lengua vernácula no es en absoluto un fenómeno solo rastreable a partir de mediados del siglo XVI, ni por supuesto tampoco restringuido al ámbito catalán; véase, por ejemplo, el caso del área germana que analiza Anne Winston-Allen, "Tracing the Origins of the Rosary: German Vernacular Texts", *Speculum*, 68/3 (1993), pp. 619-616.

Cormellas incluía nada menos que 1053 ejemplares de un libro del rosario para el que no se especifica su autor.[128] La literatura de cordel también actúa como evidencia de la popularidad que alcanzó la devoción al rosario en el ámbito catalán. Además de los gozos del rosario que se incluían siempre como complemento al libro de Taix y de otros tratados del rosario, pliegos sueltos en los que también se imprimían los gozos del rosario se venderían todavía a un precio más popular, contribuyendo así a su difusión. Un ejemplo son *Los Set goigs de la Verge Maria del Roser molt deuots* ([¿Barcelona: Pere Regnier, 1567?]).[129] También muy ilustrativo, y en este caso incluyendo la indicación a la melodía o tonada con la que debían cantarse, son *Los quinze misteris de nostra Senyora del Roser en copla a la tonada de la guilindo* impresos por Sebastià de Cormelles en 1592; las primeras estrofas de cada grupo de cinco misterios (gozosos, dolorosos y gloriosos) que se cantaban con la música de la "tonada de la guilindo" dicen:

> Los sinch misteris gaudiosos
> […]
> O Mare de Deu
> verge soberana
> qui james se veu
> com vos tan galana
> **guilindo guilindayna guilindo**.
> […]
>
> Los cinch misteris dolorosos
> […]
> O Mare de Deu
> y verge sagrada
> qui james se veu
> com vos llastimada. **galindo galind**.
> […]
>
> Los sinch misteris gloriosos
> [...]
> O Mare de Deu
> verge imaculada
> qui con vos se veu
> may tan exaltada
> […]

En su estudio sobre la antigua lírica popular hispánica, Margit Frenk Alatorre recoge algunos textos transmitidos en cancioneros hispanos del siglo XVI en los que

[128] Estos datos los cita Kamen, *The Phoenix and the Flame*, pp. 419, 421 y 426.

[129] Se conserva un ejemplar en la Biblioteca de Catalunya (signatura 3-VI-8/18) que no ofrece los datos de edición, aunque el catálogo online de la Biblioteca señala a Pierre Regnier como posible impresor.

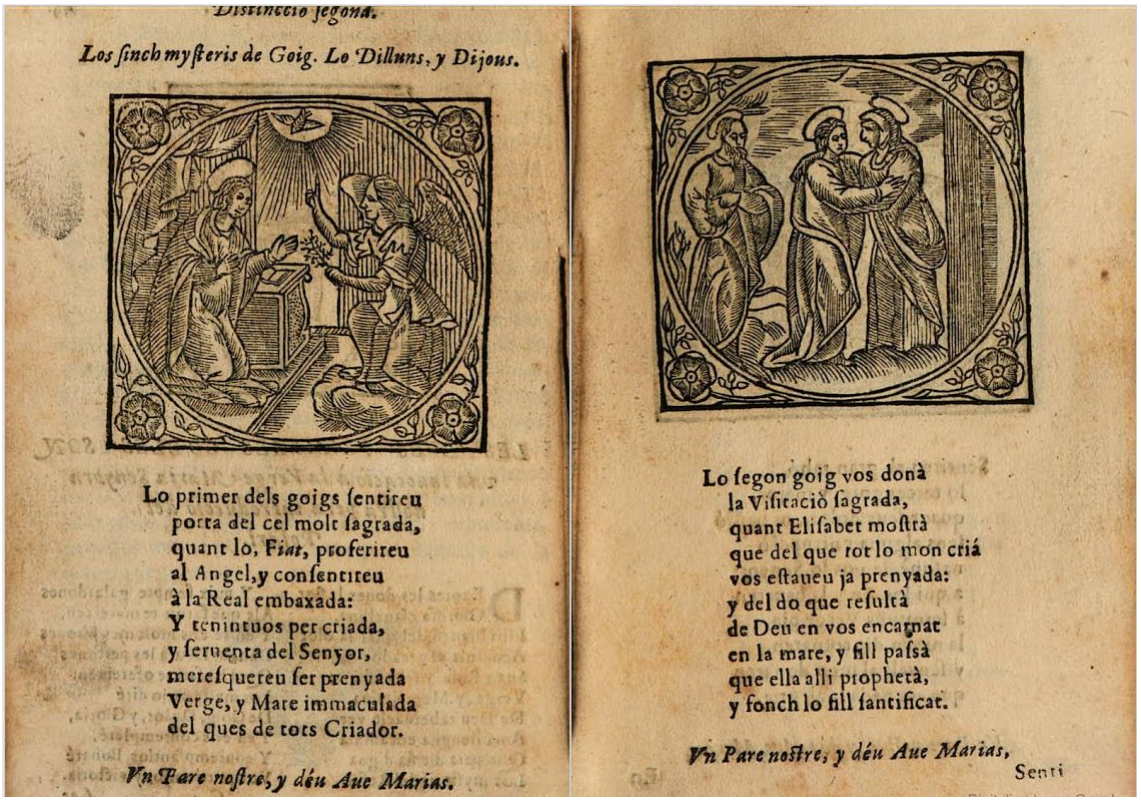
aparecen términos muy semejantes a la tonada de la "guilindo" con la que se cantaban estos gozos del rosario impresos en Barcelona en 1592. Uno de ellos aparece en el "Cancionero classense" de 1589: "Una musica le dan / a Juanilla en este son: / dinguilindín, dongolondón, / fanfaranfán, [bondobondón], / ¡viva la [z]agala de Pero Antón! Otra alusión al tema de la "guilindo", más cercana todavía a los términos empleados en los gozos al rosario, aparece en el llamado "Cancionero de Jhoan López" (el Ms. 3168 de la Biblioteca Nacional de Madrid datado a finales del siglo XVI) en donde en una de las canciones se alude a "Guilindín, guilindaina, dongolondaina".[130] Se trata, por tanto, de una tonada muy popular de la época que, aunque no se ha podido identificar musicalmente, se empleaba no sólo en canciones populares, sino también como base para cantar poesía devota como por ejemplo los quince misterios del rosario.

El principal propósito de este tipo de libros devocionales u hojas volantes sobre el rosario como el de Jeroni Taix o los misterios del roser cantados a la "tonada de la guilindo" era ofrecer al lector devoto un instrumento asequible y fácilmente transportable para ejercitarse en la contemplación de los quince misterios que conforman el rezo del rosario, complementando así la propia actividad del rezo a través de los collares de cuentas utilizados para su oración. Los estudiosos de la historia del rosario han subrayado que una de las razones por las que el culto al rosario alcanzó tanta popularidad fue porque este tipo literatura devocional se escribía generalmente en lengua vernácula; por otro lado, la inclusión de imágenes ilustrando el texto de cada uno de los quince misterios hacía posible que incluso los devotos no instruidos, que no sabían leer, pudiesen también fácilmente ejercitarse en la contemplación.[131] El libro del rosario de Jeroni Taix responde plenamente a esta tipología. Tras explicar detalladamente en qué consistía cada misterio del rosario y como introducción a su método de rezar el rosario, Taix señalaba: "[…] Y perque alguns tenen deuociò de dir lo dit Rosari, y contemplar en breu los dits mysteris, […], […] he posat assi en cobla Cathalana, un modo breu de contemplar, y à cada cobla la Imatge que lo tal mysteri representa, pera que mes se exercite, y moga la deuociò de la manera seguent"; la Ilustración IV.6 muestra el texto en catalán del primero de los quince misterios (la Anunciación) y la ilustración que lo acompaña.

[130] Véanse éstos y otros ejemplos en Margit Frenk Alatorre, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII* (Madrid: Castalia, 1987), pp. 710-711.

[131] Mitchell, *The Mystery of the Rosary*, pp. 6-7.

Ilustración IV.6: Textos en lengua vernácula e ilustraciones de los quince misterios del rosario en el libro de Jeroni Taix, *Llibre dels miracles de Nostra Senyora del Roser y del modo de dir lo rosari de aquella* ([Barcelona]: en la estampa de Mathevat, 1677 [1556]), fol. 45v.



Distincció segona.

Los sinch mysteris de Goig. Lo Dilluns, y Dijous.

Lo primer dels goigs sentireu
porta del cel molt sagrada,
quant lo, *Fiat*, proferireu
al Angel, y consentireu
à la Real embaxada:
Y tenintuos per criada,
y seruenta del Senyor,
mereſquereu ser prenyada
Verge, y Mare immaculada
del ques de tots Criador.

Vn Pare nostre, y dèu Aue Marias.

Lo segon goig vos donà
la Visitació sagrada,
quant Elisabet mostrà
que del que tot lo mon criá
vos estaueu ja prenyada:
y del do que resultà
de Deu en vos encarnat
en la mare, y fill passà
que ella alli prophetà,
y fonch lo fill santificat.

Vn Pare nostre, y dèu Aue Marias,

Senti

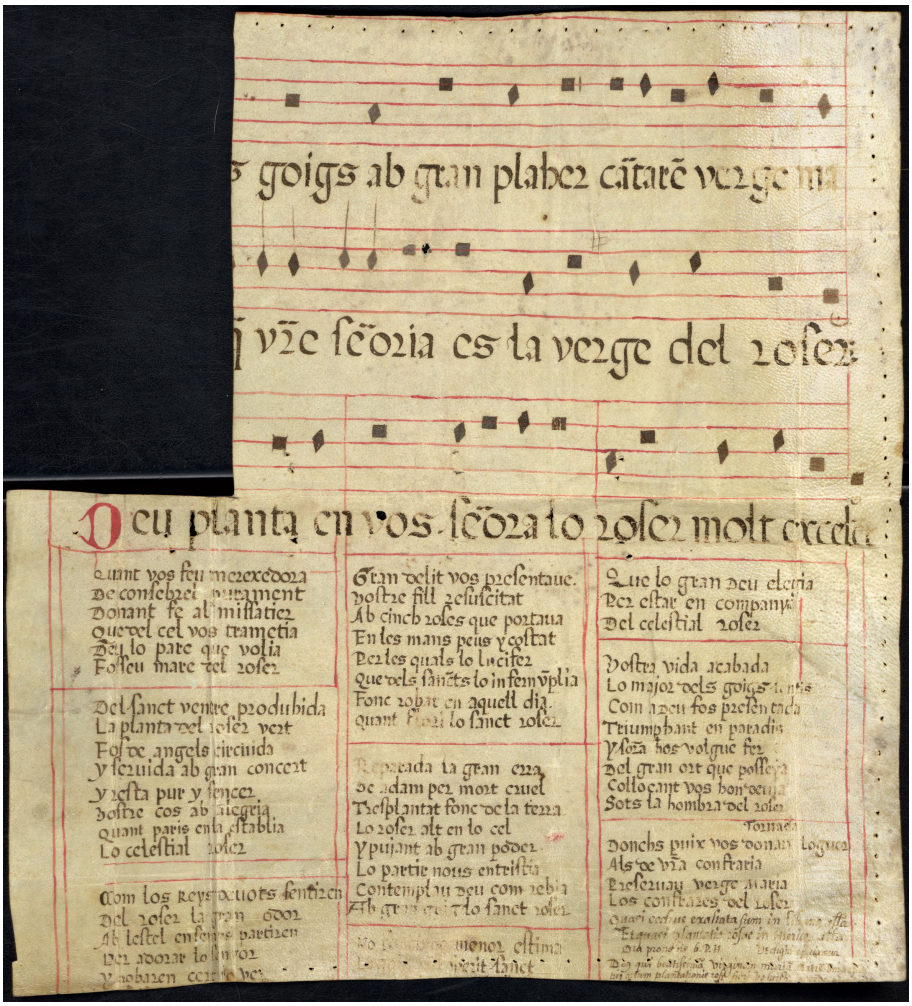
Como complemento a los textos e ilustraciones de los quince misterios, el libro de Taix incluye al final, también en catalán, "Los set goigs de la Verge Maria del Roser molt deuots". La alusión en el refrán ("tornada") de estos gozos a los cofrades del Rosario, evidencia su uso como canciones en lengua vernácula devocionales que se cantarían en el seno de las cofradías del rosario.

Vostres goigs ab gran plaher
cantarem Verge Maria,
puix la vostra Senyoria
es la Verge del Roser
[…]
TORNADA
Donchs pus vos donau lloguer
als de vostra confraria
preservau, Verge Maria,
los confrares del Roser.[132]

[132] Jeroni Taix, *Llibre dels miracles de Nostra Senyora del Roser* […] ([Barcelona]: en la estampa de Mathevat, 1677 [1556]), fols. 200-201.

En el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona se conserva un pergamino datado en el siglo XVI que transmite no sólo el texto, sino también la melodía de estos gozos, si bien incompleta debido a la rotura del pergamino en la parte superior izquierda; véase la Ilustración IV.7. La noticia de la existencia de este pergamino la recogió en 1877 Francesch Pelay Briz en una antología de canciones populares catalanas.[133] Briz transcribió la melodía en clave de *fa* en cuarta línea y completó las dos notas iniciales que faltan en cada pentagrama (por la rotura del pergamino) con la nota *do* (véase la transcripción de Briz en la Ilustración IV.8). El pergamino constituye un documento muy valioso porque se trata posiblemente de la melodía más temprana conocida hasta ahora de los gozos del rosario.

Ilustración IV.7: Texto y melodía de *Los set goigs de la Verge Maria del Roser* en un pergamino conservado en Barcelona (siglo XVI). Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Gràfics, C18/F6C5/009bis.



[133] Francesch Pelay Briz, *Cansons de la terra: cants populars catalans*, 5 vols. (Barcelona: Llibreteria de E. Ferrando Roca, 1866-1877), vol. 5 (Barcelona; París: Alvar Verdaguer; Maissonneuve y Ce, 1877), pp. 33-40.

Ilustración IV.8: Melodía de *Los set goigs de la Verge Maria del Roser* conservados en el pergamino del AHCB según la transcripción realizada por Francesch Pelay Briz en *Cansons de la terra* (1877).



Otras ediciones del libro de Taix evidencian que existían además otras versiones de gozos del rosario para ser cantados en distintas épocas del año litúrgico. Por ejemplo, en la ya mencionada edición de 1677 se imprimieron también *Altres Goigs de Nostra Senyora del Roser, ques cantan en la Quaresma*: "Puix que rosa molt suau / Deu mon fill me à elegida / lo Psaltirim presentau / quinze actes de ma vida […]";[134] y en la edición de 1685, además de los dos anteriores, encontramos también los *Goigs de Nostra Senyora del Roser ques cantan en lo Advent*: "Ditxosa sou Maria / Santissima, y Divina / tresor de gran valia, / y Rosa sens espina / dels Angels melodía".[135]

Además de la extraordinaria difusión de libros devocionales, un segundo factor de carácter político-militar contribuyó de forma trascendental a la expansión del culto al

[134] Jeroni Taix, *Llibre dels miracles de Nostra Senyora del Roser* […] ([Barcelona]: en la estampa de Mathevat, 1677 [1556]), [gozos impresos en la última hoja del libro no foliada].

[135] Jeroni Taix, *Llibre dels miracles de N.ra S.ra del Roser y del modo de dir lo rosari de aquella. Compost per lo molt R. P. Fr. Geroni Taix, Dr. en Sta. Theologia, del Orde de Predicadors. Ara novament anyadida la confirmació, y publicació de las Indulgencias, Jubileus, y Absolució per la hora de la mort, de la Sagrada Congregació, y Santissim Pare Innocencio XI als Confrares de ella en lo any 1680. Dirigida a la Soberana Reyna dels Angels, la Immaculada Verge Maria, Mare, y especial Patrona de la Orde Sagrada de Predicadors* (Cervera: En la Estampa de Geronym Palol, 1685), [gozos impresos al final del libro en hojas sin foliar].

rosario de la Virgen, no sólo en Cataluña sino en toda Europa. La victoria naval de la Santa Liga cristiana contra los turcos otomanos en la Batalla de Lepanto el 7 de octubre de 1571 fue esencial para la propagación de la devoción a finales del siglo XVI. El papa Pío V (1566-1572) ejerció un papel trascendental. Él mismo había concentrado sus esfuerzos en la formación de la Santa Liga para defender militarmente las fronteras europeas de la amenaza turca, y, como fraile dominico y devoto del rosario, el propio Papa había realizado un llamamiento para que toda la cristiandad invocase a la Virgen mediante el rezo del rosario para lograr la victoria en la batalla. El éxito militar en Lepanto fue atribuido a la intercesión de la Virgen por Pío V, quien en conmemoración de la batalla designó el primer domingo de octubre como la fiesta de "Nuestra Señora de la Victoria".[136] Dos años después, Gregorio XIII, también gran defensor del rosario, modificó el nombre de la fiesta añadiendo expresamente la alusión al Rosario de la Virgen.[137] La noticia de la victoria cristiana se recibió en muchas ciudades europeas con gran euforia y fue motivo para la organización de suntuosas celebraciones. Iain Fenlon ha estudiado desde una perspectiva musicológica los festejos que tuvieron lugar en distintas ciudades italianas (como Roma y Venecia), en donde tanto la literatura como la música tuvieron un especial protagonismo. Algunos compositores italianos elaboraron piezas a partir de conocidos poemas sobre la victoria naval, como por ejemplo la 'Canzon nella gran vittoria' que Ippolito Baccusi incluyó en *Il secondo libro de madrigali a sei voci* (Venecia, 1572) a partir de un texto del poeta Luigi Groto publicado en su antología de poemas titulada *Trofeo della vittoria sacra: ottenuta dalla christianiss. Lega contra Turchi nell'anno MDLXXI* (Venecia, 1572).[138]

La victoria de la Liga en Lepanto bajo la comandancia de Don Juan de Austria (1547-1578) y de su lugarteniente el noble barcelonés Luis de Requesens y Zúñiga

[136] H.H. Davis, "Pius V, Pope, St.", en *New Catholic Encyclopedia*, segunda edición, 15 vols. (Detroit: Thomson Gale; Washington, D.C.: Catholic University of America, 2003), vol. 11, pp. 373-375.

[137] Gregorio XIII instituyó la festividad del Rosario de la Virgen mediante la bula "Monet Apostolus"; véase el texto completo de la bula en Luigi Tomasetti, ed., *Bullarum Romanum: bullarium diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum taurinensis*, 24 vols. (Turín: Seb. Franco et Henrico Dalmazzo Editoribus, 1857-1872), vol. 8, pp. 44-45.

[138] Sobre las celebraciones de la victoria de Lepanto en Italia, véanse los siguientes trabajos de Iain Fenlon: "Lepanto: Music, Ceremony, and Celebration in Counter-Reformation Rome", en Iain Fenlon, *Music and Culture in Late Renaissance Italy* (Oxford: Oxford University Press, 2002), pp. 139-161; "'In destructione Turcharum': The Victory of Lepanto in Sixteenth-Century Music and Letters", en *Andrea Gabrieli e il suo tempo: atti del Convegno internazionale (Venezia 16-18 settembre 1985)*, ed. por Francesco Degrada (Florencia: Leo S. Olschki, 1987), pp. 127-151; "Lepanto: The Arts of Celebration in Renaissance Venice", en *Proceedings of the British Academy*, vol. 73 (Londres: British Academy y Oxford University Press, 1987), pp. 201-236.

(1528-1576) suscitó también obviamente gran euforia en España. En el Principado de Cataluña la victoria tuvo particular resonancia. La principal galera de la batalla naval (la Galera "Real") se había construído en las atarazanas de Barcelona y, a su regreso a España, tanto Juan de Austria como Luis de Requesens donaron a la ciudad algunos objetos emblemáticos que había portado durante la batalla o relacionados con ésta. Según documenta José María Martínez-Hidalgo y Terán, los trofeos de la contienda ofrecidos a Barcelona fueron: a la Catedral, el crucifijo que aparentemente Juan de Austria llevaba consigo en la galera (conocido como el Santo Cristo de la Galera o de Lepanto y que se ubicó desde el primer momento en la Capilla de Sant Oleguer de la Catedral, donde todavía hoy permanece); al convento de Montsió de Barcelona, una imagen de la Virgen conocida como la "Virgen de la Victoria", una insignia militar de una galera turca y cuatro estandartes del rosario; y, por último, varios objetos y documentos donados por Luis de Requesens al Palau de la Comtessa: una figura de Cristo ofrecida, al parecer, por Pío V a Requesens, su bastón de mando en la batalla y el arca que llevaba en la galera, dos paños con el escudo de armas de Requesens, y dos documentos de bulas de Pío V concediendo el jubileo perpetuo y privilegios a la capilla del Palau.[139]

El ya mencionado dietario de la ciudad de Barcelona (el *Manual de Novells Ardits*) testimonia que, tan pronto como la noticia de la victoria de Lepanto llegó a la ciudad, se cantó un *Te Deum* en la Catedral en donde estuvieron presentes las autoridades políticas, la aristocracia de la ciudad y "gran nombre de poble que apenas cabia en la seu":

> Dimecres, XXXI. [octubre de 1571] — En aquest dia per correu de Genova despachat per lo embaxador del señor Rey es venguda nova com la Armada de la sancta liga que lo sanctissim pare y señor nostro Papa Pio quint vuy beneventuradament regnant havia consertada entre molts princeps xpians de la qual Armada ne es capita general lo ex.^{mo} don Joan de Austria germa del señor Rey, ses trobada dita Armada xpiana ab la armada turquesca cerca de Lepanto a VII del present [...]. La maiestat divina ne sia per tots y per

[139] Véase José María Martínez-Hidalgo y Terán, *Lepanto. La batalla, la galera "real": recuerdos, reliquias y trofeos* (Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Museo Marítimo, 1971), pp. 146-151. El estudio de Martínez-Hidalgo se enmarca en el contexto de la Exposición conmemorativa del IV centenario de la Batalla de Lepanto que tuvo lugar en el Museo Marítimo de Barcelona en octubre y noviembre de 1971 para la que se construyó una réplica de la Galera Real de Lepanto. Entre otros muchos trofeos de la Batalla, algunos de los mencionados ofrecidos a la ciudad de Barcelona se exhibieron en esa exposición; véase el catálogo elaborado para la muestra, *Exposición conmemorativa del IV Centenario de la Batalla de Lepanto: Catálogo. Reales Atarazanas de Barcelona, octubre-noviembre de 1971* (S.l.: s.n., 1971). Martínez Hidalgo y Terán, *Lepanto. La batalla, la galera "real"*, pp. 92-145, analiza el rico programa iconográfico original elaborado en Sevilla para la galera una vez que ésta se había construido en Barcelona.

> tostemps loada beneyta y glorificada y per sa immensa misericordia done a la dita sancta liga prossequutio de victoria a servey seu. — **E lo mateix dia fonch consertat de fer *tedeum laudamus* en la seu al qual fonch present lo señor loctinent los magnifichs consellers molts cavalles y gran nombre de poble que apenas cabia en la seu**, ab tant gran alegria y jocunditat que los homens molts dells de alegria tenien las lagrimes als ulls, altres estaven ab los ulls al cel ab lo sperit tant elevat que restaven descolorits y tots blanchs, altros ab altres effectes que parian fora de seny, altors quels apparra cosa de somni y apenes ho podian creure y ab raho, perque manifestament es estada obra divina y no humana per lo que la armada infel era potentissima y molta y en sa terra, y exida de fresch y nostros pecats son grans, es empero y es estada tostemps maior la misericordia de Deu. [Mi negrita].[140]

Igual que en las ciudades italianas la literatura y la música fueron vehículos de expresión del entusiasmo que generó la victoria de la Santa Liga en Lepanto, también en Barcelona se imprimieron obras emblemáticas que dan cuenta del impacto que tuvo el acontecimiento. En el ámbito literario, el caso más emblemático se encuentra quizás en el poema épico en catalán que el poeta Joan Pujol (Mataró, ¿-después de 1603) publicó en Barcelona en 1574, *La singular y admirable victoria que per la gracia de N. S. D. tingue el Serennissim Senyor don Iuan Duastria de la potentissima armada Turquesca* (Barcelona: en casa de Pedro Malo, 1573). No obstante, Jaume Vellvehí i Altimira señala otros casos de obras literarias sobre Lepanto surgidos en Cataluña.[141] Un ejemplo singular son unos versos en castellano impresos en un pliego poético publicado en Barcelona en 1571 en el que, entre otros textos, había una "Cancion por memoria de la gran victoria que nuestro señor fue seruido dar a los Christianos por intercession de la

[140] *Manual de novells ardits*, vol. 5, pp. 122-123 [Miércoles, XXXI [octubre de 1571] — Este día por correo de Génova despachado por el embajador del señor Rey llegó noticia de cómo la Armada de la santa liga que el santísimo padre y señor nuestro Papa Pio quinto, hoy reinando con buenaventura, había establecido entre muchos príncipes cristianos, de la cual Armada es capitán general el ex.^{mo} don Juan de Austria, hermano del señor Rey. Dicha Armada cristiana se encontró con la armada turca cerca de Lepanto a VII del presente […]. La majestad divina sea por todos y en todos los tiempos alabada, bendecida y glorificada y por su inmensa misericordia otorgue a la dicha santa liga consecución de victoria a su servicio. — Y el mismo día se decidió hacer *tedeum laudamus* en la seo, en el cual estuvo presente el señor lugarteniente, los magníficos *consellers*, muchos caballeros y gran número de personas del pueblo que apenas cabía en la seo, con tanta alegría y jocundidad que los hombres, muchos de ellos, tenían lágrimas de alegría en los ojos, otros estaban con los ojos puestos en el cielo, con el espíritu tan elevado que se quedaban descoloridos y blancos, otros con otros efectos que parecían fuera de sentido, otros a los que les parecía cosa de sueño y casi no lo podían creer, y con razón, porque manifiestamente fue obra divina y no humana porque la armada infiel era potentísima y muy numerosa y [estaba] en su tierra, y salía por primera vez, y nuestros pecados son grandes; sin embargo, la misericordia de Dios siempre ha sido mayor].

[141] Jaume Vellvehí i Altamira, "La Batalla de Lepanto en la poesía del segle XVI en relació amb *La Singular*... de Joan Pujol", *Sessió d'Estudis Mataronins*, 8 (1991), pp. 43-56. Para un estudio sobre el tema de Lepanto en la poesía española, véase José López de Toro, *Los poetas de Lepanto* (Madrid: Instituto Histórico de la Marina, 1950); véase también Mercedes Blanco, "La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico", *Caliope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 19/1 (2014), pp. 23-43.

virgen martyr santa Eulalia patrona de Barcelona, para que los niños canten, al tono de una que cantan los presos de la carcel que comiença O rey despaña".[142]

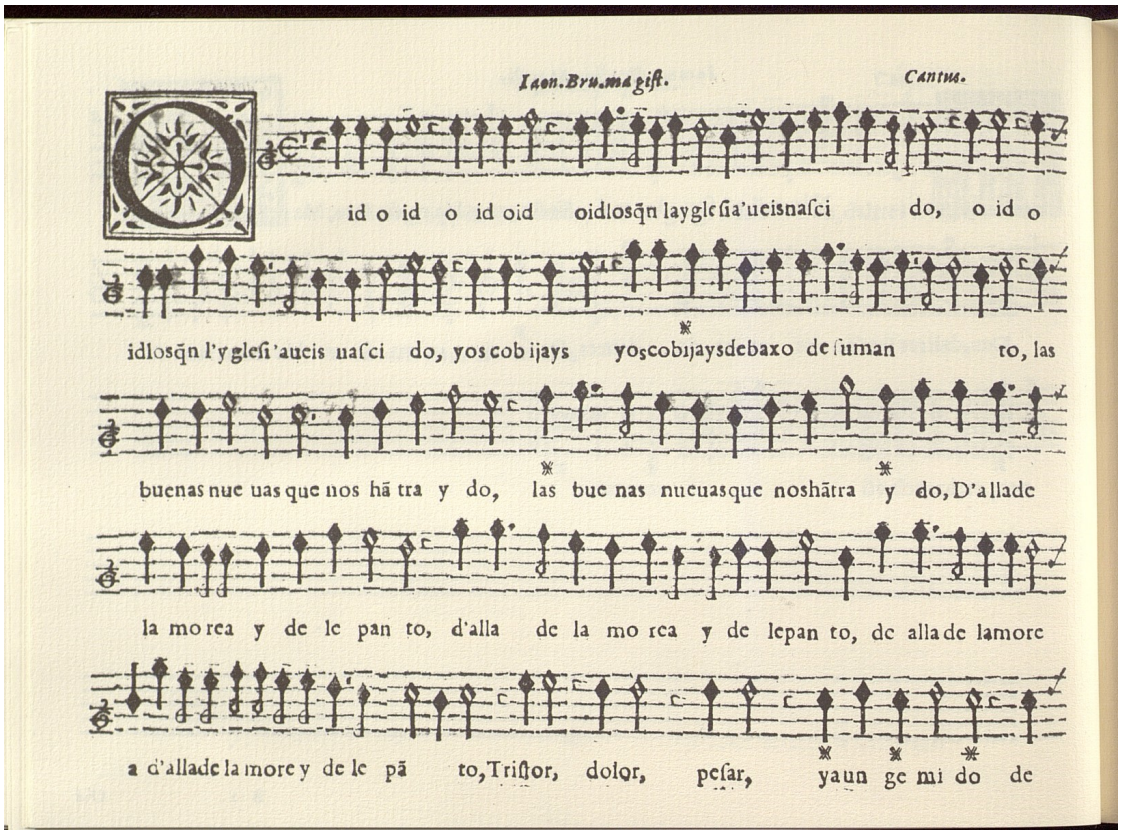
El único caso conocido hasta ahora de una obra polifónica sobre Lepanto publicada en la Península Ibérica, lo encontramos en un madrigal del compositor Joan Brudieu (activo en Cataluña a finales del siglo XVI) publicado en su libro impreso *De los madrigales del muy reverendo Ioan Brudieu, maestro de capilla de la sancta iglesia de la Seo de Urgel, a quatro bozes* (Barcelona: Hubert Gotard, 1585).[143] La segunda pieza de esta colección es una composición a cuatro voces en tono festivo sobre la victoria de Lepanto: "Oíd, oíd, los que en la Iglesia habéis nascido / y os cobijáis debajo de su manto, / las buenas nuevas que nos han traído, / de allá de la Morea y de Lepanto"; véase la voz de *cantus* del inicio de este madrigal en la Ilustración IV.9.[144]

[142] Según Antonio Rodríguez-Moñino, *Diccionario de Pliegos Sueltos Poéticos* (Madrid: Castalia, 1970), pp. 347-348, el único ejemplar de este pliego poético se conserva en Neguri, en la Biblioteca del Marqués de Lede.

[143] Véase el estudio y la edición moderna de esta colección de madrigales de Brudieu en Anglès y Pedrell, *Els madrigals i la missa de difunt d'En Brudieu*. Màrius Bernadó, *Joan Brudieu. Madrigals (Barcelona: Hubert Gotard, 1585): edició i estudi preliminar* (Lleida: Universitat de Lleida; [Madrid]: Patrimonio Nacional, 2001), realizó una edición facsímil y un estudio de la colección. Sobre los madrigales de Brudieu, véase también Josep Maria Gregori i Cifré, "Joan Brudieu, notes a la seva biografia i a l'edició dels madrigals (1585), *Revista Catalana de Musicologia*, 2 (2004), pp. 63-78; y del mismo autor, "El Manierisme a Catalunya a través dels Madrigals de Pere Alberch (1560-1561) i Joan Brudieu (1585), *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 3/1 (1987), pp. 99-112.

[144] Iain Fenlon, "Lepanto: Music and memorialization in the work of Fernando de las Infantas" (comunicación inédita presentada en el IX Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Universidad Autónoma de Madrid, 16-19 de noviembre de 2016), presentó el caso de algunos motetes publicados en Venecia del compositor español Fernando de las Infantas que también aluden a la victoria cristiana frente a los turcos.

Ilustración IV.9: Madrigal sobre la Batalla de Lepanto "Oíd, oíd" de Joan Brudieu publicado en De los madrigales del muy reverendo Ioan Brudieu (Barcelona: Hubert Gotard, 1585), fols. 6v-7r, *cantus*. [Ilustración tomada de la edición facsímil de Bernadó, *Joan Brudieu. Madrigals*].





El auge de la devoción al rosario en Barcelona a partir de los acontecimientos de Lepanto puede documentarse también a través del estudio de la principal cofradía del rosario de la ciudad, ubicada en el convento de Santa Caterina. Éste es el propósito de la siguiente sección. Como se mostrará, si bien fundada a finales del siglo XV, esta

cofradía vivió una etapa de esplendor en torno a las últimas décadas del siglo XVI y principios del siglo XVII.

3.2. La Cofradía del Rosario del Convento de Santa Caterina

La devoción al rosario de la Virgen conoció una difusión espectacular en la era de la Contrarreforma, pero su culto se originó en la Baja Edad Media, impulsado especialmente por las órdenes mendicantes a partir del siglo XIV en el contexto de la 'devotio moderna'.[145] Fueron los frailes dominicos quienes tuvieron un papel fundamental en la expansión del rezo del rosario. Junto a la proliferación de literatura devocional de la que el mencionado libro de Jeroni Taix es un ejemplo, los dominicos promovieron muy activamente la fundación de cofradías. Tal como se recoge en el *Brevi, bolle et indulgenze concesse da diversi Pontefici, et altri Prelati di Santa Chiesa alli divoti christiani della Compagnia del Santissimo Rosario* (Venecia, 1587), al menos en el ámbito italiano, la fundación de cofradías del rosario se realizó, además, bajo control de esta orden hasta 1569;[146] no obstante, es posible que al menos en España, y en particular en Cataluña, el control dominico sobre las fundaciones continuase todavía tiempo después de esa fecha.[147]

Las cofradías se convirtieron, en efecto, en uno de los pilares esenciales de la devoción. Como a menudo se señala en la bibliografía, la fundación de la primera cofradía del rosario se atribuye al dominico Alain de la Roche en torno a 1460 en la ciudad de Douai, y a partir de ese momento otras cofradías se fundaron en Alemania, Inglaterra, Francia, Países Bajos, Italia y la Península Ibérica.[148] En España, la primera

[145] Un estudio fundamental sobre los orígenes medievales del rosario es el de Anne Winston-Allen, *Stories of the Rose: the making of the Rosary in the Middle Ages* (Pensilvania: The Pennsylvania State University Press, 1997). Para un trabajo que se centra específicamente, no tanto en los orígenes de la devoción, sino en su trasfondo teológico, véase Kevin Orlin Johnson, *Rosary: Mysteries, Meditations, and the Telling of the Beads* (Dallas: Pangaeus Press, 1997).

[146] *Brevi, bolle et indulgenze concesse da diversi Pontefici, et altri Prelati di Santa Chiesa alli divoti christiani della Compagnia del Santissimo Rosario, Già raccolte da Gioseppe Stefano Valentino: & hora ultimamente di numero accresciute, e con sommarij dichiarate* (In Venetia, Appresso Bernardo Giunti, 1587), pp. 6 y 32-33; citado en Christine S. Getz, *Mary, music and meditation: sacred conversations in post-Tridentine Milan* (Bloomington: Indiana University Press, 2013), p. 84.

[147] Por ejemplo, la fundación de la cofradía del rosario de la parroquia de Sant Quintí de Mediona (Barcelona) en 1578 fue sancionada por el prior del convento dominico principal de la diócesis, que era el de Santa Caterina en Barcelona; véase Kamen, *The Phoenix and the Flame*, p. 149.

[148] Anne Winston-Allen, *Stories of the Rose*, p. 116. Para un repaso bibliográfico a los datos conocidos sobre las primeras cofradías del rosario en España, véase Carlos José Romero Mensaque, "Los comienzos

cofradía del rosario para la que existe evidencia documental más temprana es precisamente la del convento de Santa Caterina de Barcelona. Un manuscrito fechado en 1489 contiene una lista de los miembros inscritos en esta cofradía encabezada por la rúbrica: "En nom de nostre Senyor Jhesucrist e de la nostra sagrada Verge Maria, advocada nostra. Vuy dia de la Circumcissió de Déu, e que contam de la sua Nativitat mil quatrecents vuitanta nou, comença aquest segon libre de la santa Confraria del Psaltiri o Roser de la sagrada Verge Maria".[149] La existencia de este segundo libro de 1489 revela que la cofradía del rosario en Santa Caterina existiría al menos desde 1488, fecha en la que quizás pudo haberse redactado el primer libro de la cofradía no localizado; de ese año data, además, la primera iconografía conocida perteneciente a la cofradía, un grabado del rosario realizado por el fraile de Santa Caterina Francesc Domènec al que me referiré más abajo. Otras fundaciones tempranas de cofradías del rosario en Cataluña, aunque posteriores a la de Santa Caterina, son la cofradía de Cervera (Lleida) en 1495 y la de Manresa (Barcelona) en 1503.

Según Carlos José Romero Mensaque, los más de cinco mil cofrades anotados en el segundo libro del año 1489 de la cofradía de Santa Caterina son testimonio del carácter abierto y universal de la fundación. Según los datos proporcionados por Romero había miembros procedentes no sólo de distintos lugares de Cataluña **y** del resto de España, sino también del extranjero. Entre otros, los lugares de procedencia son: Blanes, Badalona, Girona, Tortosa, Igualada, Solsona, La Seu d'Urgell, Ripoll, Perpignan, Valencia, Zaragoza, Mallorca, Menorca (en el territorio de la Corona de Aragón); Castilla, Estella, Pamplona, Sevilla (en las áreas castellana, navarra y andaluza), pero también Portugal (mencionado de forma genérica), Flandes, Oporto, Ginebra y Florencia, entre las localidades del extranjero.[150] Cayetano Barraquer y Roviralta, en su estudio sobre las casas de religiosos en Cataluña, señala la ubicación de la capilla del rosario en Santa Caterina antes de la destrucción del convento en el siglo

del fenómeno rosariano en la España Moderna. La etapa fundacional (siglos XV y XVI), *Hispania Sacra*, 66/2 (2014), pp. 243-278, pp. 258-272.

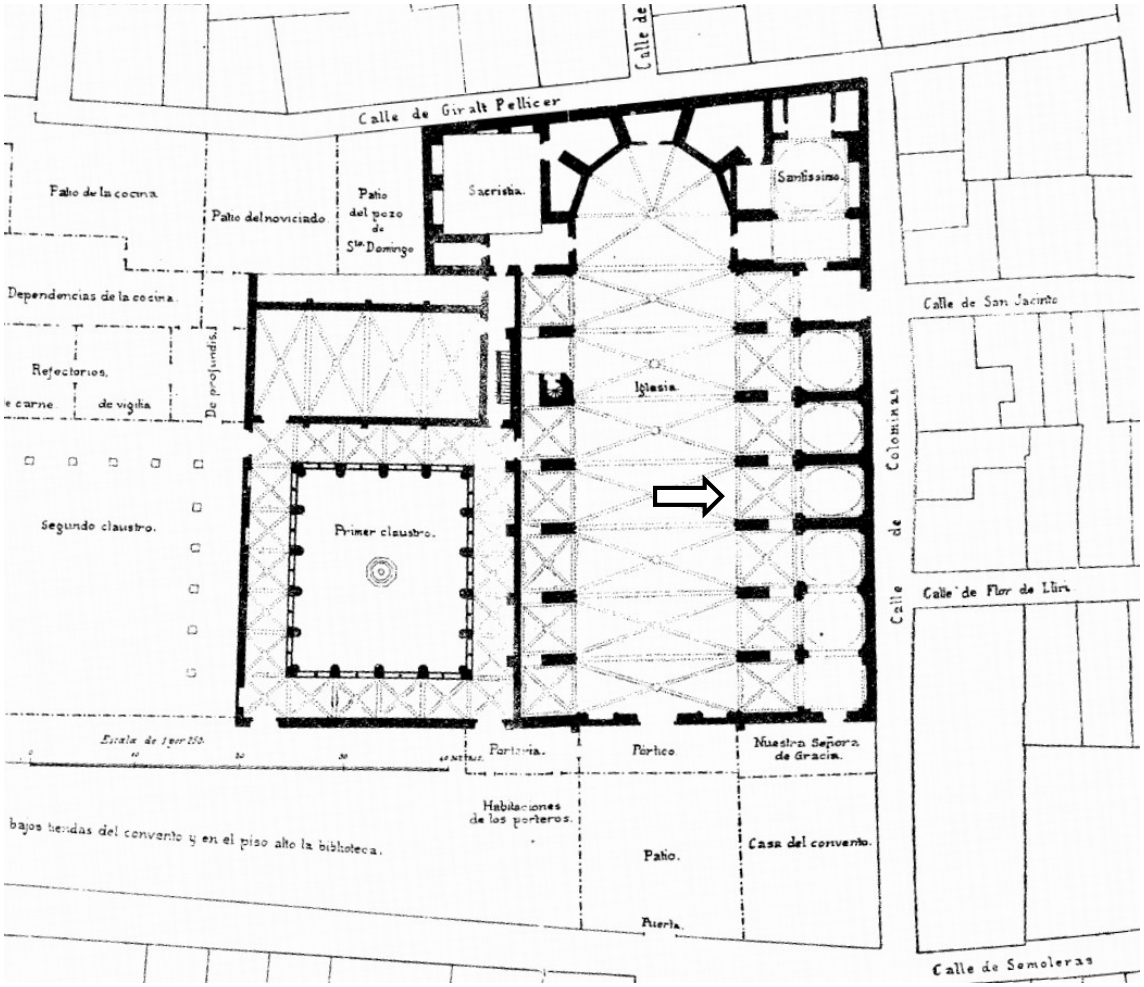
[149] Serra i Boldú, *Llibre d'or del Rosari a* Catalunya, pp. 27-28, ofrece la reproducción de la primera página de este manuscrito que contiene el inicio del listado de cofrades. Este manuscrito se conserva actualmente en el Archivo Provincial del convento de Predicadores de Valencia. Véase también Lorenzo Candelaria, "The 'Rosary Cantorales' of Early Modern Spain: An Interdisciplinary Study in Attribution", p. 74.

[150] Romero Mensaque, "Los comienzos del fenómeno rosariano en la España Moderna", p. 261.

XIX, una ubicación que posiblemente se correspondiese con su primitivo emplazamiento.[151]

Ilustración IV.10: Planta del Convento de Santa Caterina y ubicación de la capilla del Rosario.[152]

*La flecha señala la ubicación de la capilla del rosario.



A excepción del mencionado libro de cofrades de 1489 y del citado encargo de un grabado del rosario al fraile Domènec, desconocemos otros datos sobre la actividad de la cofradía en Santa Caterina hasta finales del siglo XVI. La proliferación de noticias sobre la cofradía a partir de los años ochenta del siglo XVI registradas en las crónicas del convento muestra que la congregación experimentó un auge en torno a finales del

[151] Cayetano Barraquer y Roviralta, *Las Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, 2 vols. (Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, 1906), vol. 2, p. 14.

[152] Esquema de la planta tomado de Barraquer y Roviralta, *Las Casas de religiosos en Cataluña*, vol. 2, lámina ubicada entre las pp. 22-23.

siglo XVI que se prolongó al menos durante todo el primer tercio del siglo XVII. Es interesante remarcar que también en el contexto italiano las cofradías del rosario vivieron una etapa de apogeo a finales del siglo XVI. Christine Getz señala que la cofradía del rosario de la Catedral de Milán se fundó en 1584 bajo patrocinio del arzobispo Carlo Borromeo, y que, aunque se conoce la existencia de al menos otra en esa ciudad desde 1495 (en la iglesia de Santa Maria della Rosa) los datos sobre su actividad son escasos antes de 1585.[153] El propósito de las siguientes dos secciones es analizar la actividad devocional desarrollada por la cofradía del rosario de Santa Caterina a partir, principalmente, de documentos inéditos de las crónicas de este convento. Primero reconstruiré los referentes iconográficos de la cofradía (un aspecto fundamental en la devoción del rosario) y después trazaré su actividad devocional, que se manifiesta especialmente en la celebración de procesiones con participación musical que tuvieron un gran impacto en el espacio urbano de la Barcelona de la época.

3.2.1. Imágenes para la devoción: iconografía rosariana en la cofradía de Santa Caterina

Los estudiosos de la devoción al rosario de la Virgen coinciden en subrayar el fuerte vínculo existente entre el culto al rosario y la iconografía (es decir, la devoción a través de las imágenes), y a ello dedican una parte sustancial del estudio. El ya mencionado trabajo de Anne Winston-Allen sobre los orígenes bajomedievales del rosario enfatiza la sólida dependencia entre esta devoción y la cultura visual.[154] Christopher F. Black, en su estudio sobre las cofradías italianas en el siglo XVI, señala que existen numerosas evidencias de que las cofradías del rosario promovían el espíritu comunal de la congregación no sólo mediante rezo del rosario sino también a través del cuidado y la decoración de la capilla y del altar. Black indica que a menudo estas capillas comisionaron y poseyeron importantes pinturas de tema rosariano; uno de los ejemplos más suntuosos es el conocido panel de Albrecht Dürer (1471-1528) *La Fiesta del Rosario*, encargado por la cofradía del rosario ubicada en la capilla de la Scuola dei

[153] Getz, *Mary, music and meditation*, p. 85 (sobre la cofradía en la Catedral) y 90-93 (sobre la cofradía de Santa Maria della Rosa).

[154] Véase especialmente el segundo capítulo titulado "The Picture Text and Its 'Readers'", en Winston-Allen, *Stories of the Rose*, pp. 31-64.

Tedeschi en la iglesia de S. Bartolomeo di Rialto en Venecia.[155] El ya citado estudio de Mitchell dedica una parte sustancial a argumentar que la devoción al rosario fue extraordinariamente sensible a los cambios operados en la iconografía católica a partir del siglo XVI y analiza en detalle el caso de la *Madonna del Rosario* (1607) de Caravaggio, en donde la Virgen, con el niño en brazos, interacciona visualmente con los frailes dominicos que la rodean portando rosarios en las manos e implorando su protección. Mitchell apunta que antes de la época de la Reforma, la iconografía rosariana no parece tan interesada en representar la devoción como un acto (por ejemplo, la Virgen ofreciendo el rosario a Santo Domingo, como suele aparecer en muchas iconografías posteriores), sino que la escena habitual suele ser la de una Virgen reina coronoda de rosas y asistida por ángeles que la adoran.[156] Es interesante que esta observación de Mitchell también puede verificarse al analizar la iconografía rosariana en Santa Caterina.

La iconografía más antigua relacionada con la cofradía del rosario de Santa Caterina de la que existe constancia es el grabado realizado por el fraile dominico Francisco Doménech (*ca*.1460-*ca*.1494) al que ya he aludido antes.[157] Doménech, seguramente de origen valenciano, ingresó en el convento de Santa Caterina de Barcelona en 1487 como estudiante de teología y confeccionó la pieza al año siguiente; en la parte inferior del grabado se lee la inscripción "fr [ater] franciscus / domenec A[nno] D[ivinae] G[ratiae] 1488".[158] Se trata muy probablemente de una de las

[155] Christopher F. Black, *Italian Confraternities in the Sixteenth Century* (Nueva York: Cambridge University Press, 1989), pp. 103-104. La pintura La *Fiesta del Rosario* de Dürer se conserva actualmente en el museo Národní de Praga (República Checa). La bibliografía sobre la iconografía del rosario en Italia es amplia. Para dos estudios de caso en dos regiones italianas, véanse, por ejemplo, Clara Gelao, "Aspetti dell'iconografia rosariana in Puglia tra il XVI e la prima metà del XVII secolo", en *Le confraternite pugliesi in età moderna. Atti del Seminario Internazionale di studi 28-30 aprile 1989*, ed. por Liana Bertoldi Lenoci (Fasano: Schena, 1990), pp. 527-565; y Alessandra Anselmi, "L'iconografia della Madonna del Rosario nella Calabria spagnola", en *La Calabria del viceregno spagnolo: storia, arte, architettura e urbanística*, ed. por Alessandra Anselmi (Roma: Gangemi, 2009), pp. 487-518.

[156] Mitchell, *The Mistery of the Rosary*, p. 24: "Prior to the Reformation, it was perhaps not so important to root the devotion in an act (Mary giving the rosary to Saint Dominic)" [Antes de la Reforma, quizás no era tan importante representar la devoción como un acto (María dando el Rosario a Santo Domingo)]. A propósito de su conclusión sobre el análisis de la pintura de Caravaggio, Mitchell señala, p. 240: "She was not an inaccessible queen crowned with roses and attended by adoring angels but a mother who reached out to prince and pauper, saint and sinner, without rejecting any" [Ella [María] no era una reina inaccessible coronada de rosas y atendida por ángeles que la adoran, sino una madre que se acerca al príncipe y al pobre, al santo y al pecador, sin rechazar a ninguno].

[157] Juan Carrete Parrondo, "Doménech, Francisco", en *Diccionario Biográfico Español*, vol. 16, p. 423.

[158] José Mª Coll, "Dos artistas cuatrocentistas desconocidos (Pablo de Senis y Fr. Francisco Doménech)", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 24 (1951), pp. 139-144, esp. pp. 141-144.

primeras iconografías que existieron en la cofradía. La Ilustración IV.11 muestra una de las pocas imágenes que se conservan de este grabado.[159]

Ilustración IV.11: Grabado de Francisco Doménech para la cofradía del rosario del convento de Santa Caterina (1488). Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/42364.



[159] No se conoce ninguna estampación de la época o posterior del grabado de Doménech, pero sí se conserva la matriz en la Bibliothèque Royale de Belgique (Bruselas). La matriz fue adquirida en Valencia por el belga Henri Hymans (1836-1912), quien realizó varias estampaciones de la misma; una de ellas se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura INVENT/42364. Véase Ángel Mª Barcia y Pavón, "Estampas primitivas que se conservan en la Biblioteca Nacional", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1 (1987), pp. 4-8, esp. p. 6, y Francesc Fontbona, "Estampas, artistas y gabinetes. Breve historia del grabado. Virgen del Rosario (1488), de Francesc Domènec", *Revista de la Fundación Juan March*, 411 (2012), pp. 2-8.

La presencia en la composición de las figuras de Santa Catalina mártir (patrona del convento) y de Santa Eulalia (patrona de Barcelona) no deja duda de que la imagen fue efectivamente concebida para el convento. La composición se divide en dos mitades.[160] En la parte superior se representan los quince misterios del rosario distribuidos en tres filas horizontales de cinco compartimentos cada una, la primera para los misterios "de goig" (gozo/alegría), la segunda para los "de dolor", y la tercera para los "de gloria". En la parte inferior, la Virgen y el Niño aparecen circundados de una mandorla de rosas. Por un lado, a la derecha, se representa el conocido milagro de "El caballero de Colonia" (un soldado salvado de la muerte gracias a su devoción al rosario de la Virgen); por otro lado, a la izquierda, aparecen el dominico San Vicente Ferrer arrodillado (según Lorenzo Candelaria, la banderola con la inscripción "Timete deum et date illi" al lado de este personaje alude a la frase con la que Ferrer iniciaba siempre sus sermones),[161] el papa Inocencio VIII y dos personajes reales que según Lorenzo Candelaria representarían al emperador Federico III (1415-1493) y el rey Maximiliano I de Habsburgo (1459-1519).[162] De estos cuatro personajes, la única figura que aparece explícitamente identificada en el grabado es el papa "Innocentius papa octavus", quien además porta una banderola con la palabra "Indulgencia", en alusión a las indulgencias plenarias que este Papa concedió a las cofradías del rosario en 1484.[163] Además de las ya mencionadas Santa Catalina y Santa Eulalia (encima de estos cuatro personajes, a la izquierda) y de dos ángeles que portan una corona de rosas (a la derecha), en los extremos de la parte inferior de la imagen se representa a Santo Domingo y Santo

[160] Una de las descripciones más completas y analíticas de la iconografía del grabado y de la influencia que la composición ejerció en obras posteriores es la de Lorenzo Candelaria, "The 'Rosary Cantorales' of Early Modern Spain: An Interdisciplinary Study in Attribution", Tesis Doctoral (Ph.D.), Yale University, 2001, pp. 52-58.

[161] Rosa M. Subirana Rebull, "El gravat i les arts del llibre", en *Arts del llibre. Manuscrits, gravats, cartells* (Barcelona: Edicions L'isard, 2000) [vol. 10 de *Art de Catalunya: Ars Cataloniae*, coord. por Xavier Barral i Altet y Hèlios Rubio], p. 158, indica que la figura arrodillada representa a Santo Domingo, si bien la interpretación de Candelaria parece más acertada.

[162] Subirana Rebull, "El gravat i les arts del llibre", p. 158, señala que las dos figuras reales son los Reyes Católicos.

[163] Para una transcripción del contenido de la indulgencia de Inocencio VIII, véase Candelaria, *The "Rosary Cantorales" of Early Modern Spain*, p. 244.

Tomás de Aquino (a la izquierda), y a San Pedro Mártir y Santa Catalina de Siena (a la derecha).[164]

Basándose en la semejanza de la composición con pinturas del gótico tardío, Valeri Serra i Boldú sugirió que Doménech pudo haber ideado la imagen a partir del primitivo retablo pintado de la cofradía,[165] lo que permite imaginar que el tema iconográfico del grabado, concebido seguramente para imprimirse como hoja volante devocional (34x27 cm.), fue quizás el referente iconográfico de los devotos de la cofradía durante más de un siglo, puesto que, como veremos, de acuerdo con las crónicas del convento no se construyó un nuevo retablo hasta principios del siglo XVII.

La siguiente referencia que he localizado sobre las imágenes existentes en la capilla del convento data de finales del siglo XVI y coincide, por tanto, con el auge de la devoción al rosario en los años posteriores a la Batalla de Lepanto. Según las crónicas del convento, en 1589 se encargó un cuadro para ubicar en uno de los pilares de la iglesia, justo enfrente de la capilla del rosario. La noticia no menciona quién fue el autor de la pintura, pero sí señala quiénes encargaron la obra y describe su iconografía:

> Item en aquest any feren fer fra Vertran lleonart y fra cipria murtra frares llechs y acaptadors en la iglesia aquell quadro com n*ost*ra s*eny*ora dona lo rosari a n*ost*re pare s.[t] domingo y esta al pilar de la Iglesia daua*n*t lo roser. [166]

Las crónicas permiten documentar que fue algunos años más tarde, durante el primer tercio del siglo XVII, cuando se emprendió una completa renovación del interior de la capilla del rosario. En la primavera de 1611 se construyó un cimborrio en la cúpula[167] y en noviembre del mismo año se encargó el nuevo retablo.[168] Desconocemos

[164] Sobre estas cuatro figuras de santos dominicos, de nuevo la interpretación de Candelaria es diferente de la que ofrece Subirana Rebull, "El gravat i les arts del llibre", p. 158, quien señala que se trata de Santo Tomás de Aquino, San Ramón de Penyafort, San Vicente Ferrer y San Pedro Mártir.

[165] Valeri Serra i Boldú, *Llibre d'or del Rosari a Catalunya: historia-etnografia-folklore-arqueologia-imatgería-bibliografia* ([Barcelona]: Oliva de Vilanova, 1925), p. 284; Aurora Pérez Santamaría, "Retablos catalanes de Nuestra Señora del Rosario", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 54 (1988), pp. 309-328, esp. pp. 309-310.

[166] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 114r [Item en este año mandaron hacer fra Vertran lleonart y fra cipria murtra frailes legos y captadores en la iglesia aquel cuadro en que nuestra señora ofrece el rosario a nuestro padre santo domingo y está en el pilar de la iglesia delante del roser].

[167] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 265r.

[168] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 266r: "Ite*m* als .14. del p*rese*nt mes de noembre lo p.[e] prior juntame*n*t ab los promens y altres co*n*frares del roser han fet acte de notari concertant se ab un fuster acerca de la fabrica

el programa iconográfico del retablo de 1611, pero quizá pudo ser similar al construido tan solo cuatro años antes por el escultor Agustí Pujol (1585-1628) en la Catedral, quien realizó además otros retablos del rosario en Cataluña. No obstante, las 1100 o 1200 *lliures* que costó la obra, una cifra sensiblemente mayor a la de los retablos diseñados por Agustí Pujol para la Catedral y para otras localidades de la diócesis,[169] evidencian que el de Santa Caterina fue una obra especialmente suntuosa. Recién construido el retablo, en 1616 el obispo Lluís Sans Còdol consagró un altar de mármol donado a la capilla por un mercader genovés.[170]

A finales de la década de 1620 y principios de la siguiente el encargo de obras de arte para la capilla del rosario se intensificó. En abril de 1627, partes de las paredes de la capilla se cubrieron con azulejos pintados, una obra "muy curiosa y de primor, aunque costosa",[171] y al año siguiente, en 1628, el pintor Joan Huguet (fl. principios del siglo XVII) realizó pinturas murales en el cimborrio y las paredes.[172] La última imagen mencionada en las crónicas de Santa Caterina en la primera mitad del siglo XVII es una escultura de mármol de la Virgen del Rosario que la cofradía adquirió en 1631: "hoy

---

del retaule nou se ha de fer p*er* a la capella de nostra s*eny*ora del roser. y co*n*forme la trassa apar sera famosa obra entre las mans y talla y massonaria y fusta es, mil y doscentas lliures sens esper*a*nsas de milloras".

[169] Joan Bosch Ballbona, *Agustí Pujol: la culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya* (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2009), pp. 123-124.

[170] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 290r: "Ite*m* lo R.^{m} S*eny*or obispo desta ciutat vuy dia dels Apostols S.^{t} Simon y Judas ha co*n*sagrada la ara dela capella de no*st*ra s*eny*ora del roser la qual es de pedra mabre q*ue* la offerida a dita capella lo s*eny*or Joan batista de Negro mercader jenoues, als quals resta lo co*n*uent obligat. orem*us* pro eis".

[171] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 340v. Aunque nada se menciona en las crónicas al respecto de la decoración, cabría especular con la idea de que los azulejos estuviesen decorados con escenas de la Batalla de Lepanto, puesto que se ha conservado un mural de azulejos con la representación de la Batalla en la capilla del rosario de la localidad de Valls (Tarragona), una obra fechada en la primera mitad del siglo XVII; véase Joan Santanach i Soler, "La decoració ceràmica de la capella del Roser, de Valls: intent de sistematització cronològica", *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 55 (1994), pp. 21-25. Sobre una de las familias de ceramistas más destacadas del siglo XVII en Cataluña, los Passoles, véase Sílvia Canalda i Llobet, "Novetats i reflexions sobre els Passoles, una nissaga de ceramistes pintors del barroc català", *Matèria: revista d'art*, 4 (2004), pp. 147-160. Acerca del gusto por la cerámica pintada en la España del Siglo de Oro, véase Javier Portús Pérez, "'Que están vertiendo claveles'. Notas sobre el aprecio de la cerámica en el Siglo de Oro", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 6 (1993), pp. 255-273.

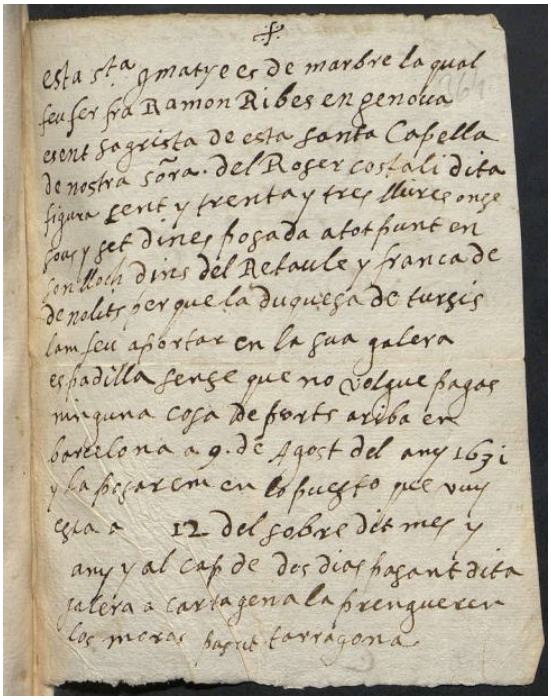
[172] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 347v. Joan Huguet era hijo del también pintor Jaume Huguet (*ca*. 1540/1547-1606). Joan Ramon Triadó y Rosa M. Subirana, "Pintura moderna", en *Pintura moderna i contemporània* (Barcelona: Edicions L'isard, 2001) [vol. 9 de *Art de Catalunya, Ars Cataloniae*], p. 70, indican que Joan Huguet contrató en 1628 la realización de la pintura y dorado del retablo de Sant Esteve de Canyamars y la tabla de la Trinidad para la capilla de los Sants Innocents de la Catedral de Barcelona, pero no mencionan las pinturas murales realizadas en Santa Caterina para la capilla del Rosario.

martes 12 de Agosto 1631 han colocado la figura de nuestra Señora del rosario en el altar la cual es de piedra mármol famosa pieza".[173] La pieza costó algo más de 133 *lliures* y fue realizada en Génova gracias a la mediación del sacristán de la cofradía fray Ramon Ribes. La noticia de la compra de esta escultura en Italia ya aparece recogida en la obra *Barcelona antigua y moderna* (1854) de Pi i Arimon y en la descripción que Cayetano Barraquer realizó del Convento de Santa Caterina en *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX* (1906).[174] Al indagar más sobre la pieza, encontramos una nota inserta entre los folios de las crónicas de Santa Caterina en donde se explica que la escultura llegó a Barcelona gracias a la mediación de la esposa de Carlo Doria (1576-1650), I Duque de Tursis, la duquesa Placidia Doria Spinola (1584-1660), quien la trajo en la galera en la que viajaba a España.

[173] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 351v: "Ite*m* vuy dimars als 12 de Agost 1631 han assentada la figura de n*ost*ra S*eny*ora del roser en lo altar que es de pedra marbre famosa pessa la qual ab industria de fra ramo*n* ribes de la obedientia sacrista de la dita capella de n*ost*ra s*eny*ora del roser la llauoraren en genoua y la portá una galera a esta ciutat ab molta prosperitat".

[174] Andrés Avelino Pi y Arimón, *Barcelona antigua y moderna, descripción é historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días*, 2 vols. (Barcelona: Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorchs, 1854), vol. 1, p. 564; Cayetano Barraquer y Roviralta, *Las Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, 2 vols. (Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, 1906), vol. 2, p. 15. Ambos atribuyeron la autoría de la pieza al escultor genovés Tomaso Orsolini, aunque sin citar la fuente en la que se basó su atribución. Tanto Pi y Arimón como Barraquer también indicaron que la pieza fue un regalo del papa Pío V (1504-1572) al convento, un dato que resulta bastante inverosímil puesto que este Papa falleció en 1572 y la escultura llegó al convento sesnta años después, como también ha advertido Pérez Santamaría, "Retablos catalanes de Nuestra Señora del Rosario", pp. 323-324. Las relaciones artísticas entre España y Génova fueron particularmente intensas durante la Edad Moderna; véanse al respecto los artículos del volumen *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, dir. por Piero Boccardo, José Luis Colomer y Clario Di Fabrio (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2004). En este volumen, el trabajo de Fausta Franchini Guelfi, "La escultura de los siglos XVII-XVIII: mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción", pp. 205-221, documenta trabajos realizados en España o enviados a España desde Italia en el siglo XVII por la familia de escultores Orsolini (de origen lombardo pero afincados en Génova), por lo que no sería extraño que alguno de los Orsolini fuese efectivamente el autor de la escultura adquirida en Génova para la capilla del rosario de Santa Caterina.

Ilustración IV.12: Descripción de la escultura de la Virgen del Rosario adquirida por la cofradía del rosario de Santa Caterina en 1631 gracias a la mediación de Placidia Spinola, I Duquesa de Tursis. Folio inserto en Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, MS 1005, entre los fols. 350 y 351.[175]



esta sta. ymatge es de marbre la qual feu fer fra Ramon Ribes en genoua esent sagrista de esta santa Capella de nostra sẽya. del Roser costali dita figura cent y trenta y tres lliures onze sous y set dines posada a tot punt en son lloch dins del Retaule y franca de nolits per que la duquesa de tursis la feu aportar en la sua galera espadilla sense que no volgue pagar ninguna cosa de ports arriba en barcelona a .9. de Agost del any 1631 y la posarem en lo puesto que vuy esta a 12 del sobre dit mes y any y al cap de dos dias pasant dita galera a cartagena la prengueren los moros pasat tarragona



Nostra Sra del Roser

Resulta de interés poner de manifiesto los encargos artísticos realizados por la cofradía del Rosario de Santa Caterina para la decoración de la capilla porque, como mostraré a continuación, es precisamente en esos mismos años (a finales del siglo XVI y principios del XVII) cuando la cofradía registra una mayor actividad devocional a través de procesiones y otros eventos con participación musical.

[175] "Esta sta. ymatge es de marbre la qual feu fer fra Ramon Ribes en Genoua esent sagrista de esta santa Capella de nostra s*enyo*ra. Del Roser costali dita figura cent y trenta y tres lliures onze sous y set dines posada a tot punt en son lloch dins del retaule y franca de nolits per que la duquesa de tursis la feu aportar en la sua galera espadilla sense que no volgue pagar ninguna cosa de ports arriba en barcelona a .9. de Agost del any 1631 y la posarem en lo puesto que vuy esta a 12 del sobre dit mes y any y al cap de dos dias pasant dita galera a cartagena la prengueren los moros pasat tarragona".

3.2.2. Actividad devocional de la cofradía

> "Y al principi de la professo anauen una infinitat de minyons y minyones tots vestits de blanc y moltissims descalssos ab sengles rosaris en las mans ab tant gran co*n*cert y deuocio que feyan plorar a la gent p*er* los carrers, los quals estaua*n* plens de gent mirant la professo tant deuota que nos parla p*e*r Barc*elona* sino de la professo de S.ta Cath*arin*a".[176]

Desconocemos, de momento, qué tipo de actividades devocionales se realizaron en el seno de la cofradía del rosario de Santa Caterina desde su fundación hasta las últimas décadas del siglo XVI. De modo similar a lo que Christine Getz ha documentado para el caso de las cofradías del rosario de la ciudad de Milán, las crónicas de Santa Caterina evidencian que fue hacia finales de ese siglo cuando la cofradía desplegó una mayor actividad. Las procesiones que los cofrades del rosario realizaban todos los primeros domingos del mes dentro del recinto del convento comenzaron a expandirse a las calles colindantes (a la calle de las Semoleres y de la Bòria) a partir de 1588 por decisión de Raphael Riphos, que fue prior del convento de Santa Caterina entre 1588 y 1591:

> Item fins en aquest priorat se auia feta la professo del roser als primers diumenges solament p*er* los claustros y tornaue a la Iglesia. Aparegue li al pare prior que la gent no tenia temps de rodar ni passar que la creu [...]. Perso feu ab los co*n*frares del numero que isquessen fora y rodassen p*er* lo carrer dit de m.º Jorma y fins a la boria y samoleras. Y axi alcansaren llicentia del ordinari y se es sempre co*n*tinuada dexa manera y la gent te temps de seguir a son pler dita professo ab molta deuocio.[177]

Sabemos que en torno a 1608, aunque quizás ya antes, las actividades musicales de la cofradía del rosario incluían el canto en polifonía de un oficio de completas en determinados días. El cronista de Santa Caterina menciona este dato al aludir a la primera vez que se celebraron las cuarenta horas en el convento (un aspecto que ya he mencionado más arriba) e indica que las completas se celebraban "a imitación de las

[176] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 351v (procesión de la cofradía del rosario del convento de Santa Caterina celebrada el 11 de abril de 1631).

[177] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 106r [Item hasta este priorato se había hecho la procesión del rosario los primeros domingos solamente por los claustros y regresaba a la Iglesia. Al padre prior le pareció que la gente no tenía tiempo de *rodar* ni passar con la cruz [...]. Por este motivo determinó junto a los cofrades de número que saliesen fuera y *rodassen* por la calle dicha de m.º Jorma hasta la *boria* y *samoleras*. Y así consiguieron licencia del ordinario y siempre se continuó realizando de esta manera. Y [ahora] la gente tiene tiempo de seguir la procesión con mucha devoción].

que los sábados se cantan en la capilla de montserrat de la presente ciudad", lo que permite descubrir un foco más de actividad musical en torno a lugares de devoción mariana en la ciudad:

> [...] Y lo diume*n*ge q*ue* era lo ·3· dia de dita indulgentia[178] se començaren **les co*m*pletas tant solemnes** q*ue* los co*n*frares del roser han determinat ques digan a la capella de n*ost*ra s*eny*ora certes jornades **ab gra*n* musica y cantoria** q*ue* cert es cosa digne de oyr; a imitatio de les q*ue* als dissaptes se cantan a la capella de mo*n*serrat de la p*rese*nt ciutat. [...].[Mi negrita].[179]

Durante el primer tercio del siglo XVII, además de la instauración del canto de completas en polifonía y las procesiones de cada primer domingo de mes, la cofradía del rosario promovió una intensa actividad procesional como actos de rogativas en épocas de sequia para implorar lluvia. En las crónicas encontramos descripciones, en ocasiones bastante extensas, de las procesiones para los años de 1612, 1613, 1619, 1623, 1627, 1628, 1631 y 1632. Debemos tomar con precaución las enfáticas descripciones de las procesiones que redactó el cronista de Santa Caterina, puesto que, seguramente, uno de sus propósitos era subrayar cómo el convento fomentó la devoción mariana a través del culto al rosario de la Virgen en una época en la que la piedad mariana de los dominicos se había puesto en entredicho a raiz de la polémica concepcionista, como ya se ha comentado. No obstante, de sus descripciones se desprende que la actividad procesional de la cofradía del rosario de Santa Caterina a principios del siglo XVII congregaba a un gran número de fieles y se extendía por distintos puntos de la ciudad. Por su interés para captar el impacto que estos actos debieron de haber tenido en el ambiente devocional de la ciudad y también en su paisaje sonoro recojo a continuación el relato abreviado en catalán de una procesión celebrada el 27 de abril de 1612:

> Item atento que la terra esta, en aquesta temporada, tant nessecitada de plujas y los blats y plantes se secan y patexan sterilitat y se espera [...] una anyada molt mala: es cosa molt acertada y co*n*uenient acudir a deu en totes nostres necessitats y treballs y esperar en la sua infinita bondat y pietat. **Per ço los promens co*n*frares de n*ost*ra s*eny*ora del roser veient la comuna necessitat y co*n*siderant las moltas merces que n*ost*ra s*eny*ora del roser p*er***

[178] Se refiere a la indulgencia concedida por el papa Paulo V para celebrar las cuarenta horas, como se especifica más arriba en la crónica.

[179] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 243r [[...] Y el domingo que era el tercer día de dicha indulgencia se comenzaron **las completas tan solemnes** que los cofrades del rosario determinaron que se digan en la capilla de nuestra señora ciertas jornadas **con gran música y cantoria** que ciertamente es cosa digna de oir; a imitación de las que los sábados se cantan en la capilla de montserrat de la presente ciudad. [...]].

> **medi del s.t rosari y co*n*fraria obraua y obra de cada dia**, acordaren de tenir son co*n*cell y suplicar al p.e supp*e*rior del p*rese*nt co*n*uent qui vuy presideix y es lo p.e fr march mo*n*taner predicador g*ene*ral [...], fos seruit de co*n*certar y fer una professo g*ene*ral [...]. Vuÿ diuendres que co*m*pta*n* als 27· de abril 1612 a la matinada p*er* a mes aplacar a deu y suplicarlo se co*n*fessaren tots los religiosos del p*rese*nt co*n*uent y los pares sacerdots dient las missas y los demes reberen lo S.m Sacra.t del altar y ab estos tots los co*n*frares del roser y moltes altres particulars persones [...]. Apres de dita una missa solemne de no*st*ra s*eny*ora cantada y ab orga p*er* esta comunio fonc publica a la capella mayor y acabat lo offici come*n*ça a partir de no*st*ra Iglesia la professo ab lo modo segue*n*t. Nota q*ue* al dit offici y missa cantada ague sermo breu y famos p*er* cert, q*ue* mogue a gran co*m*punctio y deuocio. Nota mes q*ue* ja **los religiosos que auien de anar a dita professo se eran descalssats p*er* anar en ella y moure al poble a mes deuocio**. De modo que los primers que anauen a dita professo eran **infinits minyons y minyones** tots en forma de peregrins ab camises blancas y descalssos y casi tots ab **garlandas de rosas y flors** y estos seguian a **tres minyones vestides d*e* blanc** y escapularis de tafeta blau **[fol. 269v]** y la del mig portaue una creu ab los improperis de la passio de xpo n.s. He dit casi **infinits p*er* que foren mes de dos mil y sinc cents** y segons opinio de molts passauen de tres mil. Apres destos; tres religiosos de la obedientia esforçats, los quals se partien lo treball de portar lo xpo gran deuant del qual anauen 23 atxes q*ue* los co*n*frares portauen y al peu del xpo anauen los quatre infants orfens escolans desta Iglesia ab cotes negres y roquets ab sengles ciris de color y descalssos y **ab rosaris en les mans**, a la qual creu **seguian tots los co*n*frares del numero ab sengles ciris y en professo de dos en dos, fora barret, y ab singular deuocio y rosaris en las mans**. Tras dels quals anauen los promens y altres co*n*frares ab 25 atxes y ciris grossos, y tras destos los ministres ab capa de cor y dalmaticas los quals portauen la vera creu y **una figura de plata de no*st*ra s*eny*ora del roser** y las reliquias de s.t ramon. Tras dels quals anauen quatre atxes. Y apres la multitud del poble. Lo cami fonc p*er* las semoleras y boria, plassa del rey dauant la inquisitio y **dins la Seu p*er* lo portal mayor** y los religiosos pujaren a la capella mayor y alli se feu la primera statio, ço es un vers y oratio de cruce, altre de s.a madrona altre pro pluuia altre pro famulis et famula. [...] De aqui rodarem lo altar mayor y entrarem en lo claustro p*er* la part del capitol y isqueren p*er* la capella de s.a lucia y anarem p*er* lo carrer de la diputatio dauant la casa **[fol. 270r]** de la ciutat y p*er* lo regumi [regomir], carrer ample, als ca*m*bis y **a s.a maria de la mar** p*er* lo portal del fossar y al altar major y aqui fere*n* la segona estatio, **canta*n*t la a*ntifo*na *sub tuum*** vers y oratio de no*st*ra s*eny*ora, altre pro pluuia, altre pro famulis et famulas. [...]. De aqui rodarem la capella mayor y isque la professo p*er* lo portal del fossar q*ue* esta dauan*t* lo carrer del mal cuynat p*er* lo born, y carrer de mo*n*cada, y samoleras, y a no*st*ra Iglesia, en la qual estauen ja los peregrinets cridant misericordia y entrant lo co*n*uent en la Iglesia p*er* lo portal mayor ferem estatio de pas, a s.t ramo*n* y altre a no*st*ra s*eny*ora del roser y arribarem a la capella major y alli fere*n* la ultima estatio a s.a cath.a y a no*st*re pare s.t domingo y pro pluuia [...]. **Y aqui tingue fi dita professo, y en lloch de benedicam*us* foren los crits y veus dels minyons y criatures y del poble que realme*n*t ro*m*pien las entranyes**. [Mi negrita].[180]

La viveza de este relato permite casi "asomarnos" a la procesión que describe el cronista en la Barcelona de 1612 y muestra la implicación de la cofradía del rosario en la organización de este tipo de eventos devocionales y rogativos. El itinerario de esta procesión, además de pasar por las calles y plazas más emblemáticas de la ciudad (Plaça del Rei, Carrer Ample, Carrer de Montcada) comportaba la realización de una estación en la Catedral y otra en la Basílica de Santa María del Mar, en donde se cantaba la antífona *Sub tuum praesidium* ("Bajo tu protección"), una de las más antiguas plegarias

[180] *Lumen Domus*, vol. 1, fols. 269r-270r.

a la Virgen que existen en la liturgia cristiana.[181] Otros relatos de procesiones, como el de 1619, mencionan que a lo largo del trayecto los participantes cantaban siempre la "lletania de nostra senyora" y en las estaciones entonaban el tracto *Domine non secundum*, iniciándolo siempre los cantores "en tono y no cantando".[182]

Llama la atención el amplio protagonismo otorgado a la presencia de niños y niñas ("minyons" y "minyones") en todas las crónicas de las procesiones de la cofradía, llegando incluso a mencionar la participación de más de dos mil quinientos niños, los cuales solían ir descalzos (como otros miembros de la comitiva) y con rosarios en las manos. La presencia de niños y niñas no parece ser una cuestión marginal o anecdótica, sino que también ha sido documentada por otros investigadores en el contexto de procesiones devocionales con participación musical. Por ejemplo, en la ciudad de Cremona, en Italia, un panfleto de doctrina cristiana publicado en 1590 instaba a instruir a los niños en el canto de letanías para que participasen en las procesiones, porque estos cantos daban "honor a Dios, alegría a los santos, y consolación a los niños". También en las misiones jesuitas en Damán (India) y en Bahía (Brasil), los religiosos alentaban la participación de niños nativos en las procesiones. Según Robert Kendrick la participación de niños no sólo tenía un propósito pedagógico, sino también simbólico (los niños, libres de pecado, como intercesores ante lo divino). Kendrick enfatiza que las voces de niños cantando letanías debieron haber sido uno de los sonidos más característicos de las procesiones de la época.[183]

Las numerosas alusiones a las vestimentas (camisas blancas, guirnaldas de flores, escapularios), objetos (rosarios en las manos, cirios) e imaginería religiosa que portaba la comitiva dan una idea del impacto visual que las procesiones de la cofradía del rosario de Santa Caterina debieron de haber tenido para los habitantes de la Barcelona de la época. Junto a los rezos y la música, estos elementos visuales reforzarían la cohesión grupal[184] y tendrían la finalidad de "mover al pueblo a mayor devoción", tal y como en ocasiones subraya el cronista de Santa Caterina.

[181] Adalbert G. Hamman, *Early Christian Prayers* (Chicago: Henry Regnery, [1961]), p. 76.

[182] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 304v.

[183] Robert L. Kendrick, "'Honore a Dio, e allegrezza alli santi, e consolazione alli putti'": The Musical Projection of Litanies in Sixteenth-Century Italy", *Sanctorum*, 6 (2009), pp. 13-44, pp. 17 y 20-21.

[184] Noel O'Regan, "Processions and their music in post-Tridentine Rome", *Recercare: Rivista per lo studio e la pratica della musica antica*, 4 (1992), pp. 45-80, p. 45.

Además de las procesiones de rogativas, la cofradía del rosario de Barcelona celebraba su fiesta principal dos veces al año: el primer domingo de octubre (la fiesta oficial del rosario instaurada por Pío V en conmemoración de la Batalla de Lepanto) y en el mes de mayo (la época del año en la que tradicionalmente se había celebrado la fiesta del rosario de la Virgen). Aunque en las crónicas estas dos fiestas anuales de la cofradía prácticamente no se citan, una noticia de 1628 ofrece un dato relevante, puesto que se señala que a partir de ese año, gracias a la intervención del prior de la cofradía Vicens Ferreras, ambas fiestas comenzaron a celebrarse con la participación de música polifónica ("cantoria"), tanto en la misa como en las procesiones:[185]

> Ite*m* vuy primer diume*n*ge de octubre lo p.^{e} prior dels confrares del roser qui es lo p.^{e} fr. Vincens Ferreras presentat es estat lo primer prior dels co*n*frares qui ha fet y concertat […] **que en las professo*n*s generales** axi de maig com en esta ques fa del roser **y a la missa co*n*uentual tingan cantoria** axi a la missa co*m* tambe en la professo; cosa molt en son lloch […]. [Mi negrita].[186]

Si bien las crónicas del convento presentan limitaciones para estudiar las prácticas musicales de la cofradía, la consulta de otro tipo de documentos (los libros impresos de polifonía conservados en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona y manuscritos de sermones del rosario vinculados con Santa Caterina —también en los fondos de esta Biblioteca—) ha resultado ser de gran utilidad en este sentido. Los resultados de esta investigación se presentan en las dos últimas secciones del Capítulo.

[185] No parece haber duda de que el cronista de Santa Caterina alude a la polifonía mediante la expresión "cantoria". Esta conclusión se desprende de cómo se emplea el término "cantoria" en contraposición a "canto" (canto llano) en la crónica de 1599 que relata la visita de Felipe III a Santa Caterina durante su estancia en Barcelona: "[…] fet asso los dos ca*n*tors entonaren lo tedeu*m* laudamus y la professo prossegui alternatim ab lo orga. Q*ue* lo rey expressament no volgue capella de cantoria sino nostro cant. […]". Véase *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 155v.

[186] *Lumen Domus*, vol. 1, fols. 347v-348r [Item hoy primer domingo de octubre el padre prior de los cofrades del roser que es fray Vincens [sic] ferreras es el primer prior de los cofrades que ha ordenado [...] que en las procesiones generales tanto de mayo como en esta que se hace del roser [es decir, la de octubre] y en la misa conventual tengan cantoria tanto en la misa como en la procesión; cosa muy acertada [...]].

3.2.3. Un libro impreso en contexto: una edición desconocida de las letanías marianas (1582) de Giovanni Pierluigi da Palestrina en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona

El Apéndice 2.2 muestra la relación completa de los veintidós libros impresos de polifonía conservados actualmente en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona. La investigación llevada a cabo para esta Tesis Doctoral en los fondos musicales de esta Biblioteca ha sido especialmente trascendente por dos motivos. En primer lugar, a pesar de tratarse de un fondo relativamente voluminoso y de que contiene ediciones de polifonía de importantes compositores italianos y españoles de los siglos XVI y XVII, la colección no aparece representada en los catálogos de referencia dedicados a la catalogación de fuentes musicales. Ninguno de los ejemplares aparece reseñado en el *Répertoire International des Sources Musicales*, por lo que la lista recogida en el Apéndice 2.2 constituye una actualización significativa de la bibliografía.[187] La colección comprende ediciones de once compositores españoles e italianos publicadas entre 1547 y 1613: Giovanni Pierluigi da Palestrina (11 ediciones), Francisco Guerrero (2), Enríquez de Valderrábano (1); Tomás de Santa María (1); Giammateo Asola (1), Gioseppe Caimo (1), Giovanni Croce (1), Theodorus Leonardus (1), Philippe de Monte (1), Francesco Soriano (1) y Orazio Vecchi (1). Excepto los libros de Valderrábano y Santa María (ambos publicados en Valladolid en la imprenta de Francisco Fernández de Córdoba), el resto son ediciones italianas publicadas en Venecia (17), Roma (2) y Brescia (1).

El segundo motivo por el que el estudio de esta colección ha sido de sumo interés es que ha permitido la localización de tres ediciones de polifonía hasta ahora completamente desconocidas en la literatura musicológica. Las tres ediciones, si bien incompletas (tan sólo se conserva una parte vocal de cada una), habían pasado completamente desapercibidas hasta el momento debido al desconocimiento de este fondo musical conservado en la Universitat de Barcelona. Los tres libros que he hallado en el transcurso de esta investigación son de sumo interés porque permiten ampliar el catálogo de dos compositores italianos activos en la segunda mitad del siglo XVI:

[187] Los detalles de cada edición también pueden consultarse en *Books of Hispanic Polyphony* en el siguiente enlace: <https://www.hispanicpolyphony.eu/sources/6260?institution=6260>. Otro tipo de libros de música conservados en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona a los que no se aludirá aquí son artes de canto; sobre las artes de canto de la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, véase Mazuela-Anguita, "Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista", pp. 247-250 y 274.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525/26-1594) y Gioseppe Caimo (Milán, *ca*. 1545-1584); Gioseppe Caimo, aunque de menor proyección internacional que Palestrina, fue un compositor relevante activo en la ciudad de Milán a finales del siglo XVI.[188] Las tres ediciones localizadas son: 1) el tenor de las *Canzonette... libro primo* (Brescia y Milán: Sabbio & Tini, 1584) de Gioseppe Caimo, un libro considerado perdido hasta ahora; 2) la voz de bajo de una reimpresión no conocida de *Il primo libro de madrigali* a cuatro voces de Palestrina (Venecia: Alessandro Gardano, 1580); y 3) la voz de alto de la primera edición, hasta ahora desconocida, de las *Litaniae Deipare Virginis* también de Palestrina (Venecia: Angelo Gardano, 1582).[189] Ésta última edición —las *Litaniae Deipare Virginis* de Palestrina—, está directamente asociada al culto al rosario de la Virgen y en particular a las cofradías del rosario de fundación dominica, por lo que el hallazgo ha sido el punto de partida para explorar la proyección musical de la devoción al rosario en la Barcelona de la época. En este apartado presentaré primero la relevancia de la localización de esta desconocida edición de letanías de Palestrina y su contexto, y plantearé a continuación hipótesis de la posible vinculación del libro con la Cofradía del Rosario de Santa Caterina, puesto que las pesquisas llevadas a cabo en torno a este libro apuntan en esa dirección.[190]

a) Las *Litaniae Deipare Virginis* de Palestrina (Venecia: Angelo Gardano, 1582): relevancia del hallazgo y contextualización de la edición

El volumen con la signatura 07 XVI-1923 en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona contiene la voz de alto de las *Litaniae Deipare Virginis*

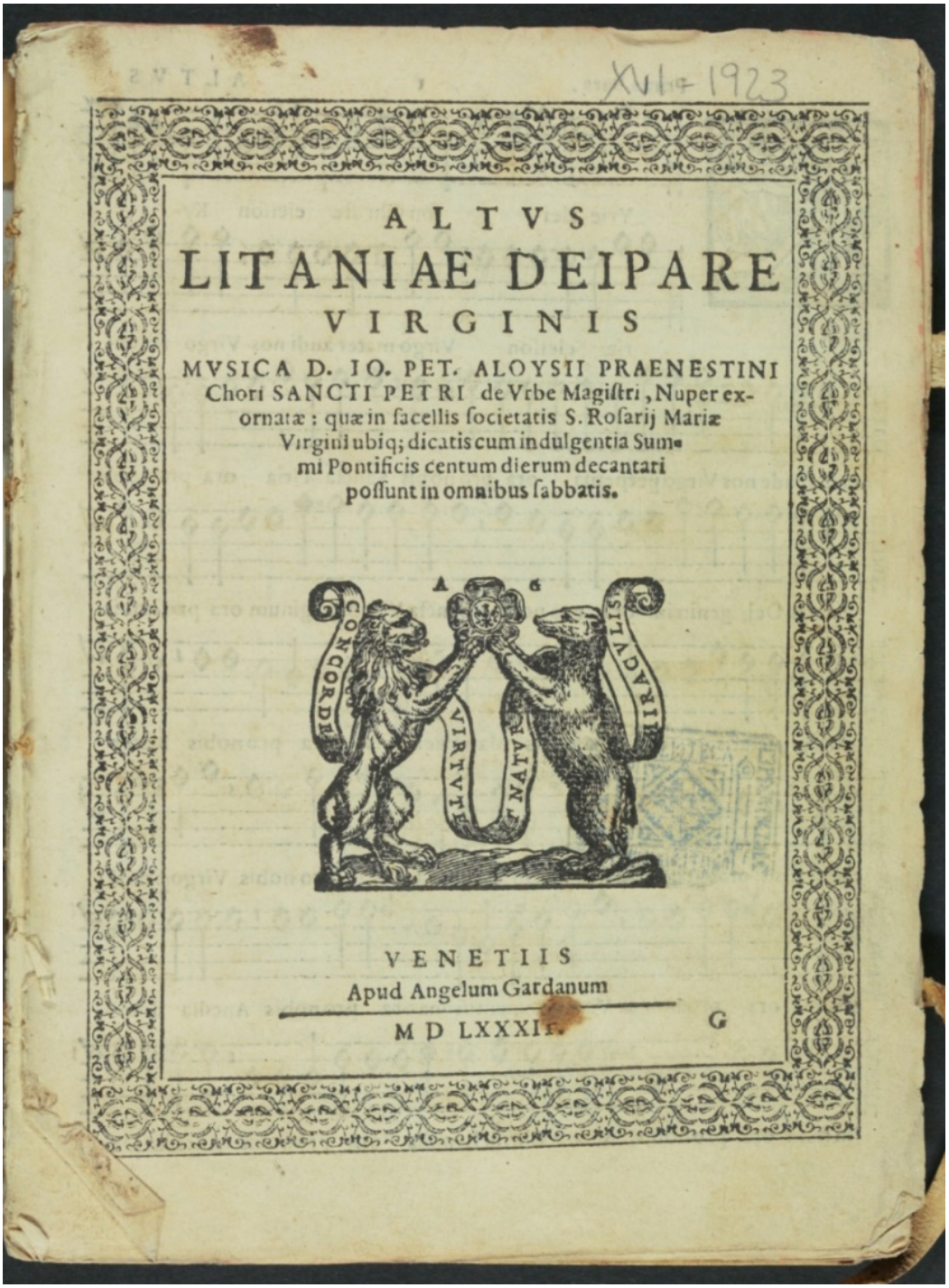
[188] Sobre Gioseppe Caimo, véase Iain Fenlon, "Caimo, Gioseppe", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, pp. 812-814.

[189] El libro de *canzonette* de Caimo y el de madrigales de Palestrina (música profana en italiano) no se considerarán aquí, pero ya se han analizado en un trabajo previo; véase Andrea Puentes-Blanco, "Libros impresos de polifonía en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona: ediciones desconocidas de Giovanni Pierluigi da Palestrina y Gioseppe Caimo en el contexto de la Barcelona de finales del siglo XVI", *Revista de Musicología*, 40/1 (2017), pp. 57-98, esp. pp. 60-76. El hallazgo del libro de Caimo es especialmente relevante porque ha permitido conocer veintitrés *canzonette* más de este compositor italiano. Además, la localización de esta rara edición en Barcelona me ha conducido a explorar el posible contexto del que emerge este libro en la Barcelona de finales del siglo XVI. Puesto que el libro de Caimo (1584) está dedicado al Duque de Saboya Carlo Emanuele I, quien visitó Barcelona en la primavera de 1585 (tan solo unos meses después de su edición), en el mencionado artículo he planteado la hipótesis de que quizás fue a traves del propio Duque que el libro pudo haber llegado a Barcelona y utilizarse quizás en los festejos con música que tuvieron lugar durante su estancia en la ciudad.

[190] En un reciente ensayo, actualmente en prensa, el musicólogo Robert L. Kendrick se hace eco de la importancia del hallazgo de esta edición de 1582; véase Robert L. Kendrick, "Más allá de Loreto: letanías "especiales" y sus textos en el siglo XVII", en *Música y reforma litúrgica desde 1611 hasta el presente* [en prensa].

(letanías dedicadas a la Virgen) a cuatro voces de Palestrina. Se trata de una edición publicada en Venecia por el impresor Angelo Gardano en 1582 que transmite dos extensas letanías, cada una divida en cinco partes; véase la portada del libro en la Ilustración IV.13.

Ilustración IV.13: Portada de las *Litaniae Deipare Virginis* (Venecia: Angelo Gardano, 1582) de Giovanni P. da Palestrina (*altus*). Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, 07 XVI-1923.



Aunque ya conocemos la música de estas letanías a través de publicaciones posteriores, la localización de esta edición fechada en 1582 es relevante debido a su temprana cronología. Hasta ahora, las *Litaniae* a cuatro voces de Palestrina se conocían únicamente a través de dos ediciones póstumas publicadas en 1596 y en 1600, es decir dos y seis años, respectivamente, después de la muerte del compositor: 1) la antología titulada *Thesaurus litaniarum* publicada en Praga en 1596 por el impresor Adam Berg (RISM 1596/2), una recopilación de cincuenta y nueve letanías de diversos autores entre las que se encuentran también las de Palestrina;[191] y 2) la edición que Angelo Gardano (el mismo impresor de la edición localizada ahora en Barcelona) volvió imprimió en 1600 (RISM P744) añadiendo varias letanías de Orlando di Lasso.[192] Además de estas dos, hasta el momento se tenía también noticia de una edición de 1593 (publicada, por tanto, en vida de Palestrina) publicada en Roma por el impresor Francesco Coattino, pero actualmente perdida. Fue Giuseppe Baini, el gran estudioso decimonónico de la obra de Palestrina, quien conoció la edición perdida de 1593 y la describió en su monumental estudio *Memoria storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (1828).[193] A modo de síntesis, la Tabla IV.8 reúne los datos de todas estas ediciones.

[191] Sobre esta colección de letanías, véase Alexander J. Fisher, "Thesaurus Litaniarum: The Symbolism and Practice of Musical Litanies in Counter-Reformation Germany", *Early Music History*, 34 (2015), pp. 45-95.

[192] La edición de las *Litaniae Deipare Virginis* de Palestrina publicada en 1600 por Angelo Gardano es la edición que se ha utilizado para realizar la edición moderna de estas obras de Palestrina; véase Lino Bianchi, ed., *Le litaniae a 3, 4, 5, 6 e 8 voci secondo la ristampa del 1600 e i diversi codici manoscritti*, Giovanni Pierluigi da Palestrina. Le opere complete, 35 vols., ed. Raffaele Casimiri (Roma: Instituto Italiano per la Storia della Musica, 1955), vol. 20 de *Le opere complete* de Palestrina coordinada por Raffaele Casimiri. Además de las *Litaniae Deipare Virginis* a cuatro voces, Palestrina compuso otras series de letanías a cinco, seis y ocho voces que se conservan únicamente en fuentes manuscritas de la Biblioteca Apostólica Vaticana. Para una relación de las letanías de Palestrina y sus fuentes impresas y manuscritas, véase Bianchi, ed., *Le litaniae a 3, 4, 5, 6 e 8 voci*, pp. IX-XI, y Peter Ackermann, "Palestrina, Giovanni Pierluigi da", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 26 vols., ed. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1994-2007), Personenteil, vol. 13, 2005, col. 15. Para un estudio musical detallado, véase Joachim Roth, "Zum Litaneischaffen G. P. da Palestrinas und O. di Lassos", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 44 (1960), pp. 44-49.

[193] Giuseppe Baini, *Memoria storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 vols. (Roma: Società Tipografica, 1828), vol. 2, pp. 242-243.

Tabla IV.8: Ediciones de las *Litaniae Deipare Virginis* a 4vv de G.P. da Palestrina.

Fecha	Título	Impresor y lugar	Ejemplares conocidos
1582	*Litaniae Deipare Virginis. Musica D. Io. Pet. Aloysii Praenestini Chori Sancti Petri de Urbe Magistri, Nuper exornatae: quae in sacellis societatis S. Rosarii Mariae Virgini ubiq; dicatis cum indulgentia Summi Pontificis centum dierum decantari possunt in omnibus sabbatis.*	Angelo Gardano (Venecia)	**Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona**
1593	*Litaniae deiparae Virginis, quae in sacellis Societatis Rosari ubique dicatus concinnuntur. Musica cum quatuor vocibus Ioannis Petri Aloysii Praenestini chori S. Petri de Vrbe Magistri*	Francesco Coattino (Roma)	Ninguno
1596	*Thesaurus litaniarum. Quae a praecipuis hoc aevo musicis, tam in laudem sanctiss. nominis Iesu, quam in honorem deiparae coelitumque omnium, quatuor, quinque, sex, plurium vocum compositae: ad communem vero Ecclesiae usum collectae, opera & studio Georgii Victorini in aede D. Michaelis*	Adam Berg (Munich)	Viena, Österreichische Nationalbibliothek Berlín, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung Munich, Bayerische Staatsbibliothek Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
1600	*Litaniae Deiparae Virginis... cum quatuor vocibus; additae litaniae, quae in sancta ecclesia Lauretana utuntur, auctore Orlando Lasso*	Angelo Gardano (Venecia)	Bolonia, Museo internazionale e biblioteca della musica Londres, British Library

El ejemplar de 1582 que he localizado en Barcelona constituye, por tanto, la edición más antigua que se conoce de las *Litaniae* de Palestrina, y adelanta, por tanto, varios años la composición de las mismas. Si hasta ahora se pensaba que la edición perdida de 1593 había sido la primera, el hallazgo de esta probable primera edición datada en 1582 indica que Palestrina debió componer su repertorio de letanías a cuatro voces en torno al inicio de la década de los ochenta del siglo XVI.

Formalmente y en cuanto al contenido musical, la edición de Angelo Gardano de 1582 no presenta diferencias respecto a la reedición que este impresor publicó en 1600. Igual que ésta, la edición de letanías de Palestrina de 1582 se publicó en un único

volumen formado por dos libros.[194] Cada libro contiene una única pero extensa obra para cuatro voces dividida en cinco amplias secciones (*partes*). Cada parte comienza con un "Kyrie" introductorio con idéntica música para las cinco secciones, al que le siguen las diferentes rogativas a la Virgen. Estas rogativas incluyen normalmente la fórmula final "ora pro nobis" y finalizan siempre con la invocación final "Regina angelorum […] ora pro nobis", también con idéntica música en todas las secciones. Tanto en el primer libro como en el segundo, después del "Kyrie" y antes de la segunda *pars*, se introduce un motete diferente sobre el texto del *Ave Maria* que Palestrina ya había publicado en dos de sus libros de motetes.[195] Como ha señalado Robert Kendrick, los textos de las letanías de Palestrina contienen algunos elementos de los textos de letanías marianas más difundidos durante el siglo XVI (la letanía "Ex Sacra Scriptura" y la Letanía de Loreto o "Lauretana") pero, en su mayoría, las letanías palestrinianas están compuestas sobre textos libres.[196]

Como puede apreciarse en la anterior Ilustración IV.13, la portada de esta edición de letanías de Palestrina alude expresamente al contexto en el que se interpretaba este repertorio: mediante una indulgencia papal ("cum indulgentia Summi Pontificis"), estas letanías se cantaban ("decantari poſſunt") todos los sábados ("in omnibus ſabbatis") en las capillas de las cofradías del Santísimo Rosario de la Virgen María ("in ſacellis ſocietatis S. Roſarij Mariae Virgini"). La portada de las ediciones posteriores de letanías de Palestrina (la edición perdida de 1593 y la edición póstuma de 1600) mantuvieron la referencia a las capillas de las cofradías del Rosario, pero no incluyeron la alusión expresa a la indulgencia papal, una referencia que sí contiene el ejemplar más temprano de 1582 localizado en Barcelona. Según Giuseppe Baini, quien conoció de primera mano la publicación de 1593, la edición de ese año indicaba en la portada:

[194] El «liber secundus» permitía la interpretación a voces iguales, mediante la indicación: "ternis & quaternis uocibus æqualibus ſi relinquatur ſuperior pars".

[195] Sobre los dos motetes *Ave Maria* reutilizados por Palestrina para las *Letaniae Deipare Virginis* a cuatro voces, véase Kendrick, "'Honore a Dio, e allegrezza alli santi, e consolazione alli putti'", p. 28. Estos dos motetes no se incluyeron en la antología de Georg Victorinus de 1596.

[196] Para una introducción a la variedad de textos de letanías marianas (*Ex Sacra Scriptura*, Letanía de Loreto y textos libres) que circulaban en el siglo XVI y a su estructura, véase Kendrick, "'Honore a Dio, e allegrezza alli santi, e consolazione alli putti'", pp. 14-16; véase también del mismo autor, "Litanies and their Texts, 1600-1700", en *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra. In occasione del centenario di fondazione del PIMS, Roma, 26 maggio – 1 giugno 2011*, 3 vols., ed. por Antonio Addamiano y Francesco Luisi (Ciudad del Vaticano: Libreria editrice vaticana, 2013), vol. 2, pp. 703-710.

> *Litaniae deiparae Virginis, quae in sacellis Societatis Rosari ubique dicatus concinnuntur. Musica cum quatuor vocibus Ioannis Petri Aloysii Praenestini chori S. Petri de Vrbe Magistri. Liber primus. Romae apud Franciscum Coattinum, 1593*.[197]

Por su parte, la edición póstuma de 1600 señala en la página de título:

> LITANIAE DEIPARAE VIRGINIS / MVSICA D. IOANNIS PETRI ALOYSII PRAENESTINI / CHORI S. PETRI DE VRBE MAGISTRI, / Quae in Sacellis Societatis S. Rosarii Mariae Virginis ubique / dicatis cum quatuor vocibus: / *Additae Litaniae, quae in Sancta Ecclesia Lauretana utuntur*. / AVCTORE ORLANDO LASSO. / [marca tipográfica de Gardano] / VENETIIS, Apud Angelum Gardanum M. DC.[198]

Como ya he mencionado las *Litaniae Deipare Virginis* de Palestrina están compuestas sobre textos libres que no se ajustan a ninguno de los textos oficiales de letanías más comunes, como por ejemplo la "Letanía Lauretana" o de Loreto (el texto más común de letanías marianas) y reflejan, por tanto, la variedad de textos de letanías que circularon profusamente en las últimas décadas del siglo XVI. En 1601, el papa Clemente VIII, mediante el decreto "Sanctissimus", intentó reducir el amplio número de textos no estandarizados de letanías (entre ellos, numerosas formas de letanías marianas) a tan sólo tres textos autorizados para su pública recitación: la Letanía de los Santos, la Letanía del Nombre de Jesús y la Letanía Lauretana.[199] Desconocemos por qué las ediciones de las *Litaniae Deipare Virginis* de Palestrina de 1593 y de 1600 eliminaron la mención a la indulgencia papal, pero, dado este contexto, cabría especular con la posibilidad de que la razón sea precisamente el ambiente de recelo de la autoridad eclesiástica al uso de textos no estandarizados de letanías en los años previos al mencionado decreto "Sanctissimus" de Clemente VIII.

La indulgencia papal mencionada en la portada de la edición de 1582 se refiere a un documento expedido por el Papa Gregorio XIII (1572-1585) que no ha sido localizado, pero cuyo contenido puede conocerse a partir de otra indulgencia del mismo Papa datada en marzo de 1584 cuyo encabezado indica: "Indulgentia pro canentibus et cantari audientibus litanias beatae Mariae Virginis ante altare cappellae Rosarii in quacumque ecclesia institutae". Como señaló Angelo de Santi en su estudio sobre las

[197] Baini, *Memoria storico-critiche*, p. 243.

[198] Bianchi, *Le litaniae a 3, 4, 5, 6 e 8 voci secondo la ristampa del 1600,* p. IX.

[199] Sobre esta cuestión, véase Kendrick, "'Honore a Dio, e allegrezza alli santi, e consolazione alli putti'", pp. 17-18.

letanías marianas, el texto de esta indulgencia papal de 1584 menciona y amplia otra indulgencia que el propio Gregorio XIII ya había concedido anteriormente a las Cofradías del Rosario por la piadosa práctica de cantar las letanías de la Virgen los sábados y en las festividades marianas.[200] Esta indulgencia —cuyo texto completo no ha sido localizado— es seguramente la indulgencia a la que se alude en la portada del ejemplar de letanías de Palestrina de 1582 hallado en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona.

La indulgencia papal de 1584 no especificaba la forma en que las letanías marianas se interpretaban en las capillas de las cofradías del Rosario, pero, según de Santi, la división en cinco partes de estas letanías marianas de Palestrina indica que, probablemente, cada sección se interpretaba después de cada uno de los cinco misterios del Rosario.[201] La inclusión de la invocación "Regina praedicatorum ora pro nobis" al final de cada una de las cinco partes alude claramente a la Orden de los Dominicos (u *Ordo Praedicatorum*), muy implicados en la devoción al Rosario. Se ha especulado acerca de para qué institución pudo haber escrito Palestrina este repertorio de letanías. Robert Kendrick señaló como posible lugar la Basílica de Santa María Sopra Minerva de Roma, en donde se ubicaba una cofradía del Rosario.[202]

b) Evidencias sobre su posible vinculación con la Cofradía del Rosario de Santa Caterina

El hallazgo en Barcelona de un ejemplar de la edición desconocida de las letanías marianas de Palestrina vinculadas a las cofradías del rosario conduce a preguntarse en qué contexto pudo haberse utilizado este libro en la Barcelona de la época o para qué institución sería de interés disponer de un ejemplar de este libro. La existencia de la Cofradía del Rosario en el convento de Santa Caterina que, como ya se mostró en la sección anterior, promovió una intensa actividad devocional en torno a finales del siglo XVI y principios del XVII, apunta a esta institución como posible lugar

[200] Angelo de Santi, *Les Litanies de la Sainte Vierge: étude historique et critique*, trad. Auguste Boudinhon (París: P. Lethielleux, [1900]), pp. 82-87, transcribe el texto íntegro en latín del documento papal de 1584 y se refiere también a la indulgencia anterior.

[201] Santi, *Les Litanies de la Sainte Vierge,* pp. 87-88.

[202] Kendrick, "'Honore a Dio, e allegrezza alli santi, e consolazione alli putti'", p. 27. Sobre la cofradía del Rosario de Santa Maria sopra Minerva, véase Noel O'Regan, "Le pratiche della musica nelle chiese e nelle confraternite di Roma nel cinquecento", *Institutions and Patronage in Renaissance Music*, ed. Thomas Schmidt-Beste (Farnham; Burlington: Ashgate, 2012), pp. 369-420, p. 394.

de origen de este libro. Sabemos, además, que los fondos de la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona (al que pertenece este impreso) proceden, en su mayor parte, de las ricas bibliotecas de los conventos de Barcelona que se dispersaron tras la desamortización de Mendizábal en el siglo XIX.[203] Las pesquisas llevadas a cabo en esta dirección me han permitido poder ofrecer evidencia, a partir de datos muy concretos conectados entre sí que presentaré a continuación, de que esta rara y única edición de letanías de Palestrina pudo haber pertenecido a la Cofradía del Rosario de Santa Caterina.

Una primera evidencia procede de un inventario de libros que perteneció a la biblioteca del convento de Santa Caterina y que se encuentra también en el fondo de Reserva de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona. Como primer ítem de una sección de este inventario dedicada a libros de letanías, el Ms. 1350 titulado *Indice dels llibres doblats, de la Biblioteca de Santa Catalina, O. P., de Barcelona*,[204] describe un libro de la siguiente forma: "Letania ques canta en los dissaptes en los conventos de Dominicos. Condedi [sic] Gregori XIII. 100 dies de perdó tots los que hi acisteixen. Ferreras".[205] El nombre de "Ferreras" anotado al final invita a pensar que alguien de nombre Ferreras sería el autor de tales letanías; sin embargo, no hay constancia de ninguna edición musical de letanías de un compositor con ese nombre, ni tampoco he localizado ninguna edición no musical de letanías escrita por un autor llamado Ferreras. En cambio, este ítem descrito en el inventario de Santa Caterina se corresponde, curiosamente, con el contexto performativo al que se alude, como ya se ha visto, en la portada de la edición de letanías de Palestrina. No obstante, el copista del inventario no especificó aparentemente el autor ni el título principal del libro, sino que se concentró, en cambio, en reseñar su función; es decir, que las letanías se cantaban los sábados en los conventos dominicos y que el papa Gregorio XIII había concedido 100 días de indulgencia a quienes asistiesen a tal evento. Un procedimiento similar, en donde el inventario no consigna el título exacto, lo encontramos en otro libro de letanías registrado en este inventario tan sólo unas líneas más abajo: "Letania de Nª Sra ques

[203] Rosell, *Inventario general de manuscritos*, pp. XVI-XXIII.

[204] Para una descripción del volumen, véase el catálogo de Rosell, *Inventario general de manuscritos*, vol. 3, p. 438. Se trata de un inventario redactado en 1779.

[205] Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1350, fol. 97v; traducido al castellano: "Letanía que se canta los sábados en los conventos de Dominicos. Concede Gregorio XIII. 100 días de perdón a todos los que asistan. Ferreras".

canta en la Minerva de Roma"; es posible que este ítem se refiera a un libro impreso en Roma en 1580 titulado *Letanie della gloriosa vergine Maria madre di Dio. Lequali si cantano dalli nouizi della Minerua ogni sabbato sera & nelle feste della Madonna auanti l'altare della capella nuoua del Santo Rosario* (Roma: Eredi di Antonio Blado, 1580).[206]

El nombre de "Ferreras" anotado en el inventario permite establecer una conexión con el propio ejemplar de letanías de Palestrina y con la Cofradía del Rosario de Santa Caterina. Tal conexión refuerza la hipótesis, a mi juicio, de que el impreso se utilizó seguramente en la Cofradía a principios del siglo XVII. Un prior de la Cofradía del Rosario de Santa Caterina al que ya aludí más arriba se llamaba precisamente Vicens Ferreras. Este prior, cuyo apellido coincide por tanto con el nombre anotado al lado del libro descrito en el inventario, aparece documentado en las crónicas de Santa Caterina en 1628. Como ya señalé anteriormente al trazar la actividad devocional de la cofradía, el prior Vicens Ferreras determinó en 1628 que a partir de ese año las dos principales fiestas de la Cofradía (la de mayo y la de octubre) se habían de celebrar con polifonía ("cantoria"), tanto en la procesión del día como en la misa principal. Por su relevancia ahora, destaco de nuevo el fragmento de las crónicas de Santa Caterina que permite documentar a Ferreras como prior de la Cofradía en 1628:

> Ite*m* vuy primer diume*n*ge de octubre **lo p.e prior dels confrares del roser qui es lo p.e fr. Vincens [sic] Ferreras** presentat es estat lo primer prior dels co*n*frares qui ha fet y concertat […] **que en las professo*n*s generals** axi de maig com en esta ques fa del roser **y a la missa co*n*uentual tingan cantoria** axi a la missa co*m* tambe en la professo; cosa molt en son lloch […].[207]

Este extracto es ilustrativo del interés de Ferreras en que la polifonía estuviese presente en los actos principales de la cofradía, lo cual indica que quizás fuese una persona cultivada musicalmente. Si alguien de la Cofradía seleccionaba el repertorio

[206] Esta edición de letanías impresa en Roma en 1580 aparece citada en Kendrick, "'Honore a Dio, e allegrezza alli santi, e consolazione alli putti'", p. 27, nota 46. Según Kendrick se trata de una edición de letanías sin contenido musical impreso.

[207] *Lumen Domus*, vol. 1, fols. 347v-348r [Item hoy primer domingo de octubre el padre prior de los cofrades del roser que es fray Vincens [sic] ferreras es el primer prior de los cofrades que ha ordenado [...] que en las procesiones generales tanto de mayo como en esta que se hace del roser [es decir, la de octubre] y en la misa conventual tengan cantoria tanto en la misa como en la procesión; cosa muy acertada [...]].

polifónico que se interpretaba en las fiestas del rosario u otros eventos musicales, el prior sería sin duda la persona con más autoridad para ello.

Una última evidencia parece conectar de nuevo al prior Ferreras con el ejemplar de letanías de Palestrina hallado en el fondo de Reserva de la Universitat de Barcelona. En el lomo de la encuadernación de pergamino del libro se lee, manuscrita a tinta, la inscripción "Herrera Panegyri". Parece relevante que, de la misma forma que en la "Letania ques canta en los dissaptes en los conventos de Dominicos, [etc.]" que se registró en el inventario de libros de Santa Caterina con mención a la indulgencia de Gregorio XIII se añadió al final el nombre de Ferreras, igualmente, el propio ejemplar de letanías de Palestrina que alude en la portada a la misma indulgencia papal, contenga también una alusión a "Herrera" en la encuadernación, en lo que podría tratarse de una versión castellanizada del apellido "Ferreras". Dada esta conexión, y el interés del prior Ferreras en la polifonía, no parece descabellado especular con la posibilidad de que las letanías de Palestrina vinculadas a las cofradías del rosario, se hubiesen utilizado en Santa Caterina como repertorio habitual, quizás también como repertorio cantado en actos de loa o panegíricos a personas de la Cofradía. Sabemos que este tipo de tributos a personas vinculadas a la Cofradía con la participación de una capilla de polifonía eran habituales. Por ejemplo, en 1613, con motivo de la muerte del maestro y predicador de Santa Caterina Pere Joan Guasch, los cofrades, "considerando lo mucho que dicho padre maestro había trabajado en la predicación del rosario y fundación de cofradías y haber redactado él mismo las constituciones de la cofradía", estipularon "a costa de la cofradía", el canto de una misa en polifonía "con gran solemnidad" en la capilla del rosario de Santa Caterina, "con mucha luminaria que parecía dicha capilla un cielo". En el oficio se pronunció un sermón y al acabar la misa se hizo también "una *absolta* con gran solemnidad".[208]

Necesitaríamos disponer de más documentación (especialmente, libros de cuentas o de ceremonial) para poder indagar más acerca de la posible conexión de las

[208] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 278r: Ite*m* co*n*siderant los promens y confrares del roser lo molt que dit pare mestre auia treballat en la predicatio del rosari y fu*n*dacions de co*n*frarias y auer ell estat lo que feu las ordinations de la dita co*n*fraria en esta casa recorda*n*tse del gran treball hauia pres dit pare en co*n*seruar la deuocio [...] han determinat fer altras obsequias vuy dissapte als .6. de setembre de dit any [1613] del modo que ara dire. Primerame*n*t atento q*ue* dit pare mestre era deuotissim de n*ost*ra s*eny*ora del roser y mori en dissapte han fet cantar la missa de n*ost*ra s*eny*ora a cant de orga ab gran solemnitat en la capella de n*ost*ra s*eny*ora del roser. Estaua ab molta lluminaria que parexia dita capella un cel. Y deuant auia un tumol alt y al derredor tambe molta lluminaria. Tot asso a costas de la co*n*fraria. Ague tambe sermo al offici y al acabar la missa se feu la absolta ab gran solemnitat. Lo co*n*curs de la gent fonc gran la qual resta molt content y affectat a dit pare mestre [...]".

letanías polifónicas de Palestrina con la Cofradía del Rosario de Santa Caterina. La evidencia presentada aquí apunta, no obstante, en esta dirección. En cualquier caso, si alguna institución de la Barcelona de la época pudo estar interesada en adquirir un ejemplar de estas letanías de Palestrina asociadas a las cofradías del rosario, la de Santa Caterina, la más relevante de la ciudad, sería la candidata idónea. Tenemos constancia, además, de que en torno a 1600, las letanías de Palestrina circulaban en Barcelona. La extensa colección de libros de polifonía que se inventariaron a la muerte del librero barcelonés Joan Lauriet en 1604 incluye "un llibre Littanie Deipare Virginis Joanni Petri Aloy [Palestrina] a .4. vocibus", evidenciando, por tanto, la disponibilidad de este repertorio en la Barcelona de la época.[209]

La edición de 1592 de las *Litaniae Deipare Virginis* de Palestrina que he localizado en el transcurso de esta investigación, completamente desconocida hasta ahora, emerge, por tanto, como un probable repertorio asociado a la devoción al rosario en Barcelona que tanto auge experimentó hacia finales del siglo XVI. La consulta de otro tipo de documentación permite identificar otros repertorios y prácticas musicales más populares y ligadas a la oralidad que, como veremos a continuación, también debieron de haber sido muy relevantes en la devoción al rosario y, de forma más general, en el culto mariano.

3.2.4. Una aproximación a prácticas musicales a través de sermones y libros de doctrina

Los sermones constituyen una fuente de primer orden para el estudio de las estrategias retóricas de la oratoria sagrada. Su estudio desde este punto de vista, es decir, como género literario religioso, ha sido una de las perspectivas tradicionalmente más adoptadas por los historiadores. Ya desde los años ochenta y noventa del siglo XX, el uso del sermón como documento histórico se ha revitalizado cuando los historiadores comenzaron a entrever las enormes posibilidades de estos textos como fuentes para el ámbito de la historia social y cultural. El *Oxford Handbook for the Early Modern Sermon* (2011), por ejemplo, una de las obras de referencia para el estudio del sermón de la temprana Edad Moderna, reúne las dos aproximaciones y subraya en la introducción la diversidad de estudios que los sermones han suscitado en las últimas

[209] Véase el ítem 2 en el Apéndice 3.10.

décadas.[210] Una búsqueda bibliográfica general muestra que, entre otras áreas, los sermones se han empleado como fuentes para una diversidad de ámbitos de estudio, como la historia política,[211] los estudios de género,[212] la historia de la cultura y del pensamiento,[213] la historia del libro y de la imprenta,[214] o la cultura oral.[215] En el ámbito de la musicología, los sermones han sido todavía poco explotados, aunque existen algunas excepciones que han mostrado su potencial como fuentes musicológicas desde distintas perspectivas. Luis Robledo Estaire ha analizado cómo la oratoria sagrada de la Contrarreforma, y en particular los predicadores jesuitas, emplearon los llamados "tonos" (frases enunciadas mediante modulaciones de la voz) para mover los afectos de la audiencia y hacer así más efectivo el mensaje predicado, lo que Robledo considera

[210] Peter McCullough, Hugh Adlington y Emma Rhatigan (eds.), *The Oxford Handbook of The Early Modern Sermon* (Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 2011), p. xiv: "Mid-twentieth-century general accounts of early modern preaching focused largely on the formal literary accomplishments of major authours [...], with less consideration given to the content and context of their sermon prose. This volume considers the sermon as 'literary art inextricably engaged in the public sphere' [...], and seeks to reflect the rich diversity of recent literary and historical studies. Emergent areas of interest represented here include research on sermons in performance, pulpit censorship, preaching and ecclesiology, women and sermons, the social, economic, and literary history of sermons in manuscript and print, non-elite preaching, and sermons preached in Scotland, Ireland, and Wales" [Descripciones de mediados del siglo XX sobre la predicación a principios de la época moderna se centran sobre todo en los logros de la forma literaria en los autores más importantes […], con menos consideración del contenido y contexto de la prosa del sermón. Este volumen trata el sermón como 'arte literario inextricablemente comprometido con la esfera pública' […], y busca reflejar la rica diversidad de los estudios literarios e históricos más recientes. Las áreas emergentes de interés aquí representadas incluyen la investigación sobre, censura en el púlpito, predicación y "eclesiología", mujeres y sermones, la historia social, económica y literaria de los sermones manuscritos e impresos, predicación no elitista y sermones predicados en Escocia, Irlanda y Gales]. Sobre las posibilidades de los sermones para la realización de estudios interdisciplinares, véase Mary Morrissey, "Interdisciplinarity and the Study of Early Modern Sermons", *The Historical Journal*, 42/4 (1999), pp. 1111-1123.

[211] Peter McCullough, *Sermons at Court: Politics and Religion in Elizabethan and Jacobean Preaching* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998); Lori A. Ferrell, *Government by Polemic: James I, the King's preachers, and the rhetorics of conformity, 1603-1625* (Stanford: Stanford University Press, 1998).

[212] John H Y. Briggs, "She-Preachers, Widows, and Other Women: The Feminine Dimension in Baptist Life Since 1600", *Baptist Quarterly*, 31 (1986), pp. 337-352; Beverly M. Kienzle y Pamela J. Walker (eds.), *Women Preachers and Prophets through Two Millennia of Christianity* (Berkeley: University of California Press, 1998); Eric J. Carlson, "English Funeral Sermons as Sources: The Example of Female Piety in Pre-1640 Sermons", *Albion*, 32/4 (2000), pp. 567-597.

[213] Frederick J. McGinness, *Right Thinking and Sacred Oratory in Counter-Reformation Rome* (Princeton: Princeton University Press, 1995); Joris van Eijnatten, *Preaching, sermon and cultural change in the long eighteenth century* (Leiden; Boston: Brill, 2009).

[214] Tessa Watt, *Cheap Print and Popular Piety*, 1550-1640 (Cambridge; Nueva York: Cambridge University Press, 1991).

[215] Antonio Claret García Martínez, *La Escritura Transformada: Oralidad y Cultura Escrita en la Predicación de los siglos XV al XVII* (Huelva: Universidad de Huelva, 2006).

una musicalización del sermón.[216] En el mismo ámbito de la oratoria contrarreformista, Todd Borgerding estudió las relaciones entre retórica y música (centrándose en el concepto de *pronunciatio*) en textos de predicadores como Diego de Estella (1524-1578) y Luis de Granada (1504-1588) y de teóricos de la música como Juan Bermudo (*ca*. 1510-1565) y Nicola Vicentino (1511-*ca*.1576).[217] Una relación más directa entre música y predicación se encuentra en una edición alemana del siglo XVII conservada en el Hohenlohe-Zentralarchiv de Neuenstein que ha sido analizada por Andreas Traub. Se trata de una colección de sermones funerarios a la que aparecen vinculadas dieciséis obras musicales de compositores alemanes del siglo XVII como Johann Erasmus Kindermann, Johann Samuel Welter, Georg Neumark y Georg Wolfgang Drukkenmüller.[218] Jennifer Bloxam ha mostrado las posibilidades del análisis simbólico de los textos y la música de motetes. Sus análisis de los motetes 'Factor orbis' y 'Laudemus nunc Dominum' de Jacob Obrecht (1458-1505) iluminan las analogías de estas dos piezas con la estructura y técnicas retóricas de sermones de la época.[219] Por último, de nuevo en la época de la Contrarreforma, Anne Piéjus ha mostrado la estrecha relación entre el canto de laude y la predicación. En su estudio sobre el género de la lauda espiritual en el Oratorio de San Felipe Neri en Roma a finales del siglo XVI y principios del XVII, Piéjus revela la proximidad temática entre muchos textos de laude y el contenido de sermones manuscritos originados en el seno del Oratorio, a cuyo análisis esta investigadora dedica una parte de su trabajo.[220] A través de algunos ejemplos concretos, Piéjus muestra cómo los laude o el género del madrigal sacro

[216] Luis Robledo Estaire, "El sermón como representación: teatralidad y musicalidad en la oratoria sagrada española de la Contrarreforma", *Revista de Musicología*, 26/1 (2003), pp. 127-185.

[217] Todd Borgerding, "Preachers, Pronunciatio, and Music: Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony", *The Musical Quarterly*, 82/3-4 (1998), pp. 586-598.

[218] Andreas Traub, "Kunst-Handwerk: Trauermusiken in Leichenpredigten", *Württembergisch Franken: Jahrbuch*, 78 (1994), pp. 229-278.

[219] Jennifer Bloxam, "Preaching to the choir? Obrecht's motet for the dedication of the church", en *Music and Culture in the Middle Ages and Beyond: Liturgy, Sources, Symbolism*, ed. por Benjamin Brand y David J. Rothenberg (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), pp. 263-292; y "Obrecht as Exegete: Reading *Factor orbis* as a Christmas Sermon", en *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, ed. por Dolores Pesce (Nueva York: Oxford University Press, 1998), pp. 169-192.

[220] Anne Piéjus, *Musique et dévotion à Rome à la fin de la Renaissance: les laudes de l'oratoire* (Turnhout: Brepols, 2013); véase especialmente el Capítulo 7 titulado "Une pastorale de la parole" (pp. 369-422) y en particular la sección "1. Laude et prédication" (pp. 369-399)".

dramático funcionaban como piezas musicales para introducir la solemnidad del día en el Oratorio y contextualizar la temática del sermón pronunciado.

Con el objetivo de hallar más indicios de actividades musicales desarrolladas en el contexto de la Cofradía del Rosario de Santa Caterina, la lectura y análisis de sermones del rosario ha sido de particular interés. En la tradición dominica el rosario no era solamente un modo de rezar, sino también una forma de predicación.[221] El fondo de manuscritos de la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona contiene numerosos libros de sermones, entre los cuales abundan los de temática mariana. La Tabla IV.9 recoge los más representativos para el periodo de finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII. Se han seleccionado éstos porque, entre otras festividades marianas (y en ocasiones otras fiestas del calendario temporal y santoral), todos contienen sermones del rosario y casi todos proceden del convento de Santa Caterina.[222]

Tabla IV.9: Manuscritos de sermones marianos y del rosario vinculados al convento de Santa Caterina de Barcelona (*ca*. 1584-mediados del siglo XVII).

Título del manuscrito	Signatura	Fecha[223]	Procedencia y otros datos
Itinerarium spirituale[224]	Ms. 637	Principios del siglo XVII	"Assumptos varios del venerable Guasch" (anotado en el lomo). Autógrafo del predicador dominico Pere Joan Guasch (1553-1613). Entre otros temas destacan las partes dedicadas a las cofradías del rosario y los materiales para la elaboración de una doctrina cristiana.
[Sermones de la Virgen, sobre todo, bajo la advocación del Rosario][225]	Ms. 1072	1627	Sermones predicados en localidades del sur de Francia (Perpignan, Colliure, Elna, Céret, etc.).

[221] Coll, "Apóstoles de la devoción rosariana", p. 251.

[222] Aunque Ricardo García Cárcel, *Historia de Cataluña*, siglos XVI-XVII, 2 vols. (Barcelona: Ariel, 1985), vol. 2, pp. 99-100, indica que los dominicos en Cataluña privilegiaron la predicación en castellano, y en particular en los conventos de Santa Caterina en Barcelona, y en Perpignan y Girona, en los sermones consultados para esta investigación predominan los textos en catalán. Sobre la cuestión lingüística en la predicación en Cataluña, véase el epígrafe de esa obra en las pp. 98-105 titulado "La enseñanza oral y las predicaciones del clero". Véanse también las consideraciones de Kamen, *The Phoenix and the Flame*, pp. 363-369.

[223] He tomado las dataciones de los manuscritos que ofrece Rosell, *Inventario general de manuscritos*.

[224] Rosell, *Inventario general de manuscritos*, vol. 2, pp. 177-180.

[225] Rosell, *Inventario general de manuscritos*, vol. 3, pp. 118-119.

Título del manuscrito	Signatura	Fecha[223]	Procedencia y otros datos
[Pláticas del Santíssimo Rosario][226]	Ms. 1102	1626	Manuscrito autógrafo de Antonio Soler, dominico de Santa Caterina, de donde parece proceder el libro (según *MCEM*).[227]
Mariale Contionum[228]	Ms. 1334	1624	Copiado por el dominico Tomás Serra del convento de Santa Caterina
Marial manuscriptum[229]	Ms. 1402	1605-1654	Contiene sermones pronunciados en el convento de Santa Caterina y en Girona, entre otras localidades.
[Sermones de Santos][230]	Ms. 1409	1584-1638	Seguramente procedente del convento de Santa Caterina.
Exemplos para sermones[231]	Ms. 1540	*ca*. 1613	Seguramente procedente del convento de Santa Caterina.

a) Contenido musical en libros manuscritos de sermones marianos y del rosario

A partir del análisis de estos sermones se pueden extraer dos conclusiones fundamentales: 1) los predicadores dominicos incluían muy a menudo en sus libros de sermones poesía lírica para ser cantada en la que predomina la temática mariana (este aspecto se tratará en el siguiente apartado); 2) recurren muy asiduamente a metáforas musicales y textos bíblicos con algún contenido musical para ilustrar los sermones pronunciados en festividades del rosario. Aunque, obviamente, la música (más o menos elaborada) era un elemento presente en muchas celebraciones religiosas, el hecho de que en los sermones del rosario emerja de forma tan notoria el uso de metáforas musicales es indicativo de la importancia que los dominicos concedían a la música en los festejos del rosario, y en particular a la música que los fieles realizaban. Los pequeños dibujos de instrumentos musicales hallados en los márgenes de sermones manuscritos para el rosario, como el salterio que aparece en la Ilustración IV.14, inciden

[226] Rosell, *Inventario general de manuscritos*, vol. 3, pp. 150-151.

[227] Eulàlia Duran (dir.) y Maria Toldrà (coord.), *MCEM - Base de dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna*: <https://mcem.iec.cat/veure.asp?id_manuscrits=750>.

[228] Rosell, *Inventario general de manuscritos*, vol. 3, pp. 420-421.

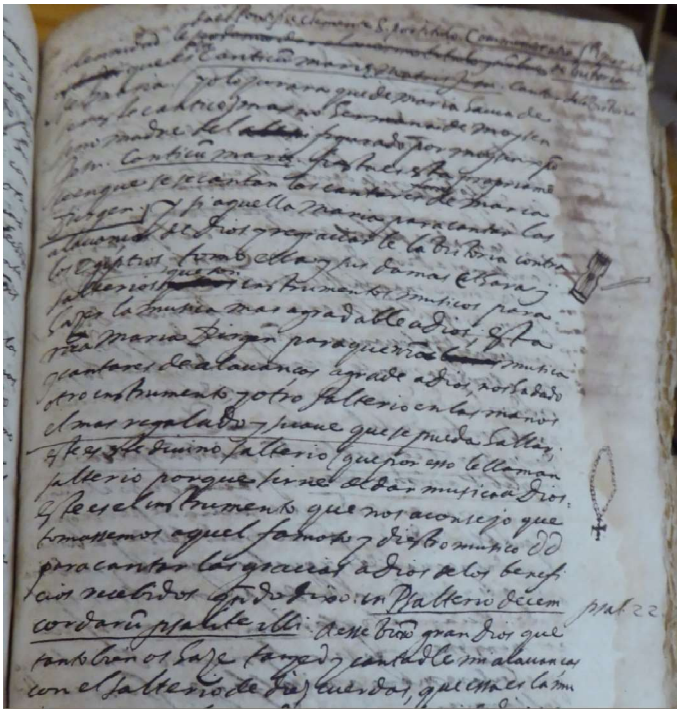
[229] Rosell, *Inventario general de manuscritos*, vol. 3, pp. 479-480.

[230] Rosell, *Inventario general de manuscritos*, vol. 3, pp. 485-486.

[231] Rosell, *Inventario general de manuscritos*, vol. 4, pp. 26-27.

en esta conexión música/festividades del rosario. Como mostraré a continuación, el salterio, un instrumento de gran tradición simbólica en textos bíblicos,[232] también se menciona frecuentemente en los sermones del rosario.

Ilustración IV.14: Dibujos de salterio y cuentas de rosarios en los márgenes de un sermón manuscrito para la fiesta del rosario de la Virgen. Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1409, fol. 231r.



Distintos ejemplos del uso de metáforas musicales en sermones del rosario que expondré a continuación tienen como objetivo presentar una primera aproximación a este tema.

a.1) *Elementos de la devoción del rosario comentados a través de metáforas musicales:*

En los sermones destinados a festividades del rosario es muy frecuente encontrar párrafos que tienen como objetivo explicar distintos elementos de la devoción mediante el empleo de metáforas musicales. En ocasiones, las metáforas se utilizan para aludir a conceptos teológicos claves del rosario, como por ejemplo los quince misterios. Antonio Soler, dominico de Santa Caterina autor de un sermonario manuscrito dedicado

[232] J.W. McKinnon, "Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters", *Journal of the American Musicological Society*, 21 (1968), pp. 3-20.

enteramente al rosario (Ms. 1102 en la anterior Tabla IV.9), equipara los quince misterios "a otros tantos instrumentos de música que ha inventado la industria humana":

> Lo fi que en mogue a traurer a llum lo Riu del paradis, [...] me ha tambe mogut ara a traurer estas quinze platicas o sermons, de les quals las dotze podran seruir pera los primers Diumenges de cada mes, en ques fa la professo y particular festa del santissim Rosari, y axi van ajustades a la ethimologia dels noms de cada mes, y de las tres, la una sera la festa principal que en lo mes de Maig (temps en que de ordinari regnan las Rosas) sol celebrarse; la altre pera la primera Dominica de octubre en ques celebra particular festa a esta deuocio santa per la victoria que comunment anomena*m* de Don Juan de Austria, y la tercera sera comuna a **tots los quinze misteris, puix a tots compren y abraça, acomodantlos per ser quinze a altretants instruments de musica que ha inuentat la industria humana**. [Mi negrita].[233]

La alusión a instrumentos musicales la encontramos de nuevo en el sermonario de Soler cuando éste se refiere a las dos oraciones fundamentales que constituyen el rezo del rosario: el Padre Nuestro y el Ave María. Soler identifica la cítara de siete cuerdas con el Padre Nuestro y el salterio de diez cuerdas con el Ave María porque "de diez en diez están en esta devoción santa ordenadas", en alusión a las Ave María que se recitan de diez en diez durante el rezo del rosario:

> [...] La **cithara de set cordes** ya tinc dit que representa la oracio del Pater noster. Lo **Psalteri de deu cordas** la oracio del Aue Maria, que de deu en deu estan en esta deuocio santa ordenadas. Estas auem de oferir in insigni die solemnitatis en aquest **primer diumenge de Maig se fa particular festa al Roser**. Esta compren tots los misteris mes principals de n*ost*ra redempcio, y axi es de solemnidad insigne en ell ques ab singular regosijo auem de celebrar esta festa, **y aue*m* de oferir estos sacrificis tocant aquestos instruments y fent ab ells a Deu regalada musica**. [Mi negrita].[234]

[233] Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1102, fol. 2r [Lo que me condujo a sacar a la luz el Río del Paraíso, […] me indujo también ahora a presentar estas quince pláticas o sermones, de las cuales las doce podrán servir para los primeros domingos de cada mes, en los cuales se hace la procesión y particular fiesta del santísimo Rosario, y así van ajustadas a la etimología de los nombres de cada mes, y de las tres, una será la fiesta principal que suele celebrarse en el mes de mayo (tiempo en que de ordinario reinan las Rosas); la otra para el primer Domingo de octubre en el que se celebra particular fiesta a esta devoción santa por la victoria que comúnmente denominan de Don Juan de Austria, y la tercera será común a todos los quince misterios, porque a todos comprende y abraza, acomodándolos por ser quince a otros tantos instrumentos de música que ha inventado la industria humana].

[234] Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1102, fol. 25r [[…] La cítara de siete cuerdas ya he dicho que representa la oración del Padre Nuestro. El salterio de diez cuerdas, la oración del Ave María, que de diez en diez están en esta devoción santa ordenadas. Estas [oraciones] debemos ofrecer *in insigni die solemnitatis* en este primer domingo de Mayo cuando se hace la particular fiesta al Rosario. Esta comprende todos los misterios principales de nuestra redención, y así es de solemnidad insigne en ella que con singular regozigo debemos celebrar esta fiesta, y hemos de ofrecer estos sacrificios tocando estos instrumentos y haciendo con ellos a Dios regalada música.].

El recurso a elementos musicales también se aplica cuando el predicador intenta explicar los beneficios de pertenecer a una cofradía del rosario. Esta interesante metáfora hallada en una sección del Ms. 1402 titulada "Rosarium concio" compara las distintas voces de una composición musical con la variedad de misterios de la vida de Cristo y de la Virgen que confluyen en la devoción al rosario:

> [...] Les demes confraries una significa un misteri, altra altre, pero esta [la del rosario] tots junts, **axi com en una musica cada una deles veus de per si es suau y gustosa pero totas juntas causan major melodia, axi cada confraria de per si es de gran valor, pero tot lo que ellas representan junt en lo ss.^{m} rosari causa major melodia y es de major estima**, y tambe axi com cada una deles flors de per si causa gran fragancia, pero totas juntas posades en un ramelles pareixe millor […]. [Mi negrita].[235]

a.2) *Exhortación a la audiencia a celebrar con música las fiestas del rosario apoyándose en la autoridad de textos bíblicos o patrísticos:*

Otro tipo de alusiones musicales que encontramos en los textos de sermones evidencian que, a través de su homilía, el predicador pretendía legitimar el uso de la música (cantos y música instrumental) en las festividades del rosario, alentando así a los fieles a implicarse en las actividades musicales. Como se desprende de los discursos, la estrategia retórica consistía en recurrir a la autoridad de textos bíblicos o de los padres de la Iglesia. El siguiente fragmento está extraído del sermón titulado "In festo sacratissimi Rosarii concio" en el Ms. 1334 (compilado por el dominico de Santa Caterina Tomás Serra) y en él se alude a un pasaje del evangelio de San Mateo que menciona al "gran Cytharedo" y al Rey David con su arpa, como cabeza de fila de una procesión, subrayando de este modo que también en la procesiones del rosario "los músicos son Reyes":

> Lo sant y sagrat e*u*angeli q*ue* en la Missa ques va celebra*n*t en la p*rese*nt solemnitat de la Mare de deu del Roser es del gl*or*ios Ap*ostol* y Euang*elis*ta S. Matheu al principi y en lo primer capitol de la sua sagrada hystoria eua*n*gelica conte en suma una sole*m*niss*im*a professo de .14. inclytos Reys, y de .14. famosos jutges, y de .14. inuictis capitans grans Patriarches, Pares y Progenitors de la sereniss*im*a Princesa dels Cels, Reyna dels Angels, y señora del Uniuers, Mare santa de Deu la Verge María del Roser. Come*n*ça aquesta professo segons nos la co*n*ta y escriu s.^{t} Matheu, ab gran magestat puix **los dos primers q*ue* ixen y van […] son lo gran Cytharedo y Rey dd [David] ab sa harpa tan sonora y**

[235] Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1402, fol. 192v [Las demás confradías una significa un misterio, otra otro [misterio], pero ésta [la del rosario] todos juntos. Así como en una música cada una de las voces de por sí es suave y gustosa pero todas juntas causan mayor melodía, así cada cofradía de por sí es de gran valor, pero todo lo que ellas representan juntas en el santísimo rosario causa mayor melodía y es de mayor estima, y también así como cada una de las flores de por sí causa gran fragancia, pero todas juntas puestas en ramilletes parecen mejor].

> **regalada (q*ue* asso te particular aquesta professo que los musichs son Reys)** [...]. [Mi negrita].[236]

Algunos de los pasajes de sermones que mejor permiten captar la centralidad de la música en la devoción al rosario los encontramos de nuevo en un texto del ya mencionado Antoni Soler. En este caso los extractos no proceden de un sermón manuscrito, sino de su libro impreso titulado *Rio del Parayso, diuidido en quatro braços, aplicado a la Orden de Predicadores y a quatro cofradias, que de ella se originan: con diez sermones para las fiestas del Santissimo Rosario* que Pedro Lacavalleria imprimió en Barcelona en 1629.[237] La cantidad de alusiones musicales que Soler incluye en el último sermón del libro dedicado a la fiesta del rosario de octubre merecerían por sí mismas un análisis completo del sermón; para este propósito destacaré solo algunos pasajes representativos. Dado que la fiesta del rosario de octubre conmemora la Batalla de Lepanto, el propio eje temático del sermón gira en torno a una analogía entre guerra y música y entre soldados y cantores. Para explicarlo, en las primeras páginas Soler señala que "el coro en que en la Iglesia se canta, es la plaça de armas; es la campaña donde se combate; los que en el oran, y cantan, son los soldados y las oraciones, las armas fuertes con que se pelea, se porfia y se batalla"; y a continuación apoya su discurso parafraseando a Alano de Rupe ("Ruperto Abad"), personaje clave en la difusión del rosario en el siglo XV:

> El doctissimo Ruperto Abad es del mismo parecer, y dize, que los cantores, y los soldados se hurtan los oficios; entremete*n*se los unos en el oficio de los otros; los cantores cantando, pelean; y los soldados, peleando cantan: *laudando chori praeliantur; & praeliando castra laudant*.[238]

[236] Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1334, fol. 59r [El santo y sagrado evangelio [leído] en la misa celebrada en la presente solemnidad de la Madre de Dios del Rosario es del glorioso Apóstol y Evangelista San Mateo. Al principio y en el primer capítulo de su sagrada historia evangélica contiene una explicación de una solemnísima procesión de 14 ínclitos Reyes, y de 14 famosos jueces, y de 14 invictos capitanes grandes Patriarcas, Padres y Progenitores de la serenísima Princesa de los Cielos, Reina de los Ángeles, y señora del Universo, Madre santa de Dios la Virgen María del Roser. Comienza esta procesión, según nos la cuenta y escribe San Mateo, con gran majestad porque los dos primeros que salen y van […] son el gran citaredo y Rey dd [David] con su arpa tan sonora y regalada (que eso es lo que tiene de particular esta procesión que los músicos son Reyes) […]].

[237] Antoni Soler, *Rio del Parayso, diuidido en quatro braços, aplicado a la Orden de Predicadores y a quatro cofradias, que de ella se originan: con diez sermones para las fiestas del Santissimo Rosario* (Barcelona: por Pedro Lacavalleria, 1629). Se conserva un ejemplar de este libro en la Biblioteca de Catalunya con la signatura 6-II-95.

[238] Soler, *Rio del Parayso*, fol. 211r.

Y añade a continuación:

> **Y esto se ve claramente en los Cofrades del Rosario**, que a la Virgen, que es la verdadera Sulamite, acompañan. Dellos podemos dezir, q*ue* hazen un coro como de cantores, o de Angeles que a Dios cantan alabanças, y q*ue* de ellos se forma un luzido exercito, como de soldados, q*ue* con valeroso animo co*n*tra sus enemigos pelea*n*, y **estos dos oficios juntos hazen acompañando a la Virgen en las processiones del Rosario**.[239]

En las siguientes páginas el predicador continúa desarrollando esta idea y concluye que, igual que San Agustín describió a María como cantora y música, "a los cofrades del Rosario que rezan las Aue Maria de diez en diez Cantores y musicos podemos llamarles".[240] La centralidad del tema musical que emerge en éste y otros textos de sermones del rosario comentados aquí se manifiesta además en los poemas devocionales destinados a ser cantados e incluso pequeños fragmentos musicales localizados también en manuscritos utilizados para la predicación. Un ejemplo representativo se analizará en el siguiente apartado.

b) Laude en latín y gozos marianos en el Itinerarium spirituale *del predicador dominico Pere Joan Guasch (1553-1613)*

Entre todos los manuscritos de sermones del rosario conservados en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona que se han relacionado al inicio de esta sección, uno de los más interesantes es el *Itinerarium spirituale*, un manuscrito autógrafo del predicador dominico catalán Pere Joan Guasch. Aunque se trata de una recopilación miscelánea con textos de diferente temática, dos de los asuntos centrales son, por un lado, los escritos relativos a la devoción del rosario y sus cofradías (Guasch, como señalaré más abajo, era un ferviente devoto del rosario) y, por otro, los textos sobre doctrina cristiana. Los escritos sobre el rosario aparecen en los fols. 136-150, en la sección titulada "Compendio del sacratíssimo Rosario, en el cual, con brevedad, se trata de su origen, causa, modo y grande thesoro de sus indulgencias", y vuelven a

[239] Soler, *Rio del Parayso*, fol. 211r-v.

[240] Soler, *Rio del Parayso*, fol. 214r: "Aplicando todo esto a mi proposito, digo que estos dos oficios exercita*n*; estas dos cosas juntas hazen los deuotos Cofrades del Rosario; juntanse para pelear y cantar: cantan y pelea*n*; son coro y exercito, q*ue* a nuestra diuina Sulamite aco*m*pañan. Quieren lo ver? Son primeramente coro, junta*n*se en esta Cofradia como en Capilla, reza*n* las oraciones del Rosario, co*n*sideran sus mysterios, y desta manera cantan a Dios, y a su Madre alabanças; haze*n* una suaue y regalada musica a la diuina Magestad muy agradable. A la Virgen soberana que compuso el Cantico del *Magnificat*, que es como un Psalterio de diez cuerdas, porque contiene diez versos, llamò San Agustin cantora y musica [cita en latín a San Agustín]. A los Cofrades del Rosario q*ue* rezan las Aue Marías de diez en diez Cantores y musicos podemos llamarles".

aparecer en distintos puntos del volumen.[241] Textos sobre doctrina cristiana aparecen a lo largo de todo el manuscrito y constituyen, en efecto, su eje temático. La sección más extensa dedicada a este tema se encuentra en los folios 31 a 125 encabezada por la rúbrica "[…] pro cathechizandis Christi fidelibus qui forte in aliquibus populis praedicatore egent […]"; otra rúbrica similar anotada al inicio del volumen "Itinerarium pro catechizandis fidelibus […]" (fol. 2), reafirma el principal propósito del manuscrito.

Los estudios sobre doctrina cristiana en el siglo XVI y principios del siglo XVII han destacado el importante papel que los jesuitas desempeñaron en sus misiones catequizadoras y la importancia que otorgaron a la música como medio para adoctrinar, en especial a la infancia. Religiosos jesuitas o de círculos jesuitas como San Juan de Ávila ("'Doctrina christiana que se canta: 'Oidnos vos, por amor de Dios'"), Gregorio Pesquera (*Doctrina christiana y Espejo de bien vivir*, 1554) o Diego de Ledesma (*Modo per insegnar la dotrina christina*, 1573) son autores de libros de doctrina cristiana que incluían "muchos cantares y coplas devotas para que los niños y otras personas canten y se alegren con devoción", como por ejemplo indicaba Gregorio Pesquera en su libro.[242] Daniel V. Filippi ha señalado que el método de la enseñanza de la doctrina cristiana en los círculos jesuitas se inició en torno al tercer cuarto del siglo XVI en España y se extendió después a Italia, Francia y otros lugares de Europa, adquiriendo gran importancia también en el Nuevo Mundo y Asia a través de misiones catequizadoras.[243] Aunque los jesuitas desempeñaron un papel fundamental en el ámbito de la doctrina cristiana enseñada a través de cantos y poesía devota, los dominicos también contribuyeron activamente en este ámbito. De hecho, uno de los primeros libros impresos que contienen una doctrina cristiana para cantarse corresponde al dominico

[241] Rosell, *Inventario general de manuscritos*, vol. 2, pp. 177-180, realizó un inventario general de su contenido. Además de los fols. 136-150, otros textos sobre el rosario se encuentran en los fols. 280-286; 295-301 y 371. Véase también el inventario del contenido que aparece en Duran (dir.) y Toldrà (coord.), *MCEM - Base de dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna*: <https://mcem.iec.cat/veure.asp?id_manuscrits=1069>.

[242] Gregorio Pesquera, *Doctrina christiana y Espejo de bien vivir* (Valladolid, 1554); citado en Julia Varela, *Modos de educación en la España de la contrarreforma* (Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1983), p. 208. Véase también Mª Jesús Framiñán de Miguel, "La Doctrina cristiana de Gregorio de Pesquera (Valladolid, 1554): esbozo de análisis y contextualización histórico-literaria", *Criticón*, 96 (2006), pp. 5-46.

[243] Daniele V. Filippi, "A Sound Doctrine: Early Modern Jesuits and the Singing of the Catechism", *Early Music History*, 34 (2015), pp. 1-43; y del mismo autor, "'Catechismum modulans docebat': Teaching the Doctrine through Singing in Early Modern Catholicism", en *Listening to Early Modern Catholicism*, ed. por Daniele V. Filippi y Michael J. Noone (Leiden: Brill, 2017), pp. 129-148.

Andrés Flórez que publicó su *Doctrina christiana del Ermitaño y niño* en 1546.[244] La defensa del rosario llevada a cabo principalmente por los dominicos se refleja en los libros devocionales semejantes a los de las Doctrinas publicados por frailes de esta orden que también presentan contenido musical. Un ejemplo de principios del siglo XVII es el *Processionarium secundum morem almi Ordinis Predicatorum* (Madrid: ex Typographia Regia por Iuan Flamenco, 1609) de fray Dámaso Artufel, cantor en el convento de Santa María de Atocha (Madrid). Este libro incluye el texto y la música para "los quinze misterios del rosario de nuestra Señora, con su canto, y modo que se ha de tener para cantarlos los días festivos de nuestra Señora, y primeros domingos de los meses". Según se indica en la edición, los textos fueron compuestos por Lope de Vega y, según Alfonso de Vicente, Artufel pudo haber sido el autor de la música.[245] Los "quinze misterios del rosario" de Lope de Vega y Artúfel se cantarían por tanto en Madrid a principios del siglo XVII en el contexto de las actividades devocionales de las cofradías del rosario y sus fiestas.

El libro de doctrina cristiana del mencionado jesuita Diego de Ledesma debió de tener una amplia difusión en la Barcelona de finales del siglo XVI y principios del XVII, puesto que en 1597 el obispo Dimas Loris decretó que todos los niños habían de cantar diariamente el catecismo de Ledesma en catalán.[246] No obstante, también en torno a la misma época, la labor del dominico Pere Joan Guasch, cuyo *Itinerarium spirituale* es un ejemplo de sus métodos doctrinales, debió de haber sido muy relevante en el contexto del convento de Santa Caterina (al que Guasch estaba vinculado) y de otras localidades de la diócesis de Barcelona y de Cataluña. Sin embargo, dado que sus escritos nunca se imprimieron y se transmiten únicamente en forma manuscrita, su labor educadora difundiendo la doctrina cristiana es menos conocida.

En el *Itinerarium* abundan las coplas y poemas devotos para ser cantados ligados a conceptos doctrinales o devociones particulares, o explícitamente para la educación religiosa de los niños. Por ejemplo, en el fol. 39, tras el encabezado "Introductió a la doctrina christiana", Guasch escribe: "Ajuntats que sien los chichs, avent-se persignat y senyat lo mestre ab tots los chichs, començaran dos chichs a cantar lo que·s seguex:

[244] Filippi, "'Catechismum modulans docebat': Teaching the Doctrine", p. 144-145. Pedro M. Cátedra, *La Doctrina cristiana del ermitaño y niño de Andrés Flórez, O. P. (Valladolid, 1552)* (Salamanca: Semyr, 1997) ha realizado la edición y estudio del libro de Flórez.

[245] De Vicente Delgado, "Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII", pp. 22-25.

[246] Kamen, *The Phoenix and the Flame*, p. 331.

"Tot bon christià es molt obligat […]". Este extracto muestra que uno de los propósitos del *Itinerarium* era por tanto servir de doctrina para los niños. El libro de Guasch merecería por sí mismo un estudio completo como ejemplo de la enseñanza catequética mediante la utilización de cantos devotos. Como estudio preliminar, en este último apartado del Capítulo me centraré en una pequeña sección del *Itinerarium* como punto de partida hacia una mejor comprensión de este predicador dominico vinculado al convento de Santa Caterina. Un breve fragmento con contenido musical explícito y otros poemas para ser cantados con la misma melodía que he localizado entre los folios del *Itinerarium*, funcionan como testimonio de prácticas musicales populares de tradición oral vinculadas a la devoción mariana en general, y en particular al rosario de la Virgen, del que el propio Guasch era un devoto seguidor.

Los escasos datos biográficos conocidos de Guasch ayudan a contextualizar su labor doctrinal y docente.[247] Pere Joan Guasch (1553-1613) fue una de las personalidades más influyentes de su tiempo en el ambiente dominico en Cataluña. Nacido en Vilafranca del Penedès, Guasch ingresó en el convento de Santa Caterina de Barcelona en 1572 y al año siguiente tomó los hábitos de la orden. A principios de 1580 comenzó a redactar sus escritos filosóficos y doctrinales.[248] Estos escritos fueron seguramente fruto de su labor pedagógica en Santa Caterina, puesto que en 1580 había sido nombrado lector en artes y en 1584 "maestro de estudiantes" en el convento. A través de las crónicas del convento sabemos que Santa Caterina contaba ciertamente con un aula de artes. Como se indica en el siguiente extracto, hasta 1618 las lecciones de

[247] Para las siguientes líneas sobre la trayectoria de Guasch me he basado en: Agustín Coy Cotonat, *Estudio histórico-crítico sobre el lugar de nacimiento de San Raimundo de Peñafort: biografia del venerable P. Guasch: convento de Peñafort en el Panadés* (Barcelona: Impr. Editorial Barcelonesa, 1914), pp. 60-66; Alberto Collel Costa, *Escritores dominicos del Principado de Cataluña* (Barcelona: Ediciones de la Ponencia de Cultura de la Diputación Provincial de Barcelona, 1965), pp. 150-154; Juan José Gallego Salvadores, "La metafísica en España durante el siglo XVI", en *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España*, 7 vols. [Corpus scriptorum sacrorum Hispana. Estudios] (Salamanca: Instituto de Historia de la Teología Española, 1967-1977), vol. 7, pp. 210-211; y *Lumen Domus*, vol. 1, fols. 213 y 297r.

[248] Todos los escritos de Pere Joan Guasch se conservan en manuscritos del fondo de la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona. La siguiente lista reúne los escritos para los que el catálogo de manuscritos de esa biblioteca realizado por Miquel Rosell indica a Guasch como único autor; se indica el título que Rosell da para cada volumen/s: *Commentaria in Summam Theologicam divi Thomae Aquinatis*, 6 vols. (Mss. 622, 623, 624, 625, 626, 627); *Commentaria in Aristotelis Dialecticam* (Ms. 628); *Sermones*, 2 vols. (Mss. 629-630); *Materias predicables, ordenadas por abecedario* (Ms. 631); *Sermones de Tiempo y de Santos*, 3 vols. (Mss. 632, 633, 634); *Sermones* (Mss. 635-636); *Itinerarium Spirituale* (Ms. 637); [Quaestiones philosophicae aristotelico-thomisticae; et aliae, mistico-theologicae] (Ms. 638). Otros escritos, aunque algunos sin indicación de la fuente donde aparecen, figuran en: <http://www.filosofiacatalana.cat/pensador/guasch-pere-joan/263> del Proyecto Filosofiacatalana.cat de la Universitat Ramon Llull.

arte se habían impartido en la sala capitular, pero a partir de ese año se habilitó un aula específica utilizando varias celdas ubicadas en la parte superior del claustro:

> Ite*m* ha feta obrar lo p.^{e} prior ab co*n*cell de pares la aula p*er* llegir les arts al costat de la de theologia en lo lloch hont auia tres celdes xicas sobre del claustro, les quals seruian p*er* a frares llechs y p*er* lo minyo de la portaria. Pensame*n*t molt acertat y co*n*uenient p*er* lo q*ue* axi theolocs co*m* artistas aniran y tornaran junts y repetirán junts, que fins ara los artistas oyan les lliçons al capitol, ab prou descomoditat. En juny y juliol 1618.[249]

El convento dominico de Santa Caterina era por tanto un foco de actividad docente en Barcelona y la enseñanza en artes, además de la teología, ocupaba un lugar destacado.[250] La carrera de Guasch y su prestigio como teólogo recibieron un impulso en los primeros años del siglo XVII: en 1601 fue nombrado lector de teología en el convento dominico de Girona; en 1605 el cabildo de la Catedral de Valladolid le concedió el magisterio en teología; y en 1607 la Universidad de Tarragona lo nombró doctor agregado. Guasch fue además prior de los conventos dominicos de Colliure, Perpignan y Puigcerdà, y a partir de 1608 prior del convento de Sant Ramon de Penyafort en Vilafranca del Penedès hasta que murió en 1613. Las crónicas del convento de Santa Caterina nos proporcionan una semblanza contemporánea de Guasch muy vívida, en la que se destaca precisamente su alto nivel cultural y su empeño en difundir la devoción al rosario de la Virgen:

> [...] pere Joan guasch es estimat y tingut p*er* molt singular religios, molt obseruant y de gran exe*m*ple, docte que ha llegit molts anys. natural de la vila de Vilafranca del panades y co*m* tinc dit fill de habit del p*rese*nt conuent y prengue lo habit en lo any 1572. es estat prior fins ara, de coblliure, de perpinya, de puigcerda y ara vicari de dita casa de penyafort. La vida que fa es molt singular en deuocio y exe*m*ple. deuotissim de n*ost*ra s*eny*ora del roser que ab son co*n*tinuo y i*n*cansable treball fa florir la dita deuocio a hont ell resideix.[251]

[249] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 297r [Item el padre prior ha mandado construir […] el aula para leer artes al lado de la sala de teología en el lugar donde había tres celdas pequeñas encima del claustro, las cuales servían para frailes legos y para el *minyon* de la portería. Idea muy acertada y conveniente por lo que así tanto teólogos como artistas irán y volverán juntos y estudiarán juntos, porque hasta ahora los artistas oían las lecciones en el capítulo con bastante incomodidad. En junio y julio 1618].

[250] Inmaculada Arias de Saavedra Alías, "La Universidad de Baeza en la Edad Moderna. Estado de la cuestión y síntesis de su trayectoria", en *Universidades hispánicas: colegios y conventos universitarios en la Edad Moderna (II). Miscelánea Alfonso IX, 2009*, ed. por Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2019), pp. 15-44, p. 38, comenta que el convento dominico de Santa Catalina de Jaén compitió a principios del siglo XVII con la Universidad de Baeza en la impartición de las disciplinas de Artes liberales, Medicina y Teología. Según esta investigadora, los dominicos se amparaban en una autorización de Paulo III refrendada por Urbano VIII para garantizar sus competencias docentes en la ciudad.

[251] *Lumen Domus*, vol. 1, fol. 213 [Pere Joan Guasch es estimado y tenido por muy singular religioso, muy observante y de gran ejemplo, docto que ha leído muchos años. Natural de la villa de Vilafranca del Penedès y como ya he dicho hijo de hábito del presente convento y tomó el hábito en el año 1572. Fue

El que Guasch fuese lector en artes en el convento de Santa Caterina es muy interesante porque indica que seguramente poseía conocimientos musicales. En la biografía que Agustín Coy Cotonat redactó en 1914 sobre este religioso dominico a partir de un manuscrito de su propiedad, este estudioso afirmó que Guasch "imitó a N.P. Santo Domingo no sólo en el caminar a pie, sino también descalzo, y por los despoblados, cantando psalmos y hymnos",[252] lo que constituye una evidencia del papel destacado que Guasch concedía a la música en su labor doctrinal y predicadora.

La utilización de cantos devotos como medio de adoctrinamiento durante la predicación no fue en absoluto un fenómeno exclusivo de la época de la Contrarreforma, ni siquiera de la Edad Moderna, sino que se trata de una práctica antigua para la que se pueden señalar ejemplos previos.[253] En España y Francia, en la Baja Edad Media y temprana Edad Moderna, tenemos constancia, por ejemplo, de que San Vicente Ferrer (1350-1419) y su compañía de predicadores empleaban de forma muy habitual cánticos devotos con el propósito de desterrar aquéllos de contenido "lascivo" que habitualmente se escuchaban por las calles. El testimonio de un fraile dominico de Toulouse, Hugo Nigri, es revelador:

> Algunos de la dicha compañía cantaban y hacían cantar hermosas y devotas canciones sobre la Pasión de Christo y de Santa María. Así, las canciones tan deshonestas que solían antes cantar los lascivos, fueron ahora sustituidas por otras devotas, que cantaban los niños y adolescentes.[254]

Puesto que estas prácticas se sitúan en gran medida en el ámbito de la oralidad, determinar exactamente qué melodías entonaban y hacían entonar a su audiencia los

prior hasta ahora de Colliure, de Perpignan, de Puigcerdà y ahora vicario de dicha casa de Penyafort. La vida que hace es muy singular en devoción y ejemplo. Devotísimo de nuestra Señora del rosario, con su continuo e incansable trabajo hace florecer dicha devoción allá donde reside].

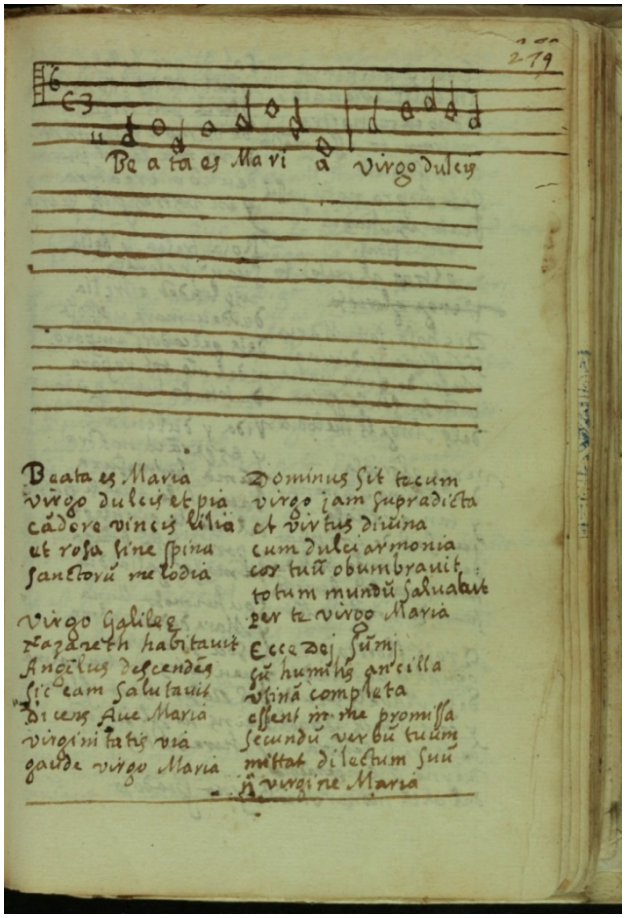
[252] Coy Cotonat, *Estudio histórico-crítico sobre el lugar de nacimiento de San Raimundo de Peñafort*, p. 62.

[253] Filippi, "'Catechismum modulans docebat': Teaching the Doctrine", p. 129, nos recuerda que se trata de una práctica "tan antigua como la humanidad" y cita un estudio sobre la Antigüedad que trata este tema: Matthew E. Gordley, *Teaching Through Song in Antiquity: Didactic Hymnody Among Greeks, Romans, Jews, and Christians* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2011).

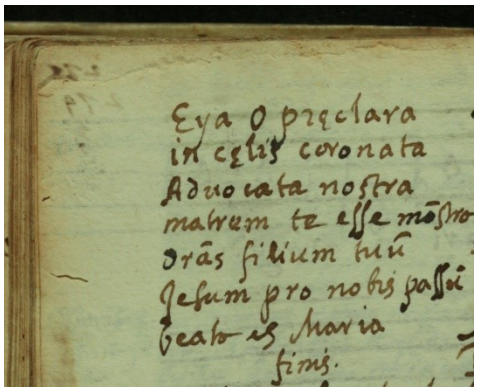
[254] Pierre Henri Fages, *Procès de la canonisation de saint Vincent Ferrier: pour faire suite à l'histoire du même saint* (París; Lovaina: A. Picard; A. Uystpruyst, 1904), p. 301; citado en García Martínez, *La escritura transformada. Oralidad y Cultura escrita en la predicación*, p. 217. Sobre la predicación de Ferrer, véase también Pedro M. Cátedra, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos* (Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Turismo, 1994).

predicadores no es tarea fácil. El breve fragmento melódico que he podido localizar en el libro de doctrina y sermones *Itinerarium* de Pere Joan Guasch constituye un testimonio precioso, por inusual, de este tipo de prácticas. La Ilustración IV.15 muestra el íncipit melódico de un canto que comienza 'Beata es Maria' y el resto de estrofas en latín que conforman el poema.

Ilustración IV.15: Íncipit musical y texto de 'Beata es Maria' en el sermonario *Itinerarium spirituale* de Pere Joan Guasch. Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 637, fol. 279r-v.



[final del texto en el verso del folio]



El hallazgo de este íncipit musical con texto en latín en el libro de sermones de Pere Joan Guasch me ha llevado a indagar más acerca del origen de la melodía. La pesquisa me condujo finalmente a una de las colecciones de laude monódicos más importantes del siglo XIV en Italia. La melodía anotada por Guasch en su libro de sermones es la misma que la de un lauda monódico, 'Beata es Maria', copiado en el Códice F.I.4 (fol. 334r) de la Biblioteca Nazionale de Turín. Se trata de un manuscrito de mediados del siglo XIV procedente de la ciudad de Bobbio (en la provincia de Piacenza) que transmite en total trece laude en latín. El códice fue analizado en 1963 por Piero Damilano, quien realizó un estudio codicológico del mismo, examinó los textos poéticos y transcribió las melodías.[255] El Ejemplo musical IV.1 recoge la melodía de 'Beata es Maria' tal y como la transcribió Damilano a partir del códice de Turín. La comparación del texto latino y el íncipit melódico escrito por Pere Joan Guasch en su libro de sermones en torno a principios del siglo XVII con la del lauda transmitido en el manuscrito italiano del siglo XIV evidencia inmediatamente la coincidencia.

Damilano señaló la sencillez y claridad de la línea melódica de todos los laude recogidos en el manuscrito turinés. Como se puede apreciar en el Ejemplo musical IV.1, 'Beata es Maria' presenta una melodía fundamentalmente silábica, de rango vocal acotado y que procede mayormente por grados conjuntos, características típicas de los laude monódicos.[256] Según Damilano, la estructura musical y poética de la pieza es, sin embargo, atípica del género: en lugar de los dos o cuatro versos habituales, el estribillo presenta cinco versos ('Beata es Maria / virgo dulcis et pia / candore vincens lilia / et rosa sine spina / sanctorum melodia'). Las estrofas, de siete versos, son también más extensas de lo habitual y la característica forma musical de *ballata* de la mayoría de los laude de la época (y también de once de los trece laude transmitidos en el códice de Turín) no está presente en la pieza,[257] en el sentido de que la *volta* (es decir, la última

[255] Don Piero Damilano, "Laudi latine in un Antifonario bobbiese del Trecento", en *Collectanae Historiae Musicae III* [Historiae Musicae Cultores, 17] (Florencia: Leo S. Olschki, 1963), pp. 9-57. Veáse también Mario Giuseppe Genesi, "Le 13 *laudes* dei monaci di S. Giustina di Bobbio", *Archivio storico per le province parmensi*, 54 (2002), pp. 227-265.

[256] Damilano, "Laudi latine in un Antifonario bobbiese del Trecento", pp. 40-41. Sobre la forma de los *laude*, véase Blake Wilson, "Lauda", *The New Grove Dictionary*, vol. 14, pp. 367-373, esp. p. 369.

[257] Jennifer Bloxam, "'La Contenance Italienne': The Motets on 'Beata es Maria' by Compère, Obrecht and Brumel", *Early Music History*, 11 (1992), pp. 39-89, p. 48. Sobre el género de la *ballata* italiana y su relación con los *laude*, véase Kurt von Fischer y Gianluca d'Agostino, "Ballata", en *The New Grove Dictionary*, vol. 2, pp. 563-565; y Aurelio Roncaglia, "Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca", en *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia, 1260).*

parte de la estrofa, cc. 37-48 en el Ejemplo musical IV.1) no retoma íntegramente la música del estribillo (cc. 1-20) como sí ocurre generalmente en la forma *ballata*.

Ejemplo musical IV.1: Melodía del lauda monódico del siglo XIV 'Beata es Maria' en el Códice F.I.4, fol. 334r, de la Biblioteca Nazionale de Turín. [Lauda transcrito por Piero Damilano, "Laude latine in un Antifonario bobbiese del Trecento", *Collectanae Historiae Musicae* III, p. 50].



El texto y la melodía de 'Beata es Maria' debieron de haber tenido bastante difusión en la Baja Edad Media. Así lo atestiguan otros dos manuscritos del siglo XV en los que también se transmite la composición: un manuscrito de la Biblioteca Nazionale de Nápoles (MS VI.G.3, fol. 275r), y un códice de la Stiftsbibliothek de la Abadía de

Convegno internazionale: Perugia, 25-28 settembre 1960 (Spoleto: Arti grafiche Panetto & Petrelli, 1962), pp. 461-475.

Melk en Austria (MS 1087, *olim* 392, p. 110).[258] Sin embargo, el texto no se transmite de forma idéntica en los tres manuscritos. Tanto el manuscrito de Turín, como los códices de Nápoles, de Melk y el texto anotado en el libro de sermones de Barcelona no presentan el poema de la misma forma, sino que copian las estrofas en distinto orden, lo que sin duda constituye una evidencia de que existieron diferentes modelos del poema en circulación. Sin embargo, no sólo el texto, sino también la melodía de 'Beata es Maria' experimentó una amplia difusión a lo largo del tiempo.

Al estudiar el influjo que el estilo italiano pudo haber ejercido en la escritura polifónica de compositores franco-flamencos de finales del siglo XV y principios del XVI, Jennifer Bloxam pudo identificar que el material melódico común que se aprecia en tres motetes polifónicos de Loyset Compère ('Ave maria gratia plena'), Jacob Obrecht ('Beata es Maria') y Antoine Brumel ('Beata es Maria') se corresponde precisamente con la melodía del lauda monódico 'Beata es Maria' del códice turinés estudiado por Damilano.[259] La localización de esta concordancia proporcionó argumentos a Bloxam para reforzar la idea (ya apuntada por otros musicólogos) de que la influencia italiana fue determinante en los compositores franco-flamencos de la época, frente a la tradicional visión historiográfica que había enfatizado únicamente el influjo inglés.[260] Lo que interesa aquí de los hallazgos de Bloxam es la extraordinaria difusión y éxito de la melodía del lauda 'Beata es Maria' para que tres compositores la empleasen como cantus firmus de sus motetes polifónicos de tema mariano. En la línea temporal de esta excepcional difusión, el pequeño fragmento inicial copiado en el libro de sermones de Guasch en torno a principios del XVII constituye un eslabón más de la vasta pervivencia de este lauda dedicado a la Virgen. La melodía debía de ser suficientemente conocida para Guasch (y probablemente también para su audiencia) para que únicamente decidiese anotar el íncipit melódico, copiando a continuación todas las estrofas del poema que habrían de cantarse con la misma música.

[258] La concordancia del manuscrito de Turín con el de Nápoles fue identificada por Damilano, "Laudi latine in un Antifonario bobbiese del Trecento", p. 29, y la concordancia con el manuscrito de Melk aparece citada en Bloxam, "'La Contenance Italienne'", p. 48.

[259] Jennifer Bloxam, "'La Contenance Italienne': The Motets on 'Beata es Maria' by Compère, Obrecht and Brumel", *Early Music History*, 11 (1992), pp. 39-89, esp. a partir de la p. 47.

[260] Como apunta Bloxam, "'La Contenance Italienne'", p. 40, una primera crítica a la tradicional visión sobre el la influencia inglesa aparece en David Fallows, "The Contenance Angloise: English Influence on Continental Composers of the Fifteenth Century", *Renaissance Studies*, 1 (1987), pp. 189-208.

Tras el encabezado del folio 279r del sermonario de Guasch en donde se anotó el íncipit musical de 'Beata es Maria' y a continuación el texto el texto latino de este lauda (fols. 279r-v), el manuscrito contiene otros cinco poemas para cantarse con la misma melodía ("al matex to") de 'Beata es Maria': 1) un poema de alabanza a la Virgen en catalán cuyo íncipit textual es 'Dichosa sou Maria'; 2) un cántico de los gozos de la Virgen en latín ('Gaude virgo mater christi'); 3) un poema del rosario de la Virgen en catalán ('O verde divina Rosa'); 4) unos gozos de Santa María Magdalena en latín ('Gaude pia Magdalena'); y 5) unos gozos dedicados a Santa Caterina de Siena en catalán ('Puys sou verge y digna'). La Tabla IV.10 recoge los títulos o encabezados de los poemas tal y como aparecen en el manuscrito y el íncipit de cada estrofa.

Tabla IV.10: Título e íncipits de las canciones espirituales cantadas al tono de 'Beata es Maria' en el libro de sermones *Itinerarium* de Pere Joan Guasch. Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 637, fols. 279r-280v.

Título	**Íncipit de las estrofas**
[***Beata es Maria***]	Beata es Maria Virgo Galilea Dominus sit tecum Ecce Dei summi Eya o praeclara
"**Altres al matex to**"	Dichosa sou Maria Verge gloriosa O rosa florida Sol de gra*n* bellesa Rosa fresca y bella Vida y dulçura Sou hermosa lluna Reyna piadosa
"**Canticum de gaudÿs sanctissima de geni Maria**"	Gaude virgo mater ch*ri*s*ti* Gaude quia deo plena Gaude quia tui nati Gaude christo asce*n*de*n*te Gaude quae post ipsu*m* sca*n*dis
"**Cobles del Roser al matex to**"	O verde diuina Rosa Sou rosa de virtuts plena Per ser rosa tant diuina A la hombra de tal rosa Qui de roses vol corona Diga lo seu sant Rosari Per molt peccador que sia O Rosa de deu amada [*tornada*]

"**Goig de S. Maria Magdalena al matex to**"	Gaude pia Magdalena Gaude dulcis aduocata Gaude felix deo grata Gaude lotrix pedu*m* xpi Gaude primo digna frui Gaude quae septem horis Gaude quae nu*n*c sublimaris Fac nos hic sic poenitere
"**de s.^{ta} Cathe.^{a} Siene*n*si**"	Puys sou verge y digna Qui per a co*n*tar De aquel amador Forau tan amada

Un análisis de los textos recogidos en el sermonario de Guasch revela que estos poemas para ser cantados no constituyen composiciones únicas, sino que, igual que 'Beata es Maria', remiten a textos con una extensa tradición en algunos casos. No es posible identificar la fuente primaria o más temprana de cada texto (una cuestión generalmente compleja en el repertorio poético-musical a medio camino entre la tradición oral y escrita), pero sí aportar algunos datos sobre la circulación de estos poemas en otras fuentes y/o sus orígenes.

Respecto al primer poema anotado por Guasch debajo de 'Beata es Maria' (el poema encabezado por la rúbrica "Altres al matex to"; es decir, para cantar al mismo tono que el anterior), es sumamente interesante comprobar que su primera estrofa consiste en una traducción casi literal en catalán de la primera estrofa de 'Beata es Maria', a la que se ha eliminado el tercer verso:

Dichosa sou Maria sa*n*ctissima y diuina y Rosa sense espina dels Angels melodia.	Beata es Maria virgo dulcis et pia ca*n*dore vincis lilia et rosa sine spina sanctoru*m* melodia.

Advertimos otro dato todavía más interesante: el poema en catalán anotado por Guasch se corresponde con los ya mencionados "Goigs de Nostra Senyora del Roser ques cantan en lo Advent" que el dominico Jeroni Taix incluyó en su *Llibre dels miracles de Nostra Senyora del Roser y del modo de dir lo rosari o psaltiri de aquella* y que encontramos sistemáticamente en las sucesivas reimpresiones de ese libro que tanto

éxito tuvo entre los devotos del rosario de la Cataluña de la Edad Moderna.[261] Por tanto, estos gozos del rosario en catalán constituyen un eslabón más en la extraordinaria pervivencia del lauda 'Beata es Maria'.

Los gozos de la Virgen María en latín cuyo texto se inicia con el verso 'Gaude virgo mater christi' son quizás el poema más antiguo de los anotados por Guasch. Se trata en realidad de una secuencia mariana cuyas estrofas celebran los siete gozos de la Virgen (la Anunciación; la Natividad de Jesús; la Adoración de los Reyes Magos; la Resurrección de Cristo; la Ascensión; la venida del Espíritu Santo; y la Asunción de la Virgen) y se inician siempre con la palabra "Gaude", dando origen a la denominación *Septem Gaudia Beatae Mariae Virginis* con la que se conocen.[262] La versión recogida en el *Itinerarium* aparece rubricada como "Canticum de gaudÿs" y solamente recoge cinco de los siete gozos (Anunciación; Natividad; Resurrección; Ascensión; y Asunción):[263]

	Traducción castellana:
Gaude virgo mater christi que per aure*m* co*n*cepisti Gabrielle nu*nc*tio	[Regocíjate, Virgen madre de Cristo quien a través de tu oído concebiste escuchando el mensaje de Gabriel
Gaude quia deo plena peperisti sine pena cu*m* pudoris lilio	Regocíjate, porque llena de Dios, diste a luz sin dolor, el lirio de la modestia.
Gaude tui quia nati que*m* videbat morte*m* pati fulget resurrectio	Regocíjate, porque el que de ti nació, cuya muerte lloraste, tuvo una gloriosa resurrección.
Gaude christo ascendente et in caelos te vide*n*te motu fertur proprio	Regocíjate, porque, como tú misma fuiste testigo, él ascendió al cielo, elevado por su propio poder.
Gaude que post ipsu*m* sca*n*dis et est tibi honor gra*n*dis in caeli palatio.	Regocíjate, porque tú ascendiste después de él, y grande es tu honor en el palacio celestial].

[261] Sobre el libro de Taix, véase la sección 3.1.

[262] Francisco Baldelló, "Los 'Goigs de la Mare de Déu'", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 28 (1955), pp. 183-197, pp. 184-186.

[263] Para una relación de las variantes de textos de los *Septem Gaudia Beatae Mariae Virginis*, véase Ulysse Chevalier, *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, 6 vols. (Lovaina: Imprimerie Lefever, 1892-1921), vol. 1, pp. 4210-421. Véase también Eva Rothenberger y Lydia Wegener, *Maria in Hymnus und Sequenz: interdisziplinäre mediävistische Perspektiven* (Berlin: De Gruyter, [2017]), pp. 98-100.

En su estudio sobre la religiosidad en las ciudades italianas de la Baja Edad Media, Augustine Thompson comenta el texto de estos gozos marianos en latín a partir de la versión transmitida en un manuscrito de principios del siglo XIV de la Biblioteca Universitaria de Bolonia,[264] la cual es prácticamente idéntica a la versión que anotó Pere Joan Guasch en su sermonario. Recordando la Anunciación (primera estrofa), la Natividad de Cristo (segunda estrofa), la Resurrección (tercera estrofa) y la Ascensión (cuarta estrofa), estos gozos marianos, según explica Thompson, vinculan directamente el júbilo y la gloria de María (quinta estrofa) con el triunfo de su Hijo y constituyen un ejemplo típico de cómo la devoción mariana bajomedieval integró un componente cristológico esencial,[265] una cuestión central también en la devoción al rosario.[266]

Guasch no indicó que estos gozos marianos en latín se habían de cantar "al matex to" (al mismo tono) que 'Beata es Maria', por lo que se entonarían sin duda con otra melodía. Un íncipit melódico que he localizado en un manuscrito conservado también en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona proporciona un ejemplo de cuál pudo haber sido la melodía que Guasch tenía en mente al anotar estos gozos en su libro. Se trata del Ms. 1052, una recopilación de textos de gozos con distintas advocaciones; en el folio 189r aparece la melodía para la primera estrofa en notación mensural negra y, a continuación, las otras siete estrofas que conforman estos gozos en latín; en este caso, el poema sí transmite las estrofas de los siete gozos y se cierra con la estrofa 'Ubi fructus ventris tui / Per te detur [sic] nobis frui / In perenni gaudio. Amen', igual que la versión italiana mencionada y comentada por Thompson.

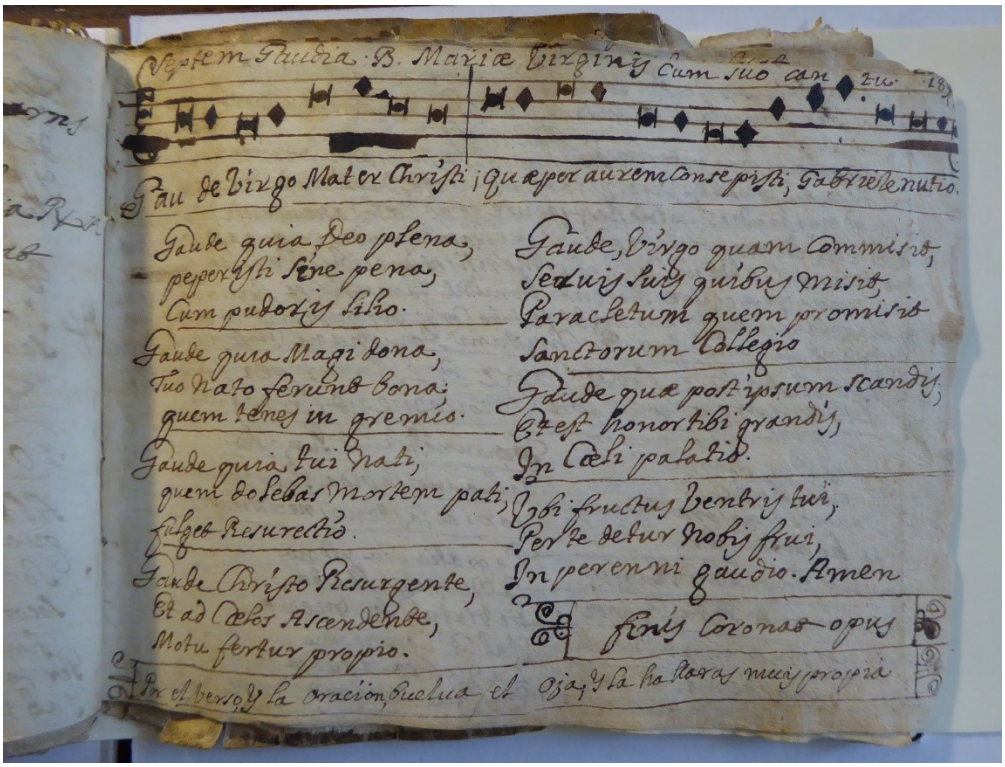
[264] Thompson, *Cities of God. The Religion of the Italian Communes, 1125-1325* (Pensilvania: The Pennsylvania State University Press, 2005), p. 370: "Gaude, Virgo Mater Christi, que per aurem concepisti, Gabriele nunctio / Gaude, quia Deo plena, perperisti sine pena, cum pudoris lilio / Guade, quia tui nati, quem dolebat mortem pati, fulget resurrectio / Gaude, quia, te vidente, et in celum ascendente motu fertur proprio / Gaude que post ipsum scandis, et est honor tibi grandis in celi palatio / Ibi fructu ventris tui, quod te nobis datur frui, in perennni gaudio".

[265] Thompson, *Cities of God*, p. 370: "In this lovely composition, Mary's joys are direectly retraced to the works and triumph of her son. Her greatest glory was to be the first believer to be associated with him in his suffering, Resurrection, Ascension, and enthronement in heaven". [En esta hermosa composición, las alegrías de María se vinculan directamente a las obras y al triunfo de su hijo. Su mayor gloria fue ser la primera creyente en ser asociada a él en su sufrimiento, Resurrección, Ascensión y entronización en el cielo].

[266] Por ejemplo, Jeroni Taix, en su *Llibre dels miracles de Nostra Senyora del Roser y del modo de dir lo rosari de aquella* ([Barcelona: en la estampa de Mathevat: administrada per Marti Gelabert, 1677), fol. 37r, señala que: "Dèu qualseuol Christia ab deuociò portar a la memoria, y contemplar aquestos quinze mysteris, dientlos com se han de dir, deuant alguna Imatge de Iesu Christ nostre Deu, o de la sua preciosissima Mare. O si per ventura no està en lloch ahont algunes Imatges hi haja, pinte en lo seu enteniment una deuota Imatge de Iesu Christ, o de la sua sagrada mare Maria [...]".

Véase la siguiente Ilustración IV.16. Miquel Rosell indicó que este manuscrito procede probablemente del convento de Santa Caterina y sería el libro de gozos utilizado allí.[267]

Ilustración IV.16: Melodía para la primera estrofa ('Gaude Virgo Mater Christi / qui per aurem concepisti / Gabriele nuctio') de los *Septem Gaudia Beatae Mariae Virginis* copiada en un libro de gozos del convento de Santa Caterina de Barcelona. Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1052.



Es curioso cómo estos gozos, aún sin incluir ninguna alusión explícita, apelan plenamente a la devoción al rosario de la Virgen, puesto que integran cuatro de los quince misterios que constituyen el rezo del rosario (la Anunciación, la Natividad, la Resurrección y la Ascensión),[268] enlazando, por tanto, con el siguiente poema copiado por Guasch en el *Itinerarium*: las "Cobles del Roser al matex to" en catalán. No he localizado ninguna concordancia para estas "cobles", por lo que cabe preguntarse si

[267] Rosell, *Inventario general de manuscritos*, vol. 3, pp. 97-98.

[268] Joan Amades y Josep Colomines, *Els Goigs* (Barcelona: Orbis, 1946-1948), Facsímil I [s.p.], dan noticia y aportan la imagen de un pergamino conservado en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona que transmite una versión más extensa de estos gozos de la Virgen en latín junto a los gozos en catalán dedicados a la Virgen de Montlleó.

podría tratarse de una composición de nueva creación.[269] Su lectura permite comprender que se trata de un poema dirigido a exponer los beneficios de abrazar la devoción al rosario, puesto que ésta se presenta como portadora de multitud de beneficios: "consolación" (estrofa 1), "salvación" (estrofa 2); "medicina" (estrofa 3); "descanso" (estrofa 4); intercesora ante Dios (estrofa 5), capaz de ahuyentar al demonio (estrofa 6); y, finalmente, "perdón" (estrofa 7).

[1] O verde diuina Rosa
del mo*n* tot la mes hermosa
nostra co*n*solacio.
[2] Sou rosa de virtuts plena
que*n*s lleua tota la pena
causant nos saluacio.
[3] Per ser rosa tant diuina
sou de tots mals medicina
del cel benedictio.
[4] A la hombra de tal rosa
qui deuotament reposa
descans troba ab gra*n* rao.
[5] Qui de roses vol corona
en lo cel hont deu la dona
pre*n*ga sa intercessio.
[6] Diga lo seu Sant Rosari
qui al demoni es tot contrari
ab gra*n* meditacio.
[7] Per molt peccador que sia
sil rosari diu tot dia
dels peccats aura perdo.
"Tornada"
O Rosa de deu amada
y dels Angels adorada
ab gra*n* veneracio.

Los dos últimos poemas anotados por Guasch en esta sección del manuscrito no son de temática rosariana, sino dedicados a la veneración de dos santas: María Magdalena y Caterina de Siena. El primero aparece encabezado por la rúbrica en catalán "Goig de S. Maria Magdalena al matex to" pero su texto está en latín. Igual que los anteriores gozos en latín a la Virgen, el texto de estos gozos a Santa a María Magdalena es seguramente de tradición medieval, aunque quizás no tan antiguos como aquéllos. En el catálogo de Gustav Scherrer de los manuscritos de la importante biblioteca de la abadía medieval de Saint Gall (Suiza) encontramos tres manuscritos que transmiten estos gaude latinos a María Magdalena; de los tres, dos datan del siglo XV, y el otro de principios del siglo XVI (1507).[270] En su estudio sobre la cultura popular en la Edad Moderna, Peter Burke señala, al trazar los cambios operados en la cultura de lo piadoso en la época de la reforma, que "Santa María Magdalena se convirtió en una figura más

[269] Una búsqueda en el *PCEM - Cens de Poesia Catalana de l'Edat Moderna* <https://pcem.iec.cat/> no ha arrojado ningún resultado.

[270] Gustav Scherrer, *Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen* (Halle: Buchhandlung des Waisenhauses, 1875), p. 114 (Codex 321); p. 161 (Codex 520); y p. 163 (Codex 546).

importante de lo que lo había sido antes de la Contrarreforma",[271] por lo que estos gozos anotados en el sermonario de Guasch en torno a principios del siglo XVII se insertan en la tendencia apuntada por Burke.

Finalmente, el último poema anotado en esta sección del *Itinerarium* de Guasch son unos gozos en catalán dedicados a Santa Caterina de Siena, cuya primera estrofa lee: "Puys sou verge y digna / de Jesus Esposa / Oyunos gloriosa / Santa Catherina". Esta advocación indica que se trata quizás de los gozos que se cantaban en el convento de Santa Caterina. A través del *Cens de Poesia Catalana de l'Edat Moderna* encontramos dos concordancias para este texto localizadas en dos manuscritos: 1) el Ms. 1191 de la Biblioteca de Catalunya, una recopilación de gozos en catalán datada a principios del siglo XVII; los gozos a Santa Caterina figuran en los fols. 51v-53r;[272] y 2) el ya mencionado Ms. 1052 de la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, el mismo que contenía la melodía de los *Gaude* a la Virgen y para el que Miquel Rosell indicó que se trataba del ejemplar utilizado en el convento de Santa Caterina.

El análisis que se ha llevado a cabo de los poemas y gozos recopilados por Pere Joan Guasch en el *Itinerarium spirituale* permite vislumbrar prácticas musicales asociadas a contextos de adoctrinamiento y predicación que se ubican en un terreno de solapamiento entre la esfera oral y la cultura escrita. En su estudio sobre la oralidad y la cultura escrita en la predicación en España durante la temprana Edad Moderna, Antonio Claret García señala que el mundo del sermón entre los siglos XV y XVII y, de forma más general, la predicación, participó plenamente de ambas esferas. Según Claret, "el estudio del fenómeno de la predicación puede aportarnos interesantes conocimientos acerca de las relaciones que se establecen entre ambos espacios".[273] Los poemas y gozos para ser cantados "al tono de" 'Beata es Maria' copiados por Guasch en su libro de sermones constituyen un ejemplo de este entrecruzamiento entre cultura escrita y tradiciones musicales orales en el mundo de la predicación, en este caso estrechamente conectado con la devoción al rosario.

[271] Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna* (Madrid: Alianza Editorial, 1991 [trad. española de Antonio Feros de la primera ed. original publicada en 1978]), p. 328.

[272] Sobre este manuscrito, véase Joan Mahiques Climent y Helena Rovira i Cerdà, "Sobre la transmissió i la data dels goigs copiats al Ms. 1191 de la Biblioteca de Catalunya", *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 5 (2016), pp. 142-166.

[273] García Martínez, *La escritura transformada. Oralidad y Cultura escrita en la predicación*, p. 33.

4. RESUMEN DEL CAPÍTULO IV

El Capítulo IV explora contextos y prácticas musicales vinculadas a la devoción mariana en la Barcelona de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. El auge de la piedad mariana se ha señalado en la bibliografía como uno de los aspectos más notables de la época de la Contrarreforma en Cataluña. Sin embargo, frente al interés que ha despertado el culto eucarístico en Barcelona y sus aspectos musicales (reflejados modélicamente en la celebración del Corpus Christi, una festividad de gran arraigo en la ciudad), las manifestaciones musicales surgidas en torno al culto a la Virgen no habían sido prácticamente exploradas hasta ahora. En este Capítulo, estructurado en tres secciones: 1) se identifican las imágenes de la Virgen que existían en iglesias, parroquias y altares o tabernáculos callejeros de la ciudad y se indaga acerca de la actividad musical generada en torno a algunas de ellas; 2) se trazan los aspectos musicales del culto a la Inmaculada Concepción; y 3) se explora el auge de la devoción al Rosario de la Virgen y su proyección musical a partir de finales del siglo XVI empleando diversas fuentes.

Un vaciado de la información aportada por el fraile dominico Narcís Camós en su libro *Iardin de Maria plantado en el Principado de Cataluña* (Barcelona, 1657) me ha permitido presentar una aproximación a la topografía de la devoción mariana en Barcelona, identificando unas cuarenta iglesias, conventos y altares o tabernáculos callejeros de advocación mariana que existían en la ciudad (véase Tabla IV.1). La actividad musical generada en torno a la "Virgen de la Caza" en el convento de Santa Caterina y la Virgen de la Piedad en el convento de Sant Agustí se presenta como un estudio de caso que permite apreciar la importancia del culto mariano en la época. Los datos aportados por Camós (quien menciona, entre otros detalles, que el culto a ambas imágenes comportaba el canto de la *Salve*) han podido complementarse con otros documentos: he localizado unos gozos dedicados a la "Virgen de la Caza" impresos en 1636 y, para el caso de la Virgen de la Piedad de Sant Agustí, documentado el mecenazgo del virrey de Cataluña Ettore Pignatelli (r. 1603-1610), quien a principios del siglo XVII donó un órgano portátil a la capilla. Más allá de los detalles particulares sobre cada imagen y de su relevancia para trazar los aspectos de la devoción mariana en Barcelona, los casos de la Virgen de la Caza y de la Virgen de la Piedad muestran también el interés que supone explorar la actividad devocional surgida en torno a iconografías marianas desde el punto de vista musicológico.

En la segunda y tercera sección de este Capítulo IV se estudian, respectivamente, distintos aspectos musicales derivados del culto a la Inmaculada Concepción y al Rosario de la Virgen. Se ha subrayado que la Concepción y el Rosario fueron las dos devociones marianas más características de la Contrarreforma Católica; ambas tuvieron particular impacto y arraigo en Barcelona desde la baja Edad Media y experimentaron un auge a finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII. La fiesta de la Inmaculada Concepción no se oficializó en la Iglesia Católica hasta 1476 (Sixto IV), pero su culto ya se había extendido antes de esa época. En el ámbito de la Corona de Aragón la Concepción tuvo un especial arraigo. Teólogos catalanes como San Pedro Nolasco y Ramón Llull (siglo XIII) apoyaron firmemente las doctrinas inmaculistas (la Virgen fue concebida sin la mácula del pecado original) frente a los que defendían las doctrinas maculistas (especialmente los dominicos, siguiendo el pensamiento de Santo Tomás de Aquino). Se ha señalado que la fiesta ya se celebraba en Barcelona desde 1281. Pedro IV el Ceremonioso fundó en Zaragoza en 1333 una de las primeras

cofradías dedicadas a la Concepción de las que hay noticia en la Península y ésta pronto se estableció también en Barcelona. La cofradía (conocida al principio como "Confraria de la Casa del Senyor Rei" y más tarde como cofradía de la Concepción) se ubicó primero en el Palau Reial de Barcelona y a partir de 1389 en una de las capillas del claustro de la Catedral. Prueba del auge que la congregación fue experimentando a partir de mediados del siglo XVI fue su traslado a otra capilla del claustro para disponer de mayor espacio. Es posible que este cambio de ubicación pueda estar también relacionado con la actividad musical que se llevaba a cabo en la capilla. Como complemento al Capítulo IV, el Apéndice 16 presenta un vaciado de los documentos de interés musical localizados en libros de fundaciones de misas y aniversarios de la cofradía de la Concepción. Los veintitrés documentos destacados en este Apéndice (1543 a 1663) muestran que la mayoría de fundaciones requerían de la presencia de cantores y del organista y/o maestro de capilla de la Catedral y debían oficiarse a canto de órgano. Al margen de su participación en los oficios generales del templo, la cofradía de la Concepción fue, por tanto, uno de los espacios donde la capilla de música de la Catedral llevaba a cabo su actividad. En este Capítulo se documenta la actividad de Joan Pau Pujol en la cofradía de la Concepción durante su magisterio de capilla en la Catedral de Barcelona. Además de los oficios en polifonía establecidos en las fundaciones, la capilla de música solemnizaba cada año la fiesta de la Concepción (8 de diciembre). Entre 1613 y 1621 se registraron en libros de cuentas de la cofradía pagos a la capilla de canto dirigida por Joan Pau Pujol y otros músicos instrumentistas por hacerse cargo de la música necesaria para la fiesta de la Concepción y su vigilia. Es de sumo interés poder documentar la actividad de Pujol en la cofradía de la Concepción porque, quizás, el pago extra que Pujol recibió de la cofradía en 1619 "pro laboribus extra ordinarys" esté relacionado con la composición de unas vísperas polifónicas ('In festo Concepcionis beatae Mariae ad vesperas') que sabemos, gracias a un inventario, que Pujol escribió en esos años, pero que lamentablemente no se han conservado. Coblas de ministriles contratadas especialmente para ese día por la cofradía también participaban tanto en la procesión general de la fiesta como en las vísperas oficiadas dentro de la capilla. Los libros de cuentas mencionan sistemáticamente el pago a músicos de atabales por tocar la "folía"; he relacionado esta "folía" con una de las acepciones de este término en la época que hacía alusión a una forma de cantar y bailar de carácter ruidoso y en la que se hacía uso de instrumentos de percusión.

El fervor inmaculista que se extendió por toda España a inicios del siglo XVII desencadenó fuertes disputas doctrinales entre los partidarios de las tesis maculistas (dominicos) e inmaculistas (reunidos en torno a los frailes franciscanos y jesuitas). Disponemos de evidencias que muestran que los defensores de la Inmaculada utilizaron la música como un medio propagandístico para difundir su doctrina. Las coplas castellanas con música compuestas en 1615 por Miguel Cid y Bernardo del Toro son el mejor ejemplo de esa instrumentalización de la música con fines doctrinales: "Todo el mundo en general / a vozes Reyna escogida / diga que sois concebida / sin pecado original". Algunos investigadores han descrito estas coplas como "un fenómeno sociológico sin precedentes" porque existen abundantes testimonios de que se cantaban por las calles, dentro las iglesias y conventos y tuvieron un papel destacado en las fiestas a la Inmaculada que a partir de 1615 comenzaron a celebrarse por toda España. En este Capítulo analizo el clima devocional que se vivió en Barcelona con motivo de las fiestas de la Concepción en 1618 y en 1622, poniendo de manifiesto los conflictos doctrinales ocasionados y el uso de la música. Existe una relación impresa publicada en 1619 que narra cómo transcurrieron las fiestas de 1618. Esta relación permite

reconstruir los principales eventos de la fiesta, los espacios de la ciudad en los que transcurrió, sus principales protagonistas y la naturaleza de la música utilizada en cada ocasión (véase Tabla IV.7). En todos los eventos la música instrumental con función heráldica tuvo un papel destacado; aunque las alusiones a la música vocal se mantienen en el plano metafórico y evocativo característico de este tipo de literatura impresa de relaciones, las menciones de capillas de "angelitos" y "graciosos çagales" que cantaron en los principales actos sugieren un intento de subrayar mediante la música el tema de los festejos, es decir, la pureza de la concepción de la Virgen simbolizada mediante las voces de niños. Sobre las fiestas a la Inmaculada de 1622 disponemos de las agudas observaciones recogidas por Jeroni Pujades en su *Dietari* y de los testimonios recogidos en las crónicas del convento dominico de Santa Caterina que ofrecen valiosa información para trazar el clima de confrontación que se vivió en la ciudad entre los dominicos de Santa Caterina y los franciscanos y del uso de la música en esos enfrentamientos. Aunque las mencionadas coplas de Cid y Toro se cantaron también en Barcelona con motivo de las fiestas de la Concepción, en este Capítulo se da noticia de otras coplas en catalán y castellano de ocho estrofas ('Concebuda sou, Senyora, sens peccat original, a pesar de qui us vol mal'), cuyo texto refleja de forma muy ilustrativa el ambiente de disputas doctrinales que ocasionó en Barcelona la cuestión de la Inmaculada Concepción.

En la tercera y última sección del Capítulo se explora, desde una perspectiva interdisciplinar, el auge de la devoción al rosario de la Virgen en la Barcelona de finales del siglo XVI y prácticas musicales vinculadas con su culto. La proliferación de literatura devocional del rosario, por un lado, y la victoria de la liga cristiana en la batalla de Lepanto en 1571, por otro, fueron los dos factores que más contribuyeron a la difusión de la devoción en Cataluña. Las numerosas reimpresiones del *Llibre de la institució, manera de dir, miracles i indulgències del Roser de la Verge Maria* publicado por primera vez en Barcelona en 1556 por el fraile dominico Jeroni Taix (vinculado al convento de Santa Caterina) dan cuenta de la enorme difusión del culto al rosario de la Virgen en la época. 'Los set goigs de la Verge Maria del Roser', en catalán, y en diferentes versiones para distintas épocas del año litúrgico que se imprimían siempre como complemento al libro de Taix, evidencian que el canto de canciones devocionales en lengua vernácula formaría parte de las prácticas habituales de las cofradías del rosario. En este Capítulo se da noticia de la existencia de un pergamino en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona con la melodía monódica de 'Los set goigs de la Verge Maria del Roser' que constituye quizás la versión de la melodía más antigua conocida de estos gozos. La literatura de cordel impresa en catalán también da cuenta de esta práctica. Un ejemplo paradigmático son *Los quinze misteris de nostra Senyora del Roser* que se cantaban *en copla a la tonada de la guilindo* impresos en Barcelona en 1592. La victoria de la liga cristiana en la batalla de Lepanto en 1571 (vinculada por Pío V a la intercesión de la Virgen del rosario) tuvo particular resonancia en Barcelona puesto que la principal galera utilizada en la batalla se había construido en las atarazanas de la ciudad y el noble barcelonés Luis de Requesens y Zúñiga tuvo un papel destacado en la batalla junto a Don Juan de Austria. A su regreso a España, ambos donaron a la ciudad reliquias y objetos de la contienda. El madrigal a cuatro voces 'Oíd, oíd' del compositor Joan Brudieu publicado en su libro de madrigales impreso en Barcelona en 1585 constituye el ejemplo más emblemático de cómo la música fue también vehículo de la euforia de Lepanto.

La Cofradía del Rosario fundada en el convento de Santa Caterina desde finales del siglo XV canalizó en gran medida la devoción al rosario en Barcelona a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Dando a conocer documentos inéditos, muestro la intensa actividad devocional desplegada por la cofradía, a través de las reformas de la capilla y encargos de objetos artísticos de iconografías del rosario y de las procesiones y actos con música que la congregación celebraba tanto en el interior del convento como en otros espacios de la ciudad. Los sugerentes relatos recogidos en las crónicas de Santa Caterina de las procesiones realizadas por la cofradía del rosario muestran el impacto visual y sonoro que estos eventos habrían tenido en la ciudad. Se menciona habitualmente la presencia de multitud de niños participantes en las procesiones y el canto de letanías. Según los documentos, la cofradía comenzó a solemnizar con polifonía sus principales fiestas a partir de 1628, tanto en las procesiones como en los oficios celebrados en el interior del templo.

En este Capítulo IV trazo el contexto de un libro impreso de letanías polifónicas vinculado a las cofradías del rosario que localicé en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona. Se trata de una edición, desconocida hasta ahora, de las *Litaniae Deipare Virginis* de Palestrina (Venecia, 1582). Muestro la relevancia de este hallazgo, puesto que se trata de la edición más temprana de estas letanías de Palestrina, que hasta ahora solo se conocían a través de ediciones posteriores. Destaco también la información en la portada sobre el contexto en el que se interpretaban estas letanías, ligeramente diferente a la que se publicó en ediciones posteriores. A partir de una serie de evidencias sugiero que este ejemplar de letanías polifónicas de Palestrina localizado en Barcelona perteneció muy probablemente a la cofradía del rosario en el convento de Santa Caterina. En la última parte del Capítulo utilizo libros manuscritos de sermones conservados en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona (la mayoría procedentes del convento de Santa Caterina) como fuente para aproximarnos a las prácticas musicales-devocionales de las cofradías del rosario. La lectura de estos textos permite descubrir que los predicadores empleaban frecuentemente en los sermones del rosario un lenguaje simbólico con abundantes metáforas musicales y alusiones a actividades musicales de los cofrades, lo que constituye un indicio de la importancia de la música en la devoción. En los propios libros de sermones he podido localizar evidencias concretas del uso de canciones devocionales en lengua vernácula y en latín de tema mariano. El sermonario manuscrito titulado *Itinerarium spirituale* del predicador dominico Pere Joan Guasch (quien ejerció como teólogo y docente en Santa Caterina) constituye un ejemplo emblemático. En una sección del *Itinerarium* dedicada a sermones del rosario, Guasch anotó el íncipit melódico para el texto en latín 'Beata es Maria'. Indagando más acerca de esta melodía he podido mostrar que se trata de un lauda monódico cuyo primer ejemplo conocido (texto y música) aparece en una colección de laude italiana del siglo XIV, pero que tuvo gran pervivencia en el tiempo y fue utilizado incluso como *cantus firmus* para motetes polifónicos de compositores destacados del siglo XVI. El breve íncipit anotado por Guasch contituye, por tanto, un eslabón más en la extraordinaria difusión de este lauda. Concluyo el Capítulo con un análisis de otros poemas devocionales y gozos marianos en catalán y en latín copiados por Guasch en su sermonario que se cantaban con la misma melodía de 'Beata es Maria'; este estudio de caso permite documentar prácticas musicales vinculadas a la oralidad como parte de las actividades devocionales de las cofradías del rosario.

CONCLUSIONES

Estas Conclusiones presentan los principales resultados de esta Tesis Doctoral, mientras que al final de cada capítulo aparecen resumidas otras aportaciones más específicas. La investigación realizada para esta Tesis Doctoral ha permitido presentar por primera vez un estudio de conjunto y en profundidad de veinte libros manuscritos de polifonía sacra del período *ca*. 1550-1626 conservados en la Biblioteca de Catalunya y en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Este estudio traza un mapa de la polifonía sacra de esta época en Cataluña que hasta el momento no era posible vislumbrar. De los veinte manuscritos que se han analizado en esta investigación, algunos apenas se habían considerado en estudios previos, otros habían sido examinados, pero de forma selectiva y con fines concretos (la edición de obras de determinados compositores, el análisis de piezas o géneros musicales específicos), y su presencia en la bibliografía musicológica de referencia era parcial y desigual. La causa principal de esta situación ha sido probablemente la descontextualización institucional de estos libros con respecto a sus lugares de origen.

La investigación de las fuentes de polifonía del siglo XVI y principios del siglo XVII en Cataluña plantea, en general, una situación anómala respecto a lo que ocurre en el resto de España. Mientras que una de las líneas de investigación más importantes de la musicología española en las últimas décadas ha sido el estudio de fondos musicales de instituciones eclesiásticas, en Cataluña, la dispersión de las fuentes musicales de esta época a consecuencia de los procesos de desamortización y venta de patrimonio y su localización actual fuera de sus centros de origen han contribuido a difuminar la entidad de la polifonía sacra de la época en este territorio. La extraordinaria colección de libros de música reunida en el siglo XIX por Joan Carreras i Dagas (hoy en la Biblioteca de Catalunya) y los fondos musicales renacentistas de la biblioteca del Orfeó Català son dos de las colecciones musicales más relevantes que existen en España; ambas colecciones evidencian la magnitud que alcanzó en Cataluña la dispersión de patrimonio

musical de origen religioso. Por otro lado, el hecho de que el *Catàlech* de Pedrell (redactado hace más de un siglo) haya continuado siendo la herramienta bibliográfica de referencia para el estudio de los libros de polifonía de esta época de la Biblioteca de Catalunya, ha ocasionado frecuentemente confusión sobre los mismos, en parte porque su signatura actual no se corresponde con la empleada en ese catálogo. Estas circunstancias han contribuido a configurar un cuadro incompleto y fragmentario de las fuentes de polifonía catalanas de los siglos XVI y XVII. El panorama que emerge del estudio realizado en esta Tesis Doctoral es, por tanto, muy diferente, porque, de entrada, supone otorgar por primera vez entidad propia a esta colección de libros de época renacentista.

En el Capítulo I se presenta un mapa de la polifonía sacra en Cataluña entre aproximadamente 1550 y 1626 en el que Barcelona destaca como principal centro musical, pero otras localidades (Vic, Tarragona, Mataró, La Seu d'Urgell, Girona y su diócesis) desempeñaron también un papel relevante, y seguramente mucho más destacado de lo que las fuentes musicales conservadas permiten captar. El examen de las características codicológicas de los veinte manuscritos analizados, en combinación con el estudio de su contenido, ha permitido ubicar estos libros de polifonía en un arco cronológico que abarca unos setenta y cinco años. He distinguido cinco grupos de manuscritos según su origen y datación, si bien a grandes rasgos nueve de los veinte hay que situarlos en la segunda mitad del siglo XVI (incluyendo aquí E-Boc 59, cuyo proceso de compilación se prolongó más allá de 1600), y los otros once, en el primer cuarto del siglo XVII. En algunos casos se ha podido establecer una datación más precisa para manuscritos que previamente solo se habían fechado de forma genérica y, en otras ocasiones, las conclusiones a las que he podido llegar suponen reconsiderar la cronología antes asignada en la bibliografía previa. El manuscrito E-Bbc 608 puede citarse como un ejemplo del primer caso: este libro se había datado de forma genérica en el siglo XVI (Pedrell) o a finales del siglo XVI (Bonastre), pero la identificación de variantes significativas en las obras de Nicasio Zorita copiadas en E-Bbc 608 respecto a las versiones que el compositor publicó en su libro impreso (1584) sugiere que la sección del manuscrito donde figuran las obras de Zorita debió de haberse copiado antes de ese año. Ejemplos del segundo caso, es decir, manuscritos cuya datación ha sido necesario reconsiderar son, por ejemplo, E-Bbc 708 y E-Boc 7. Las cronologías de estos dos manuscritos se han situado ahora, respectivamente, en torno a la década de 1570, y entre *ca*. 1553-54 y 1564 (aunque los dos contengan adiciones posteriores), frente a lo

que se había afirmado en la bibliografía previa, que los ubicaba a principios del siglo XVII, el primero, y en torno a 1583, el segundo.

Del estudio de los libros de polifonía de este período emerge la hoy desaparecida parroquia de Sant Miquel de Barcelona como una de las instituciones musicales más destacadas de la ciudad. La destrucción de esta iglesia en el siglo XIX y la escasa documentación que se ha conservado de ella no habían permitido advertir que Sant Miquel desempeñó seguramente un papel crucial dentro de la red de instituciones musicales de la ciudad, como mínimo, tanto como Santa María del Mar y posiblemente más que las parroquias de Santa Maria del Pi y Sant Just i Pastor. Al menos tres manuscritos —E-Boc 7, E-Boc 6 y E-Boc 59— pueden relacionarse con Sant Miquel, aunque posiblemente también cabría situar a E-Bbc 708 en un entorno muy próximo a esta parroquia, dadas las numerosas concordancias que presenta con E-Boc 6. La privilegiada situación de la iglesia de Sant Miquel, contigua a la Casa de la Ciudad y próxima al Palau de la Generalitat y a la Catedral, habría contribuido a definir esta parroquia como una de las más influyentes de la ciudad, muy cercana por tanto a la clase dirigente y eclesiástica. Sabemos, además, que los *consellers* poseyeron en Sant Miquel una tribuna privada al menos desde 1598. La cruz de *Sant Jordi* que aparece trazada en el folio de guarda inicial del manuscrito E-Boc 7 constituye el indicio más visible de la vinculación de Sant Miquel con la aristocracia de la ciudad. Es posible intuir, además, que las relaciones musicales entre Sant Miquel y la Catedral también debieron de ser muy fluidas. La dedicatoria a un beneficiado de la Catedral de Barcelona fechada en 1583 que figura inscrita en el folio de guarda de E-Boc 7 y el hecho de que E-Boc 6 contenga una de las escasas obras sacras en latín conocidas del maestro de capilla catedralicio Pere Alberch Vila (la lamentación 'Lamed. O vos omnes') parecen evidencias claras de los estrechos vínculos entre ambas instituciones.

El estudio del repertorio sacro de los libros de polifonía de Barcelona que se ha llevado a cabo en esta investigación revela que durante la época estudiada existieron vías privilegiadas de recepción de polifonía internacional en Cataluña. Cinco casos constituyen ejemplos ilustrativos:

1. El manuscrito E-Bbc 681, originario de Vic, muestra de forma paradigmática que, en torno a mediados del siglo XVI, repertorio de compositores del área franco-flamenca continuaba circulando abundantemente en Cataluña (de la misma forma que las escasas fuentes conservadas en Cataluña de inicios de esa centuria transmiten también un rico repertorio internacional). El selecto grupo de

once obras de compositores de origen franco-flamenco copiadas en E-Bbc 681 (Bauldeweyn, Hellinck, La Rue, Lhéritier, Jacquet de Mantua, Moulu, Josquin, Richafort y Willaert), algunas de las cuales nunca fueron editadas en la época, revela la existencia de canales privilegiados de recepción musical.

2. El caso de E-Bbc 682, un manuscrito conectado a la vez con las localidades de Castelló d'Empúries y de Girona, es quizás el más paradigmático. Las más de veinte composiciones *unica* del francés Jean Maillard transmitidas en este manuscrito muestran un curioso caso de recepción del repertorio de un compositor francés en el área norte del Principado de Cataluña. No sabemos cuáles pudieron ser las vías de transmisión de estas obras de Maillard (quizás reflejan el fenómeno de la inmigración francesa en la Cataluña de la época), pero, en cualquier caso, son evidencia de que incluso núcleos urbanos aparentemente más periféricos respecto a Barcelona capital fueron también receptores de un rico repertorio internacional.
3. La 'Missa sine nomine 4 voci mutati' de Palestrina (una de sus denominadas 'misas mantuanas'), copiada en E-Bbc 859, constituye otro ejemplo de transmisión musical excepcional, que se produce también en un lugar aparentemente aislado como La Seu d'Urgell (lugar de procedencia del manuscrito). Desconocemos cómo esta misa de Palestrina compuesta especialmente para el Duque de Mantua y únicamente transmitida en dos manuscritos italianos originarios de esa ciudad pudo haber alcanzado un lugar de difícil acceso como La Seu d'Urgell, pero el caso plantea un interesante escenario de recepción de repertorio.
4. El estudio de E-Boc 6 ha permitido identificar la presencia de un 'Credo' en la 'Missa Benedicta es caelorum Regina' de Cristóbal de Morales distinto al incluido en la versión impresa de esta misa publicada por primera vez en 1544. El caso resulta de sumo interés porque, precisamente, existe una versión previa de esa misa de Morales copiada en un manuscrito originario de Toledo (E-Bim 1) bajo el título 'Misa valençiana de Morales' que, según ha apuntado Bernadette Nelson, Morales pudo haber compuesto en la década de 1530 antes de emprender su viaje a Roma. No obstante, el 'Credo' copiado en E-Boc 6 tampoco se corresponde con el de la 'Misa valençiana', lo que otorga todavía más relevancia a este manuscrito.

5. Por último, otra obra de Morales, el magníficat de tercer tono copiado en E-Boc 7 también resulta de especial interés. El modo en que se copió este magníficat, con los doce versos dispuestos en orden, remite a una práctica de interpretación de este género polifónico que normalmente se ha considerado exclusiva de la capilla papal en Roma. Tanto la disposición de los versos como el hecho de que no existan fuentes impresas para el magníficat de tercer tono con sus versos en orden apuntan a una fuente manuscrita probablemente de origen romano como posible modelo de copia de esta pieza en E-Boc 7.

Frente al lugar secundario en el que en ocasiones se ha querido situar la música catalana del Renacimiento, todos estos casos evidencian precisamente lo contrario: un territorio perfectamente conectado con centros musicales de primer orden en Italia y Francia, y en el que existían vías privilegiadas de recepción de repertorio.

La visión que las fuentes musicales conservadas proporcionan sobre el cultivo de la polifonía sacra en Cataluña se complementa en la Parte II (Capítulos III y IV) de esta Tesis Doctoral con la exploración de la vida musical en Barcelona, principal centro urbano y musical de la época, acotando este estudio al contexto religioso. Puesto que, hasta ahora, nuestro conocimiento sobre la vida musical religiosa en la ciudad dependía en gran medida de los estudios realizados sobre la capilla de música de la Catedral en los siglos XVI y XVII, la aportación realizada en el presente trabajo supone una ampliación de perspectivas. El estudio de contextos y prácticas musicales se ha orientado al análisis del rol que la música desempeñaba en rituales y ceremoniales (Capítulo III), y a explorar prácticas musicales vinculadas a la piedad mariana (Capítulo IV), éste último un aspecto muy característico del mundo devocional en la época de la Contrarreforma.

La documentación catedralicia ofrece información de cómo la institución se proyectaba y conectaba con el marco urbano. La relectura del documento de "Preheminències de la Iglesia Cathedral de Barcelona" (1580-1581) constituye un ejemplo modélico de este punto, puesto que su redacción estuvo precisamente motivada por la necesidad de la Catedral de regular las interacciones entre ésta y el resto de instituciones, poniendo especial énfasis en actividades que tenían lugar en el entorno urbano. En el contexto de la Barcelona de finales del siglo XVI, este documento permite advertir que la red urbana de instituciones eclesiásticas estaba expandiéndose y adquiriendo cada vez mayor presencia en la vida litúrgica y musical de la ciudad, una

circunstancia que la Catedral percibía como un menoscabo de su superioridad como principal centro eclesiástico, además de que tenía evidentes implicaciones económicas. Aunque todavía es necesario un mejor conocimiento de los recursos musicales con los que contaban las parroquias y los principales conventos de la ciudad (cuestión en la que se ha de profundizar en futuros trabajos), la exclusividad para cantar polifonía que la Catedral trataba de seguir conservando evidencia una activa vida musical más allá de la capilla catedralicia. Los tres manuscritos de polifonía relacionados con la parroquia de Sant Miquel que se han estudiado en esta investigación son un claro testimonio de que las iglesias parroquiales contaban con más recursos musicales de lo que hasta ahora había sido posible advertir.

Respecto al papel que la música desempeñaba en rituales y ceremoniales, me he centrado en analizar dos ámbitos profundamente conectados con la vida de la ciudad, pero en cierto modo opuestos: los rituales fúnebres, y las conmemoraciones festivas y procesiones de acción de gracias o rogativas. A partir de variadas fuentes documentales (manuales litúrgicos, visitas pastorales, libros de cuentas, crónicas, obras musicales) he podido trazar el uso de la música en ritos funerarios de distinta naturaleza. El ceremonial funerario recogido en los libros *Ordinarium* de la diócesis de Barcelona nos aproxima al tipo de ritual con el que seguramente un amplio espectro de la población barcelonesa de la época estaba más familiarizado. Aunque se trata de un ceremonial altamente estandarizado, el cotejo de los libros litúrgicos locales con el *Rituale Romanum* ha puesto de manifiesto algunas diferencias que reflejan que las tradiciones locales podían moldear su estructura básica. Evidencia de ello son también las letanías funerarias. La localización y estudio de una letanía fúnebre a cuatro voces (‘Precibus Virginis Mariae / Redemptor Deus’) copiada en un pliego de papel que se conserva en la biblioteca del Orfeó Català ha permitido arrojar más luz sobre el canto de letanías durante los ritos funerarios, un tema que ha recibido escasa atención en la literatura musicológica. Sin embargo, como se desprende también de investigaciones realizadas en el ámbito portugués (donde se han identificado un elevado número de letanías funerarias en libros de polifonía de los siglos XVI al XVIII), es evidente que las letanías fueron un elemento tan característico del ritual funerario como la misa de réquiem o los responsos de absolución, y que también podían interpretarse en polifonía. Las tres letanías funerarias que recogen los libros *Ordinarium* locales de Barcelona (‘Redemptor Deus’; ‘Pater misericordiae’; y ‘Rex aeternae gloriae’) y el texto que transmiten las

versiones polifónicas portuguesas (‘Jesu Redemptor’) muestran la variedad textual de las letanías fúnebres en distintos ámbitos geográficos.

Aunque el estudio de las prácticas musicales funerarias se ha llevado a cabo, tradicionalmente, a partir de fundaciones post-mortem recogidas en testamentos, en esta investigación, la documentación de visitas pastorales y actas capitulares ha resultado muy útil para abordar la cuestión. He identificado una tipología funeraria, las denominadas ‘Sepulturas de Nostra Senyora’, que parece emerger en torno a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Junto al uso del blanco como color ornamental, las fuentes documentales ponen de manifiesto que en este tipo de enterramiento la música de órgano y/o la polifonía vocal constituían un componente fundamental del ritual. A la luz de esta documentación he podido ofrecer un posible contexto de interpretación para la ‘Missa de Nostra Senyora’ de Felip Pujol copiada, junto a un grupo de piezas funerarias, en uno de los libros de polifonía analizados en esta Tesis (E-Bbc 585).

Otro aspecto abordado ha sido el estudio de las exequias fúnebres realizadas en honor de los obispos de la diócesis de Barcelona. Las honras tributadas a los prelados implicaban el despliegue de un ceremonial en distintos puntos de la ciudad en el que participaban conjuntamente ciudadanos de distintos estamentos sociales, desde el clero secular y regular, pasando por la aristocracia y nobleza, hasta los sectores más humildes de la población. En contraste con el interés que han despertado historiográficamente las exequias reales, centrar la atención en las honras fúnebres dedicadas a obispos supone ampliar las perspectivas de estudio en este ámbito y caracterizar una época, la de la Contrarreforma, en la que la figura del obispo adquirió gran importancia, tal y como muestran las relaciones de exequias de obispos de Barcelona, como las del obispo Joan Dimas Loris en 1598, recogidas en el *Llibre de les solemnitats*.

La investigación sobre los usos del *Te Deum laudamus*, como canto que condensa en su texto la supremacía de la fe católica mediante la alabanza a Dios como rey supremo, ha revelado que es a través de este himno como mejor puede caracterizarse la dimensión pública del ritual religioso en la Barcelona contrarreformista. Como han mostrado estudios realizados en otros ámbitos geográficos, el *Te Deum* se utilizó de forma característica como símbolo de poder de la monarquía absolutista (en la Francia de Enrique III a Luis XIII) o como emblema del catolicismo en ciudades confesionalmente divididas con fuerte presencia protestante (por ejemplo, en el ámbito alemán). La utilización de este himno en rituales públicos en Barcelona no

muestra un uso tan extremadamente simbólico como los casos mencionados, pero, en cambio, se deduce que se trataba de un canto altamente funcional e intrínsecamente vinculado a la vida y a la historia de la ciudad; el *Te Deum* se interpretaba en los principales acontecimientos políticos, religiosos y sociales que se vivieron en la Barcelona de la época, como las visitas de personajes políticos y religiosos ilustres, las graves epidemias de peste ocurridas en 1589 y 1651, las crisis de subsistencia derivadas de épocas de sequia o los acontecimientos militares durante la Guerra de los Treinta Años y la 'Guerra dels Segadors'.

Los aspectos musicales derivados del culto a la Virgen se han analizado en la musicología española casi exclusivamente a partir del estudio de los ritos sabatinos del canto de la *Salve* (empleando principalmente consuetas o fuentes de canto llano o polifonía para trazar su estructura y características), pero esta investigación ha mostrado que no solo es posible, sino también necesario, ampliar las perspectivas de estudio en este campo. La diversidad de fuentes documentales investigadas permite captar la dimensión del fenómeno y la pluralidad de prácticas musicales derivadas de la devoción mariana. La exploración de la devoción y el culto mariano ha permitido abrir una fructífera línea de investigación en la historia musical de Barcelona en la temprana Edad Moderna que antes permanecía oculta e inexplorada.

Las descripciones de los lugares de culto a la Virgen en Cataluña publicadas por el fraile dominico Narcís Camós (*Iardin de Maria plantado en el Principado de Cataluña*, Barcelona, 1657) —una fuente que aparentemente no presentaba gran interés musicológico— se han utilizado para aproximarnos a la topografía de la devoción mariana en la ciudad; se han podido identificar más de cuarenta lugares de culto mariano en iglesias, conventos y altares o tabernáculos callejeros. Las actividades musicales generadas en torno a las imágenes de la 'Virgen de la Caza' en el convento de Santa Caterina y en torno a la 'Virgen de la Piedad' en el de Sant Agustí se han analizado como dos estudios de caso que permiten advertir la importancia del culto mariano en la época y su proyección musical. Además de la relevancia de estas dos imágenes para trazar los aspectos específicos de la devoción mariana en Barcelona, ambos casos muestran el interés que supone explorar la actividad devocional surgida en torno a iconografías marianas desde el punto de vista musicológico.

Entre la variedad de expresiones culturales y religiosas que generó el culto a la Virgen, las devociones a la Inmaculada Concepción y el Rosario se han considerado a menudo como las más características de la religiosidad contrarreformista. El estudio

llevado a cabo en esta Tesis muestra que a través de estas devociones es posible rastrear una pluralidad de prácticas musicales que van desde la polifonía culta interpretada por músicos profesionales hasta los cantos sencillos en latín o en lengua vernácula que fieles devotos entonaban en torno a una figura de la Virgen o con motivo de una festividad. El estudio de la devoción mariana desde la perspectiva musical supone adentrase en el mundo de las cofradías. En este estudio he podido descubrir una activa vida musical en el seno de las que posiblemente fueron las dos cofradías de advocación mariana más importantes de la Barcelona de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, pero de las que prácticamente nada se sabía: la cofradía de la Concepción en la Catedral y la cofradía del Rosario en el convento de Santa Caterina.

La cofradía de la Concepción ya estaba establecida en la Catedral de Barcelona desde época medieval. Resulta, sin embargo, particularmente significativo que fuese precisamente en torno a 1600 (coincidiendo con las polémicas surgidas en torno a la doctrina de la Inmaculada) cuando su actividad musical se hizo más visible y adquirió mayor esplendor. Los libros de cuentas de la cofradía han hecho posible documentar la actividad de Joan Pau Pujol para la cofradía de la Concepción de la Catedral, una faceta antes desconocida en la trayectoria del compositor.

También la cofradía del Rosario del convento de Santa Caterina, fundada a finales del siglo XV, experimentó un gran auge a partir de las últimas décadas del siglo XVI; esta circunstancia podría relacionarse, en parte, con el impulso que la devoción al rosario de la Virgen experimentó en toda Europa a partir de la Batalla de Lepanto (1571), un acontecimiento que, como en otros lugares, también tuvo particular resonancia en Barcelona. Según documentos inéditos de las crónicas del convento de Santa Caterina, la cofradía incrementó su actividad devocional a partir de finales del siglo XVI. Esta actividad se refleja tanto en las reformas arquitectónicas y decorativas llevadas a cabo en la capilla donde la cofradía estaba ubicada, como en la celebración de procesiones cuyo itinerario abarcaba distintos puntos de la ciudad. Los relatos de las procesiones recogidos en las crónicas de Santa Caterina permiten vislumbrar el impacto visual y sonoro que estos eventos habrían tenido en la Barcelona de la época. La consulta de otra documentación relacionada con Santa Caterina ha sido fundamental para conocer las prácticas musicales de la cofradía, más allá de la información que proporcionan las crónicas. El hallazgo en Barcelona durante esta investigación de un ejemplar único de la edición más temprana, hasta ahora desconocida, de las letanías marianas de Palestrina vinculadas al culto del rosario (Venecia: Angelo Gardano, 1582)

me ha permitido plantear la hipótesis de la vinculación de este libro con la cofradía del rosario de Santa Caterina. Por otro lado, empleando libros de sermones conectados con este convento también ha sido posible documentar prácticas musicales ligadas a la oralidad, como el canto de poesías devotas (como "Beata es Maria" que se remonta a los laude italianos) y gozos que debieron de tener gran importancia en el seno de las cofradías del rosario y, de forma más general, en contextos de culto mariano.

Esta investigación ha permitido otorgar identidad propia al conjunto de manuscritos de polifonía sacra que se conservan en Barcelona y que fueron recopilados entre aproximadamente 1550 y 1626. El repertorio y la documentación estudiados nos acercan a unas prácticas musicales, litúrgicas y devocionales que amplían significativamente el conocimiento sobre la vida musical religiosa en el entorno urbano de la época y abren también nuevas perspectivas para futuras investigaciones.

CONCLUSIONS

These Conclusions present the main results of this Doctoral Dissertation, while other specific contributions are summarized at the end of each chapter. The research carried out for this Dissertation provides the first in-depth study of twenty manuscript books of sacred polyphonic music (*ca*. 1550-1626) extant at the Biblioteca de Catalunya and the Centre de Documentació de l'Orfeó Català in Barcelona. This study traces a map of sacred polyphony of this time in Catalonia that until now was difficult to perceive. Of the twenty manuscripts that have been analyzed, some had hardly been considered in previous studies, and others had been examined, but selectively and for specific purposes (in order to provide modern editions of works by certain composers, or to analyze specific pieces or musical genres); most of them do not appear in the international reference bibliography for the study of musical sources of this period. The main reason of this situation is most likely the institutional decontextualization of these books with respect to their places of origin.

The study of musical sources of the sixteenth and early seventeenth centuries in Catalonia presents, in general, an anomalous situation with respect to the rest of Spain. While one of the most important fields of research in Spanish musicology in recent decades has been the study of the musical holdings of ecclesiastical institutions, in Catalonia, the Mendizábal church disentailment of 1835, sales of music heritage in the nineteenth-century, and the consequent decontextualization of the choirbooks have contributed to obscure the entity of the Renaissance sources of sacred polyphony in this territory. The extraordinary collection of music books collected in the nineteenth century by Joan Carreras i Dagas (now at the Biblioteca de Catalunya) and the music holdings of the Orfeó Català are two of the most important music collections in Spain; both speak for the magnitude of the dispersion of sacred musical heritage in Catalonia. The fact that Pedrell's *Catàlech* (published more than a century ago) has continued to be the bibliographic reference tool for the study of the polyphonic books of this period at

the Biblioteca de Catalunya has often caused confusion about them, partly because their current signatures do not correspond to the one given in that catalogue. All these circumstances contributed to configure an incomplete and fragmentary picture of the Catalan polyphonic sources of the sixteenth and seventeenth centuries. The picture that emerges from the present study is, therefore, very different, since it means granting an identity of its own to this collection of books for the first time.

Chapter I presents a map of sacred polyphony in Catalonia between approximately 1550 and 1626. In this map, Barcelona stands out as the main musical centre of the time, but other locations such as Vic, Tarragona, Mataró, La Seu d'Urgell, Girona and its diocese, also played an important role, and probably much more prominent than the musical sources preserved suggest. The examination of the codicological features of twenty manuscripts, in combination with the study of their contents, has allowed to place these books in a timeline that spans some seventy-five years. I have distinguished five groups of manuscripts according to their origin and dating, although roughly speaking nine of the twenty must be placed in the second half of the sixteenth century —including here E-Boc 59, whose compilation process lasted beyond 1600— and the other eleven, in the first quarter of the seventeenth century. In some cases, it has been possible to establish a more precise chronology for manuscripts that previously had been dated roughly, and, in other cases the conclusions that I have been able to reach suggest reconsidering the chronology previously assigned in the bibliography. Manuscript E-Bbc 608 can be cited as an example of the first case: this book had been dated in the sixteenth century (Pedrell) or at the end of the sixteenth century (Bonastre), but the identification of variant readings in the works by Nicasio Zorita copied in E-Bbc 608 with respect to the versions published in his printed book dated 1584 suggest that the section of the manuscript containing Zorita's works might have been copied before that year. Examples of the second case, that is, manuscripts whose date has been reconsidered through this study are, for example, E-Bbc 708 and E-Boc 7. The chronologies of these two manuscripts have now been placed respectively, around the decade of 1570, and between *ca*. 1553 and 1564 (although both contain later additions), compared to what had been stated in previous bibliography that placed them at the beginning of the seventeenth century, the first, and around 1583, the second.

From the study of the polyphony books of this period the parish church of Sant Miquel in Barcelona emerges as one of the most outstanding musical institutions of the city. The destruction of this church in the nineteenth century and the very little

documentation that survives from it had not permitted to realize that Sant Miquel surely played a crucial role within the network of musical institutions of the city, at least, as much as Santa María del Mar and possibly more than the parishes of Santa Maria del Pi and Sant Just i Pastor. Three manuscripts —E-Boc 7, E-Boc 6 and E-Boc 59— are related to Sant Miquel, and possibly also E-Bbc 708 might be linked to this parish church, given the numerous concordances this manuscript presents with E-Boc 6. The privileged location of Sant Miquel, adjacent to the City House and next to the *Palau de la Generalitat* and the Cathedral, may have contributed to define this church as one of the most distinguished in the city, given its close connection to the political and ecclesiastical authorities. We know, moreover, that the city counselors (*consellers*) held a private gallery in Sant Miquel at least since 1598. The cross of *Sant Jordi* that appears on the flyleaf of E-Boc 7 is the most visible sign of the connection of Sant Miquel with the aristocracy of the city. We can also suspect, in addition, that musical relations between Sant Miquel and the Cathedral must have been very fluid. The dedicatory to a beneficiary of the Cathedral of Barcelona, dated 1583, which is also in the flyleaf of E-Boc 7 and the fact that E-Boc 6 contains one of the scarce sacred works in Latin of the Cathedral's chapelmaster Pere Alberch Vila (the lamentation 'Lamed, O vos omnes') seem clear evidence of the close ties between both institutions.

The study of the sacred repertoire in Barcelona manuscripts reveals that during this period a rich and international polyphonic repertoire reached Catalonia. Five cases constitute illustrative examples:

1. Manuscript E-Bbc 681, originally from Vic, shows in a paradigmatic way that around the middle of the 16th century repertoire of composers from the Franco-Flemish area continued to circulate abundantly in Catalonia (in the same way as the few sources preserved in Catalonia from the beginning of that century transmit a rich international repertoire). The select group of works of Franco-Flemish composers copied in E-Bbc 681 (Bauldeweyn, Hellinck, La Rue, Lhéritier, Jacquet of Mantua, Moulu, Josquin, Richafort and Willaert), some of which were never printed, reveals the existence of privileged channels of musical reception.
2. The case of E-Bbc 682, a manuscript connected at the same time with the towns of Castelló d'Empúries and Girona, is perhaps the most paradigmatic. More than twenty *unica* compositions of the French Jean Maillard transmitted in E-Bbc 682 show a curious case of reception of the repertoire of a French composer in the

northern area of Catalonia. We do not know what could have been the transmission routes of these Maillard works (perhaps the manuscript reflects the phenomenon of French immigration in Catalonia at the time), but, in any case, these works are evidence that even peripheral urban areas with respect to Barcelona were also recipients of a rich international repertoire.

3. The 'Missa sine nomine 4 voci mutati' by Palestrina (one of his so-called 'Mantuan masses'), copied in E-Bbc 859, is another example of exceptional musical transmission, which also occurs in a seemingly isolated place like La Seu d'Urgell (place of origin of the manuscript). We do not know how this Palestrina mass composed especially for the Duke of Mantua and only transmitted in two Italian manuscripts of that city could have reached La Seu d'Urgell, but the matter raises an interesting case of musical reception.
4. The study of E-Boc 6 has allowed identifying a 'Credo' in the 'Missa Benedicta es caelorum Regina' by Cristóbal de Morales different from that included in the printed version of this mass published for the first time in 1544. The case turns out to be of great interest because, since there is a previous version of that Mass of Morales copied in a manuscript originally from Toledo (E-Bim 1) under the title 'Misa valençiana de Morales' which, according to Bernadette Nelson, Morales could have composed in the 1530s before embarking on his journey to Rome. However, the 'Credo' copied in E-Boc 6 does not correspond to that of the 'Misa valençiana', something that provides even more relevance to this manuscript.
5. Finally, another piece by Morales, the third-tone Magnificat copied in E-Boc 7 is also of special interest. The way in which this Magnificat was copied, with its twelve verses arranged in order (instead of the usual setting by even or uneven verses), refers to a performance practice of this polyphonic genre that has usually been considered exclusive of the Papal Chapel in Rome. Thus, both the disposition of the verses and the fact that there are no printed sources for the third-tone magnificat with its verses in order point to a handwritten source, maybe of Roman origin, as a possible model of this piece in E-Boc 7.

Instead of the backwardness and isolation that has traditionally characterized the historiography of Catalan Renaissance music and culture, all these cases show just the

opposite: a territory perfectly connected to major musical centres in Italy and France, and where there existed privileged channels of musical reception.

The panoramic view that musical sources provide us about the cultivation of sacred polyphony in Catalonia has been complemented in Part II (Chapters III and IV) with the exploration of musical life in Barcelona, the main urban and musical centre of the time, delimiting this study to the religious context. Since, up to now, our knowledge about sacred musical life in the city depended to a large extent on the studies about the Cathedral's music chapel in the sixteenth and seventeenth centuries, the study presented is an expansion of perspectives in this regard. The study of musical contexts and practices has focused on the analysis of the role that music played in rituals and ceremonials (Chapter III), and on the exploration of musical practices linked to Marian piety (Chapter IV), the latter being a very important aspect of the devotional world at the time of the Counter-Reformation.

The cathedral documentation provides insight about how the institution was projected and related to its urban context. The document "Preheminències de la Iglesia Cathedral de Barcelona" (1580-1581) is a model example, since its redaction was precisely motivated by the Cathedral's need to regulate the interactions with the other ecclesiastical institutions of the city, with special emphasis on activities that took place in the urban environment. In late sixteenth century Barcelona religious context, this document help us to realize that the urban network of ecclesiastical institutions was expanding and acquiring an ever greater presence in the liturgical and musical life of the city, a circumstance that the Cathedral perceived as a threat to its status as the main ecclesiastical centre, in addition to having obvious economic implications. Although it is still necessary to study more about the musical resources of the parish churches and the main convents of the city, the exclusivity of the singing of polyphony that the Cathedral tried to keep is proof of an active musical life beyond the Cathedral chapel. The three manuscripts of polyphony related to the parish church of Sant Miquel that have been studied in this research are a clear testimony that parishes in late sixteenth-century Barcelona had more musical resources than previously thought.

My study of the role that music played in rituals and ceremonials has focused on the analysis of two contexts deeply connected with the city life, but in some way opposed: the funerary rituals and the events of festive commemorations and processions of thanksgiving or supplications. From a variety of documentary sources (liturgical books, pastoral visits, account books, chronicles, musical works) it has been possible to

document the use of music in funerary rites of different nature. The burial ritual printed in the *Ordinarium* liturgical books of the Barcelona diocese brings us closer to the type of ritual with which a broad spectrum of the city's population of the time surely was familiar to. Although it is a highly standardized ceremonial, comparison of the local liturgical books with the *Rituale Romanum* has revealed some differences indicating that local traditions could also shape its basic structure. Funerary litanies are also proof of the inclusion of local elements in the burial ritual. The study of a four-voice funeral litany ('Precibus Virginis Mariae / Redemptor Deus') copied on a sheet of paper preserved at the library of the Orfeó Català brings more light to a topic, the singing of litanies during funeral rites, which has received until now little attention in the musicological literature. However, as can also be seen from research carried out in the Portuguese area (where a large number of funerary litanies have been identified in books of polyphony from the sixteenth to the eighteenth centuries), it is clear that litanies were a characteristic element of the funeral ritual like the requiem mass or the absolution responses, and that they could also be sung in polyphony. The three funerary litanies printed in the local liturgical books of Barcelona ('Redemptor Deus', 'Pater misericordiae', and 'Rex aeternae gloriae') and the Portuguese polyphonic litanies with the text 'Jesu Redemptor' show the textual variety of funeral litanies in different geographical contexts.

Even though funerary musical practices have been traditionally studied from the point of view of post-mortem foundations in testaments, in the present investigation, documents of pastoral visits and chapter records have been very useful to address this issue. I have identified a funerary typology, the so-called 'Sepulturas de Nostra Senyora', that seems to emerge around the end of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth century. Together with the use of white as an ornamental colour, archival sources show that in this type of burial, organ music and/or vocal polyphony was a fundamental component of the ritual. In light of these documentation, I have been able to suggest a possible performance context for the 'Missa de Nostra Senyora' by Felip Pujol copied together with a group of funeral pieces in one of the polyphony books analyzed in this Thesis (E-Bbc 585).

Another area of research has been the study of obsequies of bishops of Barcelona's diocese. The honours paid to the prelates involved the deployment of a ceremonial in different parts of the city in which citizens of different social classes participated together (secular and regular clergy, the aristocracy and nobility, and also

the most humble sectors of the population). In contrast to the interest that royal funerals have aroused in the historiography, focusing attention on the funeral of bishops expands expanding the perspectives of study in this area and contributes to characterize, that of the Counter-Reformation, in which the figure of the bishop acquired great importance, as shown by the *relaciones* of the obsequies of the bishops of Barcelona, such as those of Bishop Joan Dimas Loris in 1598, written down in the *Llibre de les solemnitats*.

The investigation of the uses of the *Te Deum laudamus*, as a sung hymn that condenses in its text the supremacy of the Catholic faith through the praise of God as supreme king, has revealed that it is through this piece that public dimension of the religious ritual can best be characterized in Counter-Reformation Barcelona. As studies conducted in other geographical areas have shown, the *Te Deum* was used characteristically as a symbol of the power of the absolutist monarchy (in the France of Henry III to Louis XIII) or as an emblem of Catholicism in confessionally divided cities with a strong Protestant presence (for example, in the German area). The use of this hymn in public rituals in Barcelona does not indicate a symbolic use as extreme as in the cases mentioned above, but it shows that the *Te Deum* was a highly functional piece of music intrinsically linked to the life and history of the city. The *Te Deum* was sung on the occasion of the main political, religious and social events that took place in Barcelona, such as the visits of illustrious religious and political figures, the serious plague epidemics that occurred in 1589 and 1651, the crises of subsistence derived from periods of drought, or military events during the Thirty Years' War and the 'Guerra dels Segadors' (see also Appendix 16).

The musical aspects derived from the cult to the Virgin have been analyzed in by Spanish musicology almost exclusively through the study of rites connected to the *Salve* service (using mainly 'consuetas' or chant or polyphonic sources to trace its structure and characteristics), but this research has shown that it is not only possible, but also necessary, to expand the perspectives of study in this field. The diversity of available sources permit us to capture the dimension of the phenomenon and the plurality of musical practices derived from Marian devotion, which opens a fruitful line of research in the musical history of Barcelona previously unexplored.

The descriptions of places of worship to the Virgin in Catalonia published by the Dominican friar Narcís Camós (*Iardin de Maria plantado en el Principado de Cataluña*, Barcelona, 1657) —a source that apparently did not present great musicological interest— have been used to approximate us to the topography of Marian

devotion in the city; I was able to identify more than forty places of Marian worship in churches, convents and altars or street tabernacles. The musical activities generated around the images of the 'Virgen de la Caza' in the convent of Santa Caterina and around the 'Virgen de la Piedad' in the Sant Agustí convent have been analyzed as two case studies that underline the importance of the Marian cult at that time and its musical projection. In addition to the relevance of these two images to trace the specific aspects of Marian devotion in Barcelona, both cases show the interest of exploring the devotional activity related to Marian iconographies from a musicological point of view.

Among the variety of cultural and religious expressions generated by the cult of the Virgin, devotions to the Immaculate Conception and the Rosary have often been considered as the most characteristic devotions of Counter-Reformation religiosity. The present study shows that through research about these devotions it is possible to trace a plurality of musical practices that range from cultivated polyphony sung by professional musicians to the simple songs in Latin or in the vernacular that faithful devotees sang around an image of the Virgin or on the occasion of a Marian feast. The study of Marian devotion from a musical perspective leads to investigate the world of brotherhoods. Through this study I was able to discover an active musical life of what were possibly the two most important Marian confraternities of Barcelona in the late sixteenth and early seventeenth centuries, but of which practically nothing was known: the Confraternity of the Immaculate Conception of the Cathedral and the Confraternity of the Rosary in the convent of Santa Caterina.

The Confraternity of the Conception was already established in the Cathedral of Barcelona since medieval times. It is, however, particularly significant that it was precisely around 1600 (coinciding with the polemics arising around the doctrine of the Immaculate) when her musical activity became more visible and acquired greater splendour. The account books of the brotherhood have made it possible to document the activity of Joan Pau Pujol for the Confraternity of the Conception of the Cathedral, an aspect previously unknown in his career.

The Confraternity of the Rosary in the convent of Santa Caterina, founded in the late fifteenth-century, also experienced a great burst of activity from the last decades of the sixteenth century on; this circumstance could be related, in part, to the impulse that the devotion to the rosary of the Virgin experienced throughout Europe since the Battle of Lepanto (1571), an event that, as in other places, had particular resonance in Barcelona. According to unpublished documents of Santa Caterina convent, the activity

is reflected both in the architectural and decorative reforms carried out in its chapel and in the celebration of processions whose itinerary covered different parts of the city. Accounts of processions written down in the chronicles of Santa Caterina offer us a glimpse of the visual and sound impact that these events would have had in the soundscape of the city. I have investigated other documents related to Santa Caterina to know more about the musical practices of the brotherhood, beyond the information provided by the chronicles. The discovery in Barcelona during this research of a unique exemplar of the earliest, hitherto unknown, edition of the Marian litanies of Palestrina linked to the cult of the rosary (Venice: Angelo Gardano, 1582) has led me to suggest the possible link of this book with the Rosary Confraternity of Santa Caterina. Using books of sermons from this convent, it has also been possible to document musical practices linked to orality, like the singing of devotional poems (such as "Beata es Maria" that goes back to the Italian laude) and *gozos* that must have been of great importance within the confraternities of the rosary and, more generally, in contexts of Marian worship.

This research has given an identity of its own to the collection of manuscript books of sacred polyphony preserved in Barcelona and that were compiled in Catalonia between approximately 1550 and 1626. The studied repertory and documentation bring us closer to musical, liturgical and devotional practices that expand significantly our knowledge about musical life in the urban context of that time and open new vistas for future research.

BIBLIOGRAFÍA

I. Fuentes primarias

I.1. Libros manuscritos de polifonía[1]

A-R 101
Alemania, Rein, Zisterzienserstift, Bibliothek, Ms. 101 ("Grudenegg Codex").

A-Wn 4809
Austria, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4809 Han.

A-Wn 15499
Austria, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 15499.

A-Wn 15500
Austria, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. Hs. 15500.

A-Wn 15941
Austria, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. Hs. 15941.

A-Wn 15944
Austria, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 15944.

A-Wn 16195
Austria, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 16195.

A-Wn 16704
Austria, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 16704.

A-Wn 18825/1-4
Austria, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. Hs. 18825/1-4.

B-Bg Fonds Saint-Goedele, 9423 (*olim* 29)
Bélgica, Bruselas, Cathedralis SS. Michaelis et Gudulae, Fonds Saint-Goedele, 9423 (*olim* 29).

B-Br 9126
Bélgica, Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, MS 9126.

[1] Los libros manuscritos e impresos de polifonía en bibliotecas de Barcelona estudiados en esta Tesis Doctoral se detallan en el Capítulo I y Apéndice 1 (manuscritos) y en el Apéndice 2 (impresos). Esta sección recoge otros libros manuscritos de polifonía utilizados como fuentes primarias y mencionados a lo largo de esta investigación mediante su sigla RISM en el Vol. I y en el Apéndice 1 (Vol. II).

B-Br Fonds Fétis, 1854
Bélgica, Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, Fonds Fétis, Ms. 1854.

Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. [perdido]

CH-Bu F.IX.25e
Suiza, Basel, Universitätsbibliothek, Musiksammlung MS F.IX.25e.

CH-SGS 463
Suiza, St. Gall, Stiftsbibliothek, MS 463.

CO-Bc s.s. (A)
Colombia, Bogotá, Catedral de Bogotá. Archivo Capitular, s.s. (A).

CZ-HKm II A 21 (*olim* 8707)
República Checa, Hradci Králové, Muzeum Východních Čech v Hradci Králové, MS II A 21.

CZ-HKm II A 29
República Checa, Hradci Králové, Muzeum Východních Čech v Hradci Králové, MS II A 29.

D-AAm 2 "Magnon Codex"
Alemania, Aachen, Domarchiv, Ms. 2 "Magnon Codex".

D-As 20
Alemania, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Ms. 20.

D-B Mus. Ms. L [= Landsberg] 247
Alemania, Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. L [= Landsberg] 247.

D-B Mus. Ms. L [= Landsberg] 315
Alemania, Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. L [= Landsberg] 315.

D-B Mus. Ms. L [= Landsberg] 316
Alemania, Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. L [= Landsberg] 316.

D-B Mus. Ms. L [= Landsberg] 329
Alemania, Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. L [= Landsberg] 329.

D-B Mus. Ms. 6
Alemania, Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. 6.

D-B Mus Ms. 11
Alemania, Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. 11.

D-B Mus. Ms. 40012
Alemania, Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. 40012.

D-B Mus. Ms. 40209
Alemania, Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. 40209.

D-B Mus. Ms. Winterfeld 2
Alemania, Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. Winterfeld 2.

D-B Sammlung Bohn Mus. Ms. 5
Alemania, Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Sammlung Bohn Mus. ms. 5.

D-Dl Grimma 52
Alemania, Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB), Ms. Grimma 52.

D-ERu 473/2
Alemania, Erlangen, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Hauptbibliothek, Ms. 473/2.

D-Ju 3
Alemania, Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, MS 3.

D-Ju 8
Alemania, Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, MS 8.

D-Kl 4° Ms. Mus. 38/1-6
Alemania, Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 4° Ms. Mus. 38/1-6.

D-Knu Ms. G. B. III, 57
Alemania, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek, Hauptabteilung, Ms. G. B. III, 57.

D-LEu 49
Alemania, Leipzig, Universitätsbibliothek, "Bibliotheca Albertina", Ms. 49.

D-Lr 144
Alemania, Lüneburg, Ratsbücherei, Ms. 144.

D-Mbs 34
Alemania, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. MS 34.

D-Mbs 44
Alemania, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. MS 44.

D-Mbs Mus. MS C
Alemania, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. MS C.

D-Mu MS 4° Art. 401 (*olim* Cim 44i)
Alemania, Múnich, Ludwig-Maximilians-Universität, Universitätsbibliothek, MS 4° Art. 401 (*olim* Cim 44i).

D-Mu MS 8° 326
Alemania, Múnich, Ludwig-Maximilians-Universität, Universitätsbibliothek, MS 8° 326.

D-MÜd Santini Hs. 1206
Alemania, Münster, Bischöfliches Diözesanarchiv, Santini Hs. 1206.

D-MÜd Santini Hs. 2762
Alemania, Münster, Bischöfliches Diözesanarchiv, Santini Hs. 2762.

D-MÜd Santini Hs. 4283
Alemania, Münster, Bischöfliches Diözesanarchiv, Santini Hs. 4283.

D-Nla 224
Alemania, Nürnberg, Bibliothek beim Landeskirchlichen Archiv, Ms. 224.

D-ROu 40
Alemania, Rostock, Universität Rostock, Universitätsbibliothek: Abt. Sondersammlungen, Musikalien, Ms. 40.

D-ROu 49
Alemania, Rostock, Universität Rostock, Universitätsbibliothek: Abt. Sondersammlungen, Musikalien, Ms. 49.

D-Rp 283b
Alemania, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Ms. 283b.

D-Rp A. R. 891-892
Alemania, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, MS A.R. 891-892.

D-Rp C 120 "Pernner Codex"
Alemania, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Ms. C 120 "Pernner Codex".

D-Rp Ms. A. R. 940-941
Alemania, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Ms. A.R. 940-941.

D-Rp Ms. B. H. 6002 (*olim* C. II)
Alemania, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Ms. B. H. 6002 (*olim* C. II).

D-Rp MS B. H. 6008 (*olim* C.VIII)
Alemania, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, Ms. B.H. 6008 (olim C.VIII).

D-Rp MS A. R. 1018
Alemania, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung, MS A.R. 1018.

D-Sl 2
Alemania, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. 2.

D-Stuttg MS Musica folio I 35
Alemania, Stuttgart, [¿institución?], MS Musica folio I 35.

D-Stuttg MS Musica folio I 26
Alemania, Stuttgart, [¿institución?], MS Musica folio I 26.

D-Usch 236
Alemania, Ulm, Von Schermarsche Familienstiftung, Bibliothek, Ms. 236.

D-W Cod. Guelf. A Aug. 2°
Alemania, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Aug. 2°.

D-Z 73
Alemania, Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. 73.

E-Ac 1
Ávila, Catedral de Ávila, Libro de polifonía 1.

E-Ac 2
Ávila, Catedral de Ávila, Libro de polifonía 2.

E-AL 2
Alquézar, Colegiata de Alquézar (Huesca), Libro de polifonía 2.

E-AL 3
Alquézar, Colegiata de Alquézar (Huesca). Biblioteca, Libro de polifonía 3.

E-ALB 2
Albarracín (Teruel), Catedral de Albarracín, Libro de polifonía 2.

E-Asa 9
Ávila, Monasterio de Santa Ana. Archivo, Sig. 6.

E-Asa 10
Ávila, Monasterio de Santa Ana. Archivo, Sig. Sig. 4 H.

E-Bbc 251
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 251.

E-Bbc 454
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 454.

E-Bbc 721
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 721.

E-Bbc 768/15
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 768/15.

E-Bbc 786 bis
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 786 bis [Fondo Felip Pedrell (transcripciones modernas de obras polifónicas)].

E-Bbc 1166/1967
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 1166/1967.

E-Bbc 1167
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 1167.

E-Bbc 1574/1
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 1574/1.

E-Bbc 1574/2
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 1574/2.

E-Bbc 1574/3
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 1574/3.

E-Bbc 1575/4
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 1575/4.

E-Bbc 1623
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 1623.

E-Bbc 1624
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 1624.

E-Bbc 1625
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 1625.

E-Bbc 1627
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 1627.

E-Bc 10
Barcelona, Catedral de Barcelona, Ms. 10.

E-Bc 12
Barcelona, Catedral de Barcelona, Ms. 12.

E-Bim 1
Barcelona, Institució Milà i Fontanals, Fondo Reserva 1 (*olim* 34).

E-Boc 5
Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC 1.5.1 Ms. 5.

E-Boc 9
Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC 1.5.1 Ms. 9.

E-Boc 28
Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, CEDOC 1.5.1 Ms. 28. De este manuscrito, perdido, se conservan únicamente dos juegos de fotografías, uno en el Orfeó Català y otro en la Biblioteca de Catalunya; éste último con la signatura M.F. 154.

E-Bp Sign Prov 168
Barcelona, Arxiu històric de la Basílica de Santa Maria del Pi, Ms. Sign Prov 168.

E-Bpc 1
Barcelona, Església del Palau de la Comtessa, arxiu musical, Ms. 1 [perdido].

E-Bpc 8
Barcelona, Església del Palau de la Comtessa, arxiu musical, Ms. 8 [perdido].

E-Bsm 1 [= E-Bbc M.F. 25]
Barcelona, Basílica de Santa María del Mar, Ms. 1. Manuscrito perdido durante la Guerra Civil (1936-1939), conocido únicamente a través del mencionado microfilm [M.F. 25] en la Biblioteca de Catalunya.

E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F. 26]
Barcelona, Basílica de Santa María del Mar, Ms. 2. Manuscrito perdido durante la Guerra Civil (1936-1939), conocido únicamente a través del mencionado microfilm [M.F. 26] en la Biblioteca de Catalunya.

E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27]
Barcelona, Basílica de Santa María del Mar, Ms. 2. Manuscrito perdido durante la Guerra Civil (1936-1939), conocido únicamente a través del mencionado microfilm [M.F. 27] en la Biblioteca de Catalunya.

E-Bsm 5 [= E-Bbc M.F. 28]
Barcelona, Basílica de Santa María del Mar, Ms. 5. Manuscrito perdido durante la Guerra Civil (1936-1939), conocido únicamente a través del mencionado microfilm [M.F. 28] en la Biblioteca de Catalunya.

E-CMar Au-818
Canet de Mar, Iglesia Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar, Au-818.

E-CMar Au-819
Canet de Mar, Iglesia Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar, Au-819.

E-E 2
El Escorial (Madrid), Real Monasterio de San Lorenzo, El Escorial (Madrid). Biblioteca y Archivo de Música, Libro de facistol (LF) 2.

E-E 3
El Escorial (Madrid), Real Monasterio de San Lorenzo, El Escorial (Madrid). Biblioteca y Archivo de Música, Libro de facistol (LF) 3.

E-E 4
El Escorial (Madrid), Real Monasterio de San Lorenzo, El Escorial (Madrid). Biblioteca y Archivo de Música, Libro de facistol (LF) 4.

E-E 7
El Escorial (Madrid), Real Monasterio de San Lorenzo, El Escorial (Madrid). Biblioteca y Archivo de Música, Libro de facistol (LF) 7.

E-E CC. 1
El Escorial (Madrid), Real Monasterio de San Lorenzo, El Escorial (Madrid). Biblioteca y Archivo de Música, Ms. CC. 1.

E-G 4
Girona, Archivo Capitular de la Catedral de Girona, Ms. 4.

E-GRcr 1
Granada, Capilla Real, Libro de polifonía 1 (*olim* 7).

E-GRcr 2
Granada, Capilla Real, Libro de polifonía 2 (*olim* 8).

E-GRmf 975
Granada, Archivo Manuel de Falla, Ms. 975.

E-GU 1
Guadalupe (Cáceres), Monasterio de Santa María, Códice 1.

E-GU 2
Guadalupe (Cáceres), Monasterio de Santa María, Códice 2.

E-GU 4
Guadalupe (Cáceres), Monasterio de Santa María, Códice 4.

E-H 4
Huesca, Catedral de Huesca, Libro de atril 4 (*olim* 52).

E-LEDc s.s. [1]
Ledesma (Salamanca), Colegiata de Santa María, Ms. Mús. s.s.

E-MA 8
Málaga, Catedral de Málaga, Libro de polifonía 8.

E-Mn M/14630
Madrid, Biblioteca Nacional, Departamento de Música y Audiovisuales. Sala Barbieri. M/2428.

E-MO 150, 3
Montserrat, Abadia de Montserrat (Barcelona), Ms. 150, 3.

E-MO 150, 4
Montserrat, Abadia de Montserrat (Barcelona), Ms. 150, 4.

E-MO 150, 5
Montserrat, Abadia de Montserrat (Barcelona), Ms. 150, 5.

E-MO 150, 6
Montserrat, Abadia de Montserrat (Barcelona), Ms. 150, 6.

E-MO 151
Montserrat, Abadia de Montserrat (Barcelona), Ms. 151.

E-MO 151,1
Montserrat, Abadia de Montserrat (Barcelona), Ms. 151,1.

E-MO 150,6
Montserrat, Abadia de Montserrat (Barcelona), Ms. 151,6.

E-MO 750
Montserrat, Abadia de Montserrat (Barcelona), Ms. 750.

E-MO 767
Montserrat, Abadia de Montserrat (Barcelona), Ms. 767.

E-MO 1085
Montserrat, Abadia de Montserrat (Barcelona), Ms. 1058.

E-P 1
Plasencia (Cáceres), Catedral de Plasencia, Libro de polifonía 1.

E-PAbm 6829
Palma de Mallorca, Fundación Bartolomé March, Ms. R. 6829 (861), *olim* Madrid, Biblioteca Privada de Bartolomé March Servera, y anteriormente Biblioteca de la Casa del Duque de Medinaceli, Ms. Mús. 13230 ("Cancionero de Medinaceli").

E-PAbm 6832
Palma de Mallorca, Fundación Bartolomé March, Ms. R. 6832 (862), *olim* Madrid, Biblioteca Privada de Bartolomé March Servera, y anteriormente Biblioteca de la Casa del Duque de Medinaceli, Ms. 607.

E-PAc 89
Palma de Mallorca, Archivo Capitular de Mallorca, Ms. 89.

E-PAc 90
Palma de Mallorca, Archivo Capitular de Mallorca, Ms. 90.

E-PAS s.s.
Pastrana (Guadalajara), Colegiata de Pastrana, Ms. s.s.

E-ROrc 1
Roncesvalles (Navarra), Real Colegiata de Roncesvalles, Libro de polifonía 1 (*olim* Nº19. Sección 4ª).

E-SA 4
Salamanca, Catedral de Salamanca, Libro de polifonía 4.

E-Sc 1
Sevilla, Catedral de Sevilla, Libro de polifonía 1.

E-Sco 5-5-20
Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 5-5-20.

E-SdeC 3
Santiago de Compostela, Catedral de Santiago de Compostela, Cantoral de polifonía 3.

E-SE 2
Segovia, Catedral de Segovia. Archivo Capitular, Libro de polifonía 2.

E-SI 21
Santo Domingo de Silos (Burgos), Monasterio de Santo Domingo de Silos, Libro de polifonía 21.

E-Tc 7
Toledo, Catedral de Toledo, Códice B. 7.

E-Tc 10
Toledo, Catedral de Toledo, Códice B. 10.

E-Tc 13
Toledo, Catedral de Toledo, Códice B. 13.

E-Tc 16
Toledo, Catedral de Toledo, Códice, B. 16.

E-Tc 17
Toledo, Catedral de Toledo, Códice, B. 17.

E-Tc 21
Toledo, Catedral de Toledo, Códice, B. 21.

E-Tc 27
Toledo, Catedral de Toledo, Códice, B. 27.

E-Tc 28
Toledo, Catedral de Toledo, Códice, B. 28.

E-Tc 29
Toledo, Catedral de Toledo, Códice, B. 29.

E-Tc 31
Toledo, Catedral de Toledo, Códice, B. 31.

E-Tc 34
Toledo, Catedral de Toledo, Códice, B. 34.

E-T 35
Toledo, Catedral de Toledo, Códice, B. 34.

E-Tc Res. 23
Toledo, Catedral de Toledo, Ms. Reservado 23.

E-TZ 2/3
Tarazona, Catedral de Tarazona (Zaragoza), Ms. 2/3.

E-TZ 4
Tarazona, Catedral de Tarazona (Zaragoza), Ms. 4.

E-TZ 5
Tarazona, Catedral de Tarazona (Zaragoza), Ms. 5.

E-TZ 7
Tarazona, Catedral de Tarazona (Zaragoza), Ms. 7.

E-TZ 8
Tarazona, Catedral de Tarazona (Zaragoza), Ms. 8.

E-TZ 9
Tarazona, Catedral de Tarazona (Zaragoza), Ms. 9.

E-TZ 10
Tarazona, Catedral de Tarazona (Zaragoza), Ms. 10.

E-V 5
Valladolid, Catedral de Valladolid, Libro de polifonía Ms. 5.

E-V 9
Valladolid, Catedral de Valladolid, Libro de polifonía Ms. 9.

E-V 15
Valladolid, Catedral de Valladolid, Libro de polifonía (1) Ms. 15.

E-VAar 3016
Valencia, Arxiu del Regne de València, Clero, Libro 3016.

E-VAc 8
Valencia, Catedral de Valencia, Libro de polifonía 8.

E-VAc 1524
Valencia, Archivo Musical de la Catedral de Valencia, Ms. 1524.

E-VAc 2873 sign. 2/4
Valencia, Archivo Musical de la Catedral de Valencia, Ms. 2873 sign. 2/4.

E-VAcp 21
Valencia, Real Colegio Seminario de Corpus Christi (Patriarca), VAcp-Mus/CM-LP-21.

E-Vp s.s.
Valladolid, Iglesia de Santiago Apóstol, Libro de polifonía s.s. ("Diego Sánchez Codex").

E-Zac 4
Zaragoza, Catedral-Basílica del Pilar, Zaragoza, Armario B-2. Ms. 4.

E-Zac 6
Zaragoza, Catedral-Basílica del Pilar, Zaragoza, Armario C-3. Ms. 6.

E-Zac 8
Zaragoza, Catedral-Basílica del Pilar, Zaragoza, Armario C-3. Ms. 8.

E-Zac 17
Zaragoza, Catedral-Basílica del Pilar, Zaragoza, Armario C-3. Ms. 17.

E-Zac 34
Zaragoza, Catedral-Basílica del Pilar, Armario B-2. Ms. 34.

E-Zac Zac. B-2/17 (1 y 2) (Leg. LS-3 (a))
Zaragoza, Catedral-Basílica del Pilar, Ms. B-2/17 (1 y 2) (Leg. LS-3 (a)).

F-CA 125-128 (*olim* 124)
Francia, Cambrai, Bibliothèque municipale, 125-128 (olim 124).

F-CC 17
Francia, Carcassonne, Bibliothèque municipale, Ms. 17.

F-Pn MS Res. Vma. 851 "Bourdeney Manuscript"
Francia, París, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, MS Res. Vma. 851 "Bourdeney Manuscript".

F-Pn RV[1] 227
Francia, París, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Ms. RV[1] 227.

GB-Cfm Ms. 24 F 3
Gran Bretaña, Londres, Fitzwilliam Museum, Ms. 24 F 3.

GB-Cfm Ms. 30 F 22
Gran Bretaña, Londres, Fitzwilliam Museum, Ms. 30 F 22.

GB-Lbl Ms. Additional 19583
Gran Bretaña, Londres, British Library, Ms. Additional 19583.

GB-Lbm Ms. Additional 31402
Gran Bretaña, Londres, British Library, Ms. Additional 31402.

GB-Lbl Ms. Additional 41156-8
Gran Bretaña, Londres, British Library, Ms. Additional 41156-8.

GB-Lbm Ms. R.M.24.a 7
Gran Bretaña, Londres, British Library, Ms. R.M.24.a 7.

GB-Lcm 2037
Gran Bretaña, Londres, Royal College of Music, Ms. 2037.

GB-Lcm 1940
Gran Bretaña, Londres, Royal College of Music, Ms. 1940.

GCA-Gc 1
Guatemala, Ciudad de Guatemala, Catedral de Guatemala, Ms 1.

GCA-Gc 2-B
Guatemala, Ciudad de Guatemala, Catedral de Guatemala, Ms 2-B.

GCA-Gc 3
Guatemala, Ciudad de Guatemala, Catedral de Guatemala, Ms 3.

GCA-Jse 7
Guatemala, Jacaltenango (Huehuetenango), Parroquia de la Purificación, MS Mús. 7.

H-Bn Ms. Bartfa 16
Hungría, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár [National Széchényi Library, Music Division], Ms. Bartfa 16.

H-Bn Ms. Bártfa 23
Hungría, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár [National Széchényi Library, Music Division], Ms. Bartfa 23.

I-Bc Ms. F. 891
Italia, Bolonia, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, Ms. F. 891.

I-Bc Ms. X 46
Italia, Bolonia, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, Ms. X 46.

I-Bc Q.20
Italia, Bolonia, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, Ms. Q. 20.

I-Bc Q.22
Italia, Bolonia, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, Ms. Q. 22.

I-Bc Q.40
Italia, Bolonia, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, Ms. Q. 40.

I-Bc R. 142
Italia, Bolonia, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, R. 142.

I-Bsf Ms. M.V. XX-1
Italia, Bolonia, Biblioteca di S. Francesco, Ms. M.V. XX-1.

I-Bsp 31
Italia, Bolonia, Archivio musicale della Basilica di San Petronio, Ms. A. XXXI.

I-Bsp 45
Italia, Bolonia, Archivio musicale della Basilica di San Petronio, Ms. 45.

I-CMac D (F)
Italia, Casale Monferrato, Biblioteca diocesana, Ms. D (F).

I-CMac G
Italia, Casale Monferrato, Biblioteca diocesana, Ms. G.

I-FAN Ms. 155
Italia, Fano, Biblioteca comunale Federiciana, Ms. 155.

I-Fc Ms. E. 117
Italia, Florencia, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Biblioteca, Ms. E. 117.

I-Fd 11
Italia, Florencia, Biblioteca e Archivio dell'Opera del Duomo (S. Maria del Fiore), Ms. 11.

I-Fd 27
Italia, Florencia, Biblioteca e Archivio dell'Opera del Duomo (S. Maria del Fiore), Ms. 27.

I-Fd 33
Italia, Florencia, Biblioteca e Archivio dell'Opera del Duomo (S. Maria del Fiore), Ms. 33.

I-Fl MS Acquisti e doni 666 "Medici Codex"
Italia, Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Acquisti e doni 666 "Medici Codex".

I-Fn Magl. 56
Italia, Florencia, Biblioteca nazionale centrale, Magl. 56.

I-Fsl N
Italia, Florencia, Parrocchia di S. Lorenzo, Biblioteca, Ms. N.

I-Fsl O
Italia, Florencia, Parrocchia di S. Lorenzo, Biblioteca, Ms. O.

I-LT 37
Italia, Loreto, Biblioteca della Santa Casa, Ms. 37.

I-LT 81
Italia, Loreto, Biblioteca della Santa Casa, Ms. 81.

I-Mc 109
Italia, Milán, Biblioteca del Conservatorio Statale di, Musica Giuseppe Verdi, Ms. 109.

I-Md 24
Italia, Milán, Biblioteca e Archivio del Capitolo metropolitano, Ms. 24.

I-MOd MS Mus. VI
Italia, Módena, Biblioteca capitolare e Archivio del Duomo, MS Mus. VI.

I-MOd MS Mus. IX
Italia, Módena, Biblioteca capitolare e Archivio del Duomo, MS Mus. IX.

I-MOe N. 1.2
Italia, Módena, Biblioteca Estense, MS α N. 1.2.

I-PAc [sin signatura]
Italia, Parma, Sezione musicale della Biblioteca Palatina, [sin signatura].

I-Pc 27
Italia, Parma, Biblioteca capitolare nella Curia vescovile, Ms. 27.

I-PCd 3
Italia, Piacenza, Biblioteca e Archivio capitolare del Duomo, Ms. 3.

I-Psac 215
Italia, Pistoia, Archivio Comunale, Ms. 215.

I-Rc Ms. 2748 (*olim* O. III.48)
Italia, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 2748 (*olim* O. III.48)

I-Rc Ms. 2760
Italia, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 2760.

I-Rc Ms. 2852 (*olim* O. II.196)
Italia, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 2852.

I-Rsc Mss. G. 792-5
Italia, Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia, Mss. G. 792-5.

I-Rsg 58
Italia, Roma, Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano, Ms. 58.

I-Rsg 59
Italia, Roma, Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano, Ms. 59.

I-Rsg 87
Italia, Roma, Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano, Ms. 87.

I-Rsld IV/9
Italia, Roma, Archivio della Chiesa di S. Lorenzo in Damaso, Ms. IV/9.

I-SPd Cod. 9
Italia, Spoleto, Archivio storico diocesano, Cod. 9.

I-TVd 5
Italia, Treviso, Biblioteca capitolare del Duomo, Ms. 5.

I-TVd 7
Italia, Treviso, Biblioteca capitolare del Duomo, Ms. 7.

I-TVd 18
Italia, Treviso, Biblioteca capitolare del Duomo, Ms. 18.

I-Vid Ms. K.6
Italia, Vicenza, Biblioteca capitolare, Ms. K.6.

Liegnitz, Königliche Ritter-Akademie zu Liegnitz, Hs. 111

MEX-Mc 2
México, México D.F., Catedral de México, Libro de polifonía 2.

MEX-Mc 9
México, México D.F., Catedral de México, Libro de polifonía 9.

MEX-Mc 11
México, México D.F., Catedral de México, Libro de polifonía 11.

MEX-MOc Leg. 189
México, Morelia, Catedral de Morelia, Leg. 189.

MEX-Pc 2-B
México, Puebla, Catedral de Puebla, Libro de polifonía 2B.

MEX-Pc 4
México, Puebla, Catedral de Puebla, México. Archivo de Música Sacra, Libro de polifonía 4.

MEX-Pc Legajo 30
México, Puebla, Catedral de Puebla, México. Archivo de Música Sacra, Legajo 30.

MEX-Pc Leg. 34
México, Puebla, Catedral de Puebla, México. Archivo de Música Sacra, Legajo 34.

MEX-Pc Leg. 39
México, Puebla, Catedral de Puebla, México. Archivo de Música Sacra, Legajo 39.

MEX-TepMV 1 ("Códice Franco")
México, Tepotzotlan, Museo Nacional del Virreinato, Libro de polifonía 1 ("Códice Franco").

NL-Lml Ms. D
Países Bajos, Leiden, Museum Lakenhal, Ms. D.

P-BRp 965
Portugal, Braga, Biblioteca Pública, Ms. 967.

P-BRp 967
Portugal, Braga, Biblioteca Pública, Ms. 967.

P-Cug 6
Portugal, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 6.

P-Cug 7
Portugal, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 7.

P-Cug 8
Portugal, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 8.

P-Cug 12
Portugal, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 12.

P-Cug 25
Portugal, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 25.

P-Cug 32
Portugal, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 32.

P-Cug 34
Portugal, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 34.

P-Cug 36
Portugal, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 36.

P-Cug 47
Portugal, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 47.

P-Cug 221
Portugal, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 221.

P-Cug 242
Portugal, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 242.

P-EVp CLI/1-3
Portugal, Évora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital, Ms. CLI/1-3.

P-Lf IPSPO 1/H-2
Portugal, Lisboa, Arquivo da Fabrica da Sé Patriarcal, IPSPO 1/H-2.

P-Lma s.s.
Portugal, Lisboa, Museu de Arqueologia, Biblioteca, s.s.

P-Pm 40
Portugal, Oporto, Biblioteca Municipal, Ms. 40.

P-Pm 76-79
Portugal, Oporto, Biblioteca Municipal, Ms. 76-79.

P-Va Cod. 3
Portugal, Viseu, Arquivo Distrital, Biblioteca, Cod. 3.

PL-GD 4005
Polonia, Gdańska, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, MS 40005.

PL-WRu 1
Polonia, Breslavia [Wrocław], Biblioteka Uniwersytecka, Ms. 1.

PL-WRu 2
Polonia, Breslavia [Wrocław], Biblioteka Uniwersytecka, Ms. 2.

PL-WRu 5
Polonia, Breslavia [Wrocław], Biblioteka Uniwersytecka, Ms. 5.

PL-WRu 10
Polonia, Breslavia [Wrocław], Biblioteka Uniwersytecka, Ms. 5.

S-U Vokalmusik i Handskrift 76c
Suecia, Uppsala, Universitetsbiblioteket, Vokalmusik i Handskrift 76c.

US-BLI 3
Estados Unidos de América, Bloomington (Indiana), Latin American Manuscripts, Guatemala, Music MS 3.

US-BLI 4
Estados Unidos de América, Bloomington (Indiana), Latin American Manuscripts, Guatemala, Music MS 4.

US-BLI 5
Estados Unidos de América, Bloomington (Indiana), Latin American Manuscripts, Guatemala, Music MS 5.

US-Cn Case MS VM 2147 C36, Vols. I-VI
Estados Unidos de América, Chicago, Newberry Library, MS VM 2147 C36, Vols. I-VI.

US-NYhsa 278
Estados Unidos de América, Nueva York, Hispanic Society of America Library, HC 392/278.

US-NYhsa 288
Estados Unidos de América, Nueva York, Hispanic Society of America Library, HC 392/288.

US-NYhsa 861
Estados Unidos de América, Nueva York, Hispanic Society of America Library, HC 380/861.

US-NYhsa 869
Estados Unidos de América, Nueva York, Hispanic Society of America Library, HC 380/869.

US-NYhsa 870
Estados Unidos de América, Nueva York, Hispanic Society of America Library, HC 380/870.

US-NYhs 871
Estados Unidos de América, Nueva York, Hispanic Society of America Library, HC 380/871.

US-Ws Mss. V.a. 405-7
Estados Unidos de América, Washington, Folger Shakespeare Library, Mss. V.a. 405-7.

V-CVbav BL 4183
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, BL, Ms. 4183.

V-CVbav CG Ms. IV. 146 (1-6)
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Giulia, Ms. IV. 146 (1-6).

V-CVbav CG VIII.39
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Giulia, Ms. VIII.39.

V-CVbav CG XII.3
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Giulia, Ms. XII.3. [Cap. I]

V-CVbav CG XIII.18
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Giulia, Ms. XIII.18.
V-CVbav CG XIII.21
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Giulia, Ms. XIII.21.

V-CVbav CG XIII.27
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Giulia, Ms. XIII.27.

V-CVbav CG XV.21
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Giulia, Ms. XV.21.

V-CVbav CG XV.36
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Giulia, Ms. XV.36.

V-CVbav CG XV.66
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Giulia, Ms. XV.66.

V-CVbav Chigi C.VIII.234 "Chigi Codex"
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana,

V-CVbav CS 17
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 17.

V-CVbav CS 18
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 18.

V-CVbav CS 20
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 20.

V-CVbav CS 21
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 21.

V-CVbav CS 22
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 22.

V-CVbav CS 24
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 24.

V-CVbav CS 32
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 32.
V-CVbav CS 36
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 36.
V-CVbav CS 39
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 39.

V-CVbav CS 45
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 45.

V-CVbav CS 47
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 47.
V-CVbav CS 55
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 55.

V-CVbav CS 61
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 61.

V-CVbav CS 64
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 64.

V-CVbac CS 96
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 96.

V-CVbav CS 100
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 100.

V-CVbav CS 140
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 140.

V-CVbav CS 144
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 144.

V-CVbav CS 194
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 194.

V-CVbav CS 198
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 198.

V-CVbav CS 289
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 289.

V-CVbav CS 298
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 298.

V-CVbav CS 342
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 342.

V-CVbav CS 453
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 453.

V-CVbav CS 479
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 479.

V-CVbav CS 527-530
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 527-530.

V-CVbav MS Ottoboniani lat. 3387
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, MS Ottoboniani lat. 3387.

V-CVbav MS Pal. lat. 1976-1979
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, MS Pal. lat. 1976-1979.

V-CVbav SM 11
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Santa Maria Maggiore, Ms. 11.

V-CVbav SM 26
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Santa Maria Maggiore, Ms. 26.

V-CVbav SM 29
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Santa Maria Maggiore, Ms. 29.

V-CVbav SM 36
Vaticano, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Santa Maria Maggiore, Ms. 36.

I.2. Otras fuentes primarias

Bisciola, Paolo. *Relatione verissima del progresso della peste di Milano*. Bolonia: Alessandro Benacci, 1577.

Brevi, bolle et indulgenze concesse da diversi Pontenfici, et altri Prelati di Santa Chiesa alli divoti christiani della Compagnia del Santissimo Rosario, Già raccolte da Gioseppe Stefano Valentino: & hora ultimamente di numero accresciute, e con sommarij dichiarate. In Venetia: Appresso Bernardo Giunti, 1587.

Burgos, Pedro de. *Libro de la historia y milagros hechos a inuocacion de nuestra Señora de Montserrate*. Excudebat Barcinone: Claudius Bornatius, 1556.

Caeremoniale episcoporum. Roma: Typis Reu Camerae Apostolicae, 1651.

Camós, Narcís. *Iardin de Maria plantado en el Principado de Cataluña: enriquecido con muchas imagenes de esta celestial Señora, que como plantas diuinas descubriò en èl milagrosamente el cielo y adornado con muchos templos y capillas dedicadas a su sabrosissimo nombre*. Barcelona: Jaume Plantada, 1657.

Cancionero General, recopilado por Hernando del Castillo. Valencia: Cristobal Kofman, 1511.

Cerone, Pietro. *El Melopeo y Maestro*. Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

Comes, Pere Joan. *Libre de algunes coses asanyalades succehides en Barcelona y en altres parts format per Pere Joan Comes en 1583 y recóndit en lo Arxiu del Excelentíssim Ajuntament; ara per primera volta publicat ab deguda llicència baix la revisió de D. Josep Puiggarí*. Barcelona: La Renaixensa, 1878.

Consilia, quaestiones, et tractatus D. Bartoli: cum Annotationibus D. Bernardi Landriani, in quibus nihil pretermissum quod Thomas Diplovatatius observavit, et nunc diligentiori cura quam antea illustravit. Lyon: [Fradin], 1552.

Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Parte segunda del Tesoro de la Lengua Castellana, o Española compuesto por el licenciado Don Sebastian de Covarruvvias Orozco*. Madrid: Melchor Sánchez, 1673 [1611].

Domènec, Antoni Vicenç. *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña*. Gerona: en la emprenta de Gaspar Garrich, 1630.

Domenech, Francisco. [Virgen del Rosario]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/42364.

Goigs de la Gloriosa Verge, Y Martyr Santa Madrona. Barcelona: Antoni Lacavalleria: 1677. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Goigs 1/28.

Indice dels llibres doblats, de la Biblioteca de Santa Catalina, O.P, de Barcelona. Barcelona, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, Ms. 1350.

Jorba, Dionís Jeroni. *Descripcion de las excellencias de la mvy insigne civdad de Barcelona*. Barcelona: Apud Hubertum Gotardum, 1589.

Letanie della gloriosa vergine Maria madre di Dio. Lequali si cantano dalli nouizi della Minerua ogni sabbato sera & nelle feste della Madonna auanti l'altare della capella nuoua del Santo Rosario. Roma: Eredi di Antonio Blado, 1580.

Maillart, Pierre. *Les tons, ou discours, sur les modes de Musique, et les tons de l'Église, et la distinction entre iceux, de Pierre Maillart, valencenois, chantre et chanoine de l'église Cathédrale de Tournay: divisés en deux parties: ausquelles a esté adjouité la troisiesme, par ledict Autheur, en laquelle se traicte des premiers éléments & fondements de la Musique*. Charles Martin: Tournai, 1610.

Manuale ad sacramenta ecclesiae ministranda. Madrid: Tomás Junta, 1595.

Massot, Josep. *Compendio historial de los hermitaños de nuestro padre San Agustin, del Principado de Cataluña; desde los años de 394. que empeçó San Paulino à*

plantar Monasterios en dicho Principado, y de los que despues se han plantado: Como tambien de los Varones Ilustres, que han florecido, assi en letras, puestos, y virtudes, hasta los años de 1699. Barcelona: en la imprenta de Juan Jolis, 1699.

Memorial Sumario de las veynte y quatro informaciones que el Arzobispo de Sevilla mandó hazer, cerca de las contradicciones, que los religiosos de santo Domingo han hecho a los que defienden y siguen la opinión pia, de que la Virgen N.S. fue concebida sin pecado original. [S.l.]: [s.n.], [s.f.].

Modolell y Costa, Francisco. *Ivsta poetica consagrada a las festivas glorias de Maria en sv Immaculada Concepcion mantenida en la Parroquial Iglesia de Santa Maria del Mar de la Ciudad de Barcelona. Relacion de las svmtuosas fiestas que esta ilvstre Parroquia hizo en honrosas memorias de tan soberano Mysterio por Francisco Modolell, y Costa*. Barcelona: Narcis Casas, 1656.

Nicolás, Antonio. *Bibliotheca hispana nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruere notitia*. Matriti: apud Joachimum de Ibarra, 1783-1788.

Oliuon, Fray Tomas. *Relacion de la milagrosa inuencion de la misteriosa Imagen de nuestra Señora de la Caça. Dala el Padre Fray Tomas Oliuon, de la Orden de Predicadores*. Con licencia en Madrid: por los herederos de Pedro Madrigal, 1636.

Ordinarium Barcinonense: Guglielmi Cassadori episcopi iussu aeditum: & in sex libros digestum quibus ea continentur quae potissimum ad parochi munus spectant Rituale. Barcinone: Apud Claudium Bornat, 1569.

Ordinarium sacramentorum secundum laudabilem ritum diocesis Gerundensis. Lyon: C. de Septgranges, 1550.

Ordinarium seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis. Ludovici Sans Episcopi, Regiique Consiliarii iussu editum. Diuiditur in septem libros; quibus ea quae a Parochis, circa Doctrinam Christianam, Sacramentorum administrationem, et caeremoniarum, ac rituum in Ecclesiasticis officiis obseruantiam, facienda sunt, copiose traduntur. Cum Indice Librorum, & Capitum in fine. Barchinonae: Ex Typographia Sebastiani a Cormellas.

Parets, Miquel. *Sucessos particulares en Cataluña, desde el año 1626 hasta el de 1660: divididos en dos libros*, MS, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 502.

Pujades, Jeroni. *Dietari de Jeroni Pujades*, ed. por Josep Ma. Casas Homs, 4 vols. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1975-1976.

Rebullosa, Jaume. *Relacion de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han echo à la canonizacion de su hijo San Ramon de Peñafort*. Barcelona: Jaume Cendrat, 1601.

Relacion svmaria de como la Vniversidad de Barcelona renovo el decreto del ivramento antigamente en ella establecido acerca de la immaculada Concepcion de la Virgen Madre de Dios, y S.N. y de las fiestas qve con esta ocasion se hizieron en toda la Ciudad por el mes de Noviemb. 1618. Sacada de la que se embio al Rey nuestro Señor. Barcelona: Sebastià Matevat, 1619.

Resumen de la institución de la Real Cofradia de la Purisima Concepcion de Maria Santisima en el altar de los claustros de la Santa Iglesia de Barcelona y de las indulgencias concedidas á los individuos de ambos sexos de dicha cofradía. Barcelona: Imprenta de los Herederos de la Viuda Pla calle de Cotoners, 1847.

Rituale Romanum: Pauli Quinti Pontificis Maximi iussu editum. Ludguni [Lyon]: Michaelis Chevalier, 1616.

Sánchez Azpeleta, Juan. *Opus harmonicum in historia passionis Christi a quatuor evangelistis*. Zaragoza: Juan de Lanaja & Quartanet, 1612.

Soler, Antoni. *Rio del Parayso, diuidido en quatro braços, aplicado a la Orden de Predicadores y a quatro cofradias, que de ella se originan: con diez sermones para las fiestas del Santissimo Rosario*. Barcelona: por Pedro Lacavalleria, 1629.

Sveño en gracia de la Pvrissima Concepcion de la Serenissima Princesa de los cielos Maria Nuestra Señora. Dirigido a la muy ilustre y piadosa Ciudad de Barcelona. Compuesto por vn Religioso del Conuento de Santa Monica, de los Descalços Augustinos de la mesma Ciudad. Barcelona: Geronymo Margarit, 1622.

II. Bibliografía general

Ackermann, Peter. "Palestrina, Giovanni Pierluigi da", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 26 vols. ed. por Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1994-2007, vol. 13, col. 15.

Agee, Richard J. "A Venetian Music Printing Contract and Edition Size in the Sixteenth Century". *Studi Musicali*, 15/1 (1986), pp. 59-65.

_____. "Ferrarese, Paolo", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 8, pp. 711-712.

Aguiló, Marià. *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1923.

Aguirre Rincón, Soterraña. *Un manuscrito para un convento: el* Libro de Música *dedicado a Sor Luisa en 1633. Estudio y edición crítica*. Valladolid: Las Edades del Hombre, 1998.

_____. "The formation of an exceptional library: early printed music books at Valladolid Cathedral". *Early Music*, 37/3 (2009), pp. 379-399.

Alberola Verdú, Josep Antoni y Ferran Escrivà Llorca. "El manuscrito 3016 del Arxiu del Regne de València. Una nueva fuente para la polifonía del siglo XVI". *Revista de Musicología*, 35/2 (2012), pp. 69-95.

Alegria, José Augusto. *Biblioteca Pública de Évora: catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

Allo Manero, Adita. "Origen, desarrollo y significación de las decoraciones fúnebres. La aportación española". *Lecturas de Historia del Arte*, 1 (1989), pp. 87-104.

_____. "Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos mejicanos y limeños". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1 (1989), pp. 121-137.

_____. "Dirigismo y propaganda en las exequias reales de la casa de Austria: el artista y su obra al servicio del poder", en *Muerte, religiosidad y cultura popular: siglos XIII-XVIII*, ed. por Eliseo Serrano Martín. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1994, pp. 499-508.

_____. "Las exequias reales de la casa de Austria", en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, coord. por Bernardo José García García y María Luisa Lobato. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003, pp. 117-135.

Alvarenga, João Pedro d'. "Polifonia portuguesa sacra tardo-quinhentista: estudo de fontes e edição crítica do *Livro de São Vicente*, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universidade de Évora, 2005.

_____. "Manuscript Évora, Biblioteca Pública, Cód. CLI/1-3: Its Origin and Contents, and the Stemmata of Late-Sixteenth- and Early-Seventeenth-Century Portuguese Sources". *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 137-158.

_____. "Manuscripts Oporto, Biblioteca Pública Municipal, MM 40 and MM 76-79: Their Origin, Date, Repertories and Context", en *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, ed. por Tess Knighton y Bernadette Nelson. Kassel: Reichenberger, 2011, pp. 27-51.

_____. "Patterns for Sixteenth- to Early-Seventeenth-Century Portuguese Polyphonic Settings of the Requiem Mass", en *Música e História: Estudos en Homenagem a Manuel Carlos de Brito*, ed. por Manuel Pedro Ferreira y Teresa Cascudo. Lisboa: Edições Colibri y Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2017, pp. 53-76.

Alvarenga, João Pedro d' y Manuel Pedro Ferreira, "The Liber Introitus of Miguel de Fonseca and a Possible Improvisatory Model", en *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass*, ed. por David J. Burn y Stephan Gasch. Turnhout; Tours: Brepols; Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2011, pp. 81-121.

Amades i Gelat, Joan. *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya*. Barcelona: Selecta-Catalònia, 1989.

Amades, Joan y Josep Colomines. *Els Goigs*. Barcelona: Orbis, 1946-1948.

Amelang, James. "The mental world of Jeroni Pujades", en *Spain, Europe and the Atlantic world: Essays in honour of John H. Elliot*, ed. por Richard L. Kagan y Geoffrey Parker. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____. "La historia cultural de Barcelona en la época moderna: nuevas perspectivas de estudio", en *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, ed. por Tess Knighton (Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, Institució Milà i Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats y Marie Sklodowska-Curie Actions, 2016), pp. 25-36.

Anderson, Michael Alan. *St. Anne in Renaissance music: devotion and politics*. Nueva York: Cambridge University Press, 2014.

Anglès, Higini. *El còdex musical de las Huelgas: música a veus dels segles XIII-XIV* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Biblioteca de Catalunya, 1931).

_____. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1935.

_____. *La música en la Corte de los Reyes Católicos. I. Polifonía religiosa*, Monumentos de la Música Española, 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941.

_____. *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Catálogo de la Exposición Histórica celebrada en conmemoración del primer centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1941.

_____. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, 4 vols. Barcelona: Diputación Provincial, Biblioteca Central, 1943-1964.

_____. "La Música en España", en Johannes Wolf, *Historia de la Música*. Barcelona: Editorial Labor, 1944, pp. 333-437.

_____, ed. *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia, Volumen I. Missarum Liber Primus*, Monumentos de la Música Española, 11. Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.

_____. "El Pange lingua de Johannes Urreda, maestro de capilla del Rey Fernando el Católico". *Anuario Musical*, 7 (1952), pp. 193-200.

_____, ed. *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia, Volumen II. Motetes I-XXV*, Monumentos de la Música Española, 13. Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.

_____, ed. *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*. *Volumen III. Missarum Liber Secundus*, Monumentos de la Música Española, 15. Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.

_____, ed. *Mateo Flecha. Las Ensaladas*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1954.

_____, ed. *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*. *Volumen IV. XVI Magnificat (Venecia, 1545)*, Monumentos de la Música Española, 17. Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Delegación de Roma, 1956.

Anglès, Higini, ed. *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*. *Volumen VI. Missarum Liber Secundus*, Monumentos de la Musica Española, 21. Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

_____, ed. *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*. *Volumen VII. Misas XVII-XXI*, Monumentos de la Musica Española, 24. Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964.

_____, ed. *Tomás Luis de Victoria († 1611). Opera Omnia. Volumen II. Motetes I-XXI*, Monumentos de la Música Española, 26. Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

_____, ed. *Tomás Luis de Victoria († 1611). Opera Omnia. Volumen IV. Motetes XXII-XLVI*, Monumentos de la Música Española, 31. Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968.

_____, ed. *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*. *Volumen VIII. Motetes LI-LXXV*, Monumentos de la Música Española, 34. Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.

Anglès, Higini y Josep Romeu Figueras. *Cancionero Musical de Palacio*, 3 vols. en 4 tomos, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, Monumentos de la Música Española, 5, 10, 14-1, 14-2. Madrid y Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941-1965.

Anglès, Higini y Sergi Casademunt i Fiol, eds. *Johannis Pujol. Opera omnia*, 4 vols. Barcelona: Biblioteca de Cataluña, 1926-2010. [Casademunt i Fiol es co-autor en los vols. 3 y 4].

Anselmi, Alessandra. "L'iconografia della Madonna del Rosario nella Calabria spagnola", en *La Calabria del viceregno spagnolo: storia, arte, architettura e urbanística*, ed. por Alessandra Anselmi. Roma: Gangemi, 2009, pp. 487-518.

Aragó, Antoni M. y Francesc Bonastre. "Capítols per a la construcción d'un orgue a la seu gironina". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 25/1 (1979), pp. 447-459.

Arbury, Andrew. "Spanish Catafalques of the Sixteenth and Seventeenth Centuries", Tesis Doctoral (Ph.D.), Rutgers University, 1992.

Arias de Saavedra Alías, Inmaculada. "La Universidad de Baeza en la Edad Moderna. Estado de la cuestión y síntesis de su trayectoria", en *Universidades hispánicas: colegios y conventos universitarios en la Edad Moderna (II). Miscelánea Alfonso IX, 2009*, ed. por Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2019, pp. 15-44.

Ariès, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado, 2000.

Armenteros Martínez, Ivan. *L'esclavitud a la Barcelona del Renaixement (1479-1516). Un port mediterrani sota la influencia del primer tràfic negrer*. Barcelona: Fundació Noguera, Pagès Editors, 2015.

Atkinson, Niall. "Sonic Armatures: Constructing an Acoustic Regime in Renaissance Florence". *Senses & Society*, 7 (2012), pp. 39-52.

Atlas, Allan W. *The Capella Giulia Chansonnier: Rome, Biblioteca apostolica vaticana, C.G.XIII.27*, 2 vols., Musicological Studies, 27. Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, 1975-1976.

_____. *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

_____. Allan W. Atlas, *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal, 2002 [1998].

_____. "Music for the Mass", en *European Music, 1520-1640*, ed. por James Haar. Woodbridge: The Boydell Press, 2006, pp. 101-129.

Atlas, Allan W. *La musique de la Renaissance en Europe (1400-1600).* Turnhout: Brepols, 2011. [traducción francesa de Allan W. Atlas, *Renaissance Music: Music in Western Europe* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 1998; 1ª ed.].

Austern, Linda P., Candace Bailey y Amanda E. Winkler. *Beyond Boundaries: Rethinking Music Circulation in Early Modern England*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

Aviñoa, Xosé, coord., *Història de la Música Catalana, Valenciana y Balear*, 12 vols., dir. por Xosé Aviñoa. Barcelona: Edicions 62, 1999-2004.

_____. *Del Modernisme a la Guerra Civil (1900-1939)*, vol. 4 de *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, 12 vols., dir. por Xosé Aviñoa. Barcelona: Edicions 62, 1999-2004.

Bada, Joan. *Situació religiosa de Barcelona en el S. XVI*. Barcelona: Editorial Balmes, Facultat de Teología de Barcelona, [1970].

Baini, Giuseppe. *Memoria storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 vols. Roma, Società Tipografica, 1828.

Baker, Geoffrey y Tess Knighton, eds., *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Baldelló, Francesc. "La Confraria de Músics de Barcelona". *La Paraula Cristiana*, 8 (1928), pp. 134-147.

_____. *La música en Barcelona (noticias históricas)*. Barcelona: Libreria Dalmau, 1943.

_____. "Órganos y organeros en Barcelona (siglos XII-XIX)". *Anuario Musical*, 1 (1946), pp. 195-237.

_____. "Los órganos de la basílica parroquial de N.S. de los Reyes (Pino) de Barcelona". *Anuario Musical*, 4 (1949), pp. 155-179.

_____. "Los 'Goigs de la Mare de Déu'". *Analecta Sacra Tarraconensia*, 28 (1955), pp. 183-197.

_____. "Los órganos de la catedral de Barcelona". *Scrinium* (1952), pp. iv-vi.

_____. "Un tratado de organería del siglo XVIII". *Anuario Musical*, 14 (1959), pp.179-194.

_____. "La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona (Notas históricas)". *Anuario Musical*, 17 (1962), pp. 209-241.

_____. "Els orgues menors de la catedral basílica de Barcelona". *Analecta Sacra Tarraconensia*, 37 (1965), pp. 375-379.

_____. "Órganos y organeros en Barcelona (siglos XV-XVI)". *Anuario Musical*, 21 (1966), pp. 131-140.

_____. "Constructores de instrumentos musicales en Barcelona". *Anuario Musical*, 24 (1969), pp. 199-203.

Barcia y Pavón, Ángel Mª. "Estampas primitivas que se conservan en la Biblioteca Nacional". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1 (1987), pp. 4-8.

Baró i Queralt, Xavier. *La historiografía catalana en el segle del Barroc (1585-1709)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009.

Barraquer y Roviralta, Cayetano. *Las Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, 2 vols. Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, 1906.

Barrau Dihigo, Lucien, ed. "Voyage de Barthélemy Joly en Espagne (1603-1604)". *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, tomo 20, nº 58 (1909), pp. 459-618.

Bäumer, Suitbert. *Histoire du Bréviaire*, 2 vols., trad. francesa por Dom Réginald Biron. París: Letouzey et Ané, 1905.

Bejarano Pellicer, Clara. "El paisaje sonoro fúnebre en España en la Edad Moderna: el caso de Sevilla". *Obradoiro de Historia Moderna*, 22 (2013), pp. 249-282.

Bent, Ian D. y Stephen Blum. "Repertory", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 21, pp. 196-198.

Bent, Margaret. "Manuscripts as Répertoires, Scribal performance and the Performing Scribe", en *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 27 agosto-1 settembre 1987*, coord. por Angelo Pompilio. Turín: EDT, 1990, vol. 1, pp. 138-148.

_____. *Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript*, 2 vols. Lucca: Libreria Musicale Italiana; Castello: Genesi Gruppo Editoriale, 2008.

Beretta, Ottavio, ed., *Le messe dei Gonzaga: musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova. IV. Messe di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2015.

Bernadó, Màrius. "El Repertori himnòdic del Cantorale Sancti Ieronimi (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 251), Trabajo de investigación, Universitat Autònoma de Barcelona, 1993

_____. "Musical contents of the Catalan Printed Rituals of the 16th Century", en *International Musicological Society Study Group. Cantus Planus: Papers Read at the 7th Meeting, Soprong, Hungary, 1995*. Budapest: Hungary Academy of Sciences, Institute for Musicology, 1998), pp. 43-65.

_____. *Joan Brudieu. Madrigals (Barcelona: Hubert Gotard, 1585): edició i estudi preliminar*. Lleida: Universitat de Lleida; [Madrid]: Patrimonio Nacional, 2001.

Bertoglio, Chiara. *Reforming Music: Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*. Berlín y Boston: De Gruyter, 2017.

Besutti, Paola. "Quante erano le messe mantovane? Nuovi elementi e qualche precisazione su Palestrina e il repertorio musicale per S. Barbara", en *Palestrina e l'Europa, atti del III convegno internazionale di studi (Palestrina 6-9 ottobre 1994)*, ed. por Giancarlo Rostirolla, Stefania Soldati, Elena Zomparelli. Palestrina: Fondazione G. Pierluigi da Palestrina, 2006, pp. 707-742.

Betrán, José Luis. *La peste en la Barcelona de los Austrias*. Lleida: Milenio, 1996.

Bettley, John. "North Italian liturgical music in the late sixteenth century", Tesis Doctoral (Ph.D.), Durham University, 1988.

_____. "'La compositione lacrimosa': Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century", *Journal of the Royal Musical Association*, 118/2 (1993), pp. 167-202.

_____. "'L'Ultima Hora Canonica Del Giorno': Music for the Office of Compline in Northern Italy in the Second Half of the Sixteenth Century". *Music & Letters*, 74/2 (1993), pp. 163-214.

Bianchi, Lino, ed. *Le litaniae a 3, 4, 5, 6 e 8 voci secondo la ristampa del 1600 e i diversi codici manoscritti*. Roma, Instituto Italiano per la Storia della Musica, 1955 [Vol. 20 de *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Le opere complete*, 35 vols. Raffaele Casimiri (ed.). Roma: Fratelli Scalera e Instituto Italiano per la Storia della Musica, 1939-1999].

Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam: Nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata, (*Quarta Editio*), Alberto Colunga y Laurentio Turrado, eds. Madrid: [Editorial Católica], 1959.

Bisaro, Xavier, Gisèle Clément y Fañch Thoraval, eds. *La circulation de la musique et des musiciens d'église: France, XVIe-XVIIIe siècle* [actes du colloque tenu à Montpellier dans le cadre du projet MUSEFREM, 22-24 mai 2013]. Paris: Classiques Garnier, 2017.

Black, Christopher F. *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*. Nueva York: Cambridge University Press, 1989.

Blanco, Mercedes. "La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico". *Caliope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 19/1 (2014), pp. 23-43.

Bloxam, Jennifer. "'La Contenance Italienne': The Motets on 'Beata es Maria' by Compère, Obrecht and Brumel". *Early Music History*, 11 (1992), pp. 39-89.

_____. "Obrecht as Exegete: Reading *Factor orbis* as a Christmas Sermon", en *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, ed. por Dolores Pesce (Nueva York: Oxford University Press, 1998), pp. 169-192.

_____. "Preaching to the choir? Obrecht's motet for the dedication of the church", en *Music and Culture in the Middle Ages and Beyond: Liturgy, Sources, Symbolism*, ed. por Benjamin Brand y David J. Rothenberg. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, pp. 263-292.

Bloxam, Jennifer, Gioia Filocamo y Leofranc Holford-Stevens, eds. *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*. Turnhout: Brepols, 2009.

Blackburn, Bonnie J. *Music for Treviso Cathedral in the Late Sixteenth Century. A Reconstruction of the Lost Manuscripts 29 and 30*, Royal Musical Association Monographs, 3. Londres: Royal Musical Association, 1987.

_____. "The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV". *Journal of the Royal Music Association*, 124 (1999), pp. 157-195.

Blazey, David Anthony. "The litany in seventeenth-century Italy", Tesis Doctoral (Ph.D.), Durham University, 1990.

Boccardo, Piero, José Luis Colomer y Clario Di Fabrio, dirs. *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2004.

Bolcato, Vittorio y Alberto Zanotelli. *Il fondo musicale dell'Archivio capitolare del Duomo di Vicenza*. Turín: Edt/Musica, 1986.

Bonastre, Francesc. *Missa Susanne un jour. Pere Riquet (s. XVI-XVII)*. Quaderns de música, 1 (1982).

_____. "L'estada del compositor Rafael Coloma a la catedral de Tarragona (1589-1591, 1595-1600). *Recerca musicològica*, 3 (1983), pp. 59-79.

_____. "Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya". *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. 10, 1982-1984 (1986), pp. 7-26.

_____. "Aranyés [Araniés, Araniez, Arañés], Juan", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 1, p. 561.

_____. "1. Pedrell, Sabaté, Felipe", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, pp. 548-559, pp. 553-559.

_____. "Riquet, Pere", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 9, p. 209.

_____. "Tarragona", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, pp. 177-178.

Bonastre, Francesc. "Les primeres col·leccions de música de la Biblioteca de Catalunya: el fons Carreras i Dagas i el fons Pedrell", en *Conferències en el centenari de la Biblioteca de Catalunya (1907-2007),* Manuel Jorba *et al*. (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008), pp. 25-53.

_____. *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX: estudi de les consuetes de la capella de música de la catedral de Barcelona (1818-1821, 1826-1830).* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2008.

_____. "El Barroc", en *Història crítica de la música catalana*, coord. por Francesc Bonastre y Francesc Cortès ([Bellaterra]: Universidad Autònoma de Barcelona, 2009), pp. 131-199.

Bonastre, Francesc y Josep Maria Gregori i Cifré (con la colaboración de Andreu Guinart i Verdaguer). *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 2: Fons de l'Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2008-2009.

Bonastre i Bertran, Francesc, Josep Maria Gregori i Cifré y Montserrat Canela i Grau, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 8: Fons de la catedral de Tarragona*. Universitat Autònoma de Barcelona: Servei de Publicacions, 2015.

Boorman, Stanley. "The Uses of Filiation in Early Music". *Text. Transactions of the Society for Textual Scholarship*, 1 (1984), pp. 167-184.

Borgerding, Todd M. "The Motet and Spanish Religiosity *ca*. 1550-1610", Tesis Doctoral (Ph.D.), The University of Michigan, 1997.

_____. "Preachers, Pronunciatio, and Music: Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony". *The Musical Quarterly*, 82/3-4 (1998), pp. 586-598.

Borghetti, Vincenzo. "Il manoscritto di musica tra Quatro e Cinquecento", en *Il libro di musica: per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*. Palermo: L'epos, 2004, pp. 89-114.

Bos Bolós, Josep. *Senys, Esquelles i cloquers. Les campanes de la catedral*. Barcelona: [s.n.], 1997.

Bosch Ballbona, Joan. *Agustí Pujol: la culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2009.

Bradshaw, Murray C. *The Falsobordone: A Study in Renaissance and Baroque Music*, Musicological Studies & Documents, 34. [S.l.]: American Institute of Musicology; Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1978.

_____. "Falsobordone", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 8, pp. 538-539.

Brauner, Mitchell Paul. "The Parvus Manuscripts: A Study of Vatican Polyphony, ca. 1535 to 1580", Tesis Doctoral (Ph.D.), Brandeis University, 1982.

Briggs, John H Y. "She-Preachers, Widows, and Other Women: The Feminine Dimension in Baptist Life Since 1600". *Baptist Quarterly*, 31 (1986), pp. 337-352.

Briquet, Charles-Moïse. *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier de leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 vols. Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1923.

Brito, Manuel Carlos de. "Renascença, maneirismo, barroco: o problema de periodização histórica na música portuguesa dos séculos XVI e XVII", en *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J., en su 65º cumpleaños*, ed. por Emilio Casares Rodicio y Carlos Villanueva.

Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990), vol. 1, pp. 539-554.

Briz, Francesch Pelay. *Cansons de la terra: cants populars catalans*, 5 vols. Barcelona: Llibreteria de E. Ferrando Roca, 1866-1877.

Broggio, Paolo. *La Teologia e la politica: controversia dottrinale, Curia romana e monarquia spagnola tra Cinque e Seicento*. Florencia: Olschki, 2009.

Brown, Howard Mayer. *A Florentine Chansonnier from the time of Lorenzo the Magnificent. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco rari 229*, 2 vols., Monuments of Renaissance Music, 7. Londres y Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

Brugués i Agustí, Lluís. *Joan Carreras i Dagas, 1823-1900*. Girona: Ajuntament de Girona, 2014.

Bryant, David D. "Liturgy, Ceremonial and Sacred Music in Venice at the Time of the Counter-Reformation", Tesis Doctoral (Ph.D.), King's College, University of London, 1981.

Buesa Conde, Domingo J. *La Virgen en el reino de Aragón: imágenes y rostros medievales*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1994.

Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1991 [trad. española de Antonio Feros de la primera ed. original publicada en 1978].

Burn, David J. y Stephan Gasch, eds. *Heinrich Isaac and polyphony for the proper of the mass in the late Middle Ages and the Renaissace*. Turnhout; Tours: Brepols; Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2011.

Buyreu, Jordi. "El virreinato del duque de Monteleón en Cataluña: una oportunidad perdida para la Monarquía". *Cheiron: materiali e strumenti di aggiornamento storiografico*, 53/54, 1/2 (2010), pp. 163-188.

Cabañas Alamán, Fernando J. "Montes, Diego", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 7, p. 715.

Cabentous, Alain. *Entre fêtes et clochers. Profane et sacré dans l'Europe moderne, XVII^e^-XVIIIe*. París: Fayard, 2002.

Cabré i Cercós, Bernat. "El manuscrit 59 del Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Nous repertoris, noves perspectives". *Revista Catalana de Musicologia*, 9 (2016), pp. 99-146.

_____, ed. *Himnes, motets i responsoris del manuscrit 59*, Mestres Catalans Antics, 8. Vilablareix: Ficta Edicions i Produccions, 2016.

Cagin, Paul. *Te Deum ou Illatio?* Solesmes: Abadía de Solesmes, 1906.

Calahorra, Pedro. "El polifonista Melchor Robledo y su obra († 1586)". *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), pp. 3-35.

_____. *Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica*, 2 vols. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Sección de música antigua, 1986-1988.

_____. "El zaragozano Pedro Ruimonte maestro de música de la capilla y de la cámara de los príncipes gobernadores en Bruselas (c. 1599-1614)", en *Musique des Pays-Bas anciens, musique espagnole anciennne (c. 1450-1650). Actes du Colloque musicologique international, Bruxelles, 28-29 octobre 1985*, ed. por Paul Becquart y Henri Vanhulst. Lovaina: Peeters, 1988.

_____. "Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios". *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 8/2 (1992), pp. 9-56.

Caldwell, John. "Te Deum. 3. Polyphonic settings", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 25, pp. 192-193.

Calvi, Giulia, Alberto Caracciolo y Sofia Gajano Boesch, eds. "Calamità – Paure – Risposte: prime idee per uno studio di gruppo". *Quaderni Storici*, vol. 17, 50/2 (1982).

Canalda i Llobet, Sílvia. "Novetats i reflexions sobre els Passoles, una nissaga de ceramistes pintors del barroc català". *Matèria: revista d'art*, 4 (2004), pp. 147-160.

Cancila, Rossella. "Ettore Pignatelli", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 86 vols. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. 83 (2015). Consultado en versión online en: http://www.treccani.it/enciclopedia/ettore-pignatelli_(Dizionario-Biografico)/ [consultado el 4 de enero de 2018].

Candelaria, Lorenzo. "The 'Rosary Cantorales' of Early Modern Spain: An Interdisciplinary Study in Attribution", Tesis Doctoral (Ph.D.), Yale University, 2001.

Canguilhem, Philippe. "Pratique et contexte du faux-bourdon et du chant sur le livre en France (XVIe-XIXe siècles)". *Études gregoriennes*, 38 (2011), pp. 181-199.

Capes, J. M. y Vincent Novello. *A selection from the works of Palestrina, in vocal score, with an accompaniment for the organ or pianoforte. No. 2, Missa Æterna Christi munera*. Londres: Novello, [¿1865?].

Carlson, Eric J. "English Funeral Sermons as Sources: The Example of Female Piety in Pre-1640 Sermons". *Albion*, 32/4 (2000), pp. 567-597.

Carreras i Candi, Francesc. *Geografia general de Catalunya. La ciutat de Barcelona*. Barcelona: Establiment editorial de Albert Martín, [1913-1918].

Carrero Santamaría, Eduardo. "La Catedral de Barcelona y la liturgia", en *Arquitectura y liturgia: el contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, coord. por Eduardo Carrero Santamaría. Mallorca: Objeto Perdido, 2014, pp. 11-42.

Carrete Parrondo, Juan. "Doménech, Francisco", en *Diccionario Biográfico Español*, 50 vols. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, vol. 16, p. 423.

Carter, Tim. "Music-selling in late sixteenth-century Florence: The bookshop of Piero di Giuliano Morosi". *Music & Letters*, 70/4 (1989), pp. 483-504.

_____. "The Music Trade in Late Sixteenth-Century Florence", en Tim Carter, *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence*. Aldershot; Burlington: Ashgate, 2000.

Carver, Anthony F. "The Psalms of Willaert and His North Italian Contemporaries". *Acta Musicologica*, 47/2 (1975), pp. 270-283.

_____. *The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Casademunt i Fiol, Sergi. "Un manuscrit català inedit del segle XV". *Recerca Musicològica*, 3 (1983), pp. 39-58.

Casals i Parladé, Judit. "Les campanes i el rellotge de la Catedral de Vic: concepció i mesura del temps als segles XIV-XV". *Ausa*, 16 (1995), pp. 195-222.

Casares Rodicio, Emilio. "Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo". *Anuario Musical*, 30 (1975), pp. 181-208.

_____. *La música en la Catedral de Oviedo*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980.

Casimiri, Raffaele *et al*., eds. *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Le opere complete*, 35 vols. Roma: Fratelli Scalera, 1939-1951 (vols. 1-18); Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1953-.

Catálogo de la Biblioteca Musical y Museo Instrumental, propiedad de Juan Carreras y Dágas. Barcelona: Impr. de Manuel Miró y D. Marsá, 1870.

Castillo Ferreira, Mercedes. "Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada (siglos XVII-XIX)", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universidad de Granada, 2009.

Cátedra, Pedro M. *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Turismo, 1994.

_____. *La Doctrina cristiana del ermitaño y niño de Andrés Flórez, O. P. (Valladolid, 1552)*. Salamanca: Semyr, 1997.

Cavicchi, Camilla. "Osservazioni in margine sulla musica per l'immacolato concepimento della Vergine, al tempo di Sisto IV". *L'Atelier du Centre de recherches historiques. Revue électronique du CRH*, 10 (2012), pp. 1-28. Disponible en: http://acrh.revues.org/4386; DOI: 10.4000/acrh.4386 [consultado el 12 de septiembre de 2017].

_____. "Musica, consenso e ordine in Piazza: alcune considerazioni", en *Marquer la ville. Signes, empreintes et traces du pouvoir dans les espaces urbains*, ed. por Patrick Boucheron & Jean-Philippe Genet. París: Publications de la Sorbonne; École française de Rome, 2013, pp. 419-437.

_____. "Les cloches: le son avant le chant", en *Musiques et musiciens dans les Saintes-Chapellles XIII^e^-XVIII^e^ siècles*, ed. por Étienne Anheim, David Fiala, Daniel Saulnier y Vasco Zara. Turnhout: Brepols, [en prensa].

Cavicchi, Camila, Marie-Alexis Colin, Philippe Vendrix, eds. *La musique en Picardie du XIVe au XVIIe siècle*. Turnhout: Brepols, 2012.

Cavicchi, Camilla y Marie-Alexis Colin, eds., *Le Hainaut et la musique de la Renaissance*. Turnhout: Brepols, [en prensa].

Cazurra i Basté, Anna. "Fontseca [Fortseca], Pedro Egidio", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 5, p. 215.

Chamorro Esteban, Alfredo. *Barcelona y el Rey: las visitas reales de Fernando el Católico a Felipe V*. Barcelona: Ediciones La Tempestad, 2017.

Chapman, James G. "The Works of Pierre Moulu: A Stylistic Analysis", 2 vols., Tesis Doctoral (Ph.D.), New York University, 1964.

Charles, Sidney Robinson *et al*. "Editions (historical)", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 28, pp. 169-196.

Chevalier, Ulysse. *Repertorium hymnologicum: catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, 6 vols. Lovaina: Imprimerie Lefever, 1892-1921.

Chew, Geoffrey y James W. McKinnon, "Centonization", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, pp. 356-357.

Chia, Julián de. *La Festividad del Corpus en Gerona: noticias históricas: desde los primeros tiempos de su institución hasta á fines del siglo XV*. Gerona: Hospicio Provincial, 1883.

Chia, Julián de. *La música en Gerona: apuntes históricos sobre lo que estuvo en uso en esta ciudad y su comarca desde el año 1380, hasta á mediados del siglo XVIII*. Gerona: Impr. y Libr. de Paciano Torres, 1886.

Chiu, Remi. *Plague and Music in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

Christian, William A. *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Christoforidis, Michael y Juan Ruiz Jiménez, "Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla: una nueva fuente polifónica del siglo XVI". *Revista de Musicología*, 17/1-2 (1994), pp. 205-236.

Civil i Castellví, Francesc. "El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI". *Anuario Musical*, 9 (1954), pp. 217-250.

_____. "La música en la catedral de Gerona durante el siglo XVII". *Anuario Musical*, 15 (1960), pp. 219-246.

_____. "Compositores y organistas gerundenses en el siglo XVII". *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 19 (1972), pp. 117-169.

_____. *Transcripció i realització de la Missa a Ministrils (1671) a 8 veus de Joan Verdalet (1632-1691)*. Girona: Diputació Provincial de Girona, 1976.

_____. "Perspectiva musical de Gerona de los años 1000 al 1500". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 25/2 (1981), pp. 543-572.

Climent, Joše. *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 4 vols. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979-1986.

Codina, Daniel. "I. El barroc. La música vocal d'església en el barroc", en *Barroc i Classicisme*, vol. 2 de *Història de la Música Catalana, Valenciana y Balear*, 12 vols., coord. por Xosé Aviñoa.Barcelona: Edicions 62, 1999-2004, pp. 15-52.

Cohen, Albert. "Maillart, Pierre", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 15, pp. 638-639.

Colin, Marie-Alexis. "Maillard", en *Guide de la musique de la Renaissance*, ed. por Françoise Ferrand y Philippe Canguilhem. París: Éditions Fayard, 2010.

Colin, Marie-Alexis y Frank Dobbins, "Maillard [Maillart], Jean", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. por Stanley Sadie. Londres: Macmillan, 2001, vol. 15, pp. 637-638.

Coll, José Mª. "Dos artistas cuatrocentistas desconocidos (Pablo de Senis y Fr. Francisco Doménech)". *Analecta Sacra Tarraconensia*, 24 (1951), pp. 139-144.

Coll, Josep M. "Apóstoles de la devoción rosariana antes de Lepanto en Cataluña". *Analecta Sacra Tarraconensia*, 28 (1925), pp. 245-254.

Collel Costa, Alberto. *Escritores dominicos del Principado de Cataluña*. Barcelona: Ediciones de la Ponencia de Cultura de la Diputación Provincial de Barcelona, 1965.

Coover, James B. *Private Music Collections: catalogs and cognate literature*. Warren, Mich.: Harmonie Park Press, 2001.

Coy Cotonat, Agustín. *Estudio histórico-crítico sobre el lugar de nacimiento de San Raimundo de Peñafort: biografia del venerable P. Guasch: convento de Peñafort en el Panadés*. Barcelona: Impr. Editorial Barcelonesa, 1914.

Cortès i Mir, Francesc. "Els fons documentals de la Capella de Música de Mataró". *Mataró Escrit*, 57 (1991), pp. 58-62.

_____. "La música a Mataró en l'època de Joan Pau Pujol", en *Joan Pau Pujol: la música d'una època*, ed. por Francesc Bonastre, Francesc Cortès, Josep Mª

Gregori *et al*. Mataró: Patronat Municipal de Cultura de Mataró y Editorial Alta Fulla, 1994, pp. 35-76.
Cortès i Mir, Francesc. "Pujol, Felipe", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, p. 1004.
Corbin, Alain. *Village bells: sound and meaning in the 19th-century French countryside*. Nueva York: Columbia University Press, 1998.
Costa, Francesc. "La Capella de Música de Santa Maria de Mataró". *Mataró Escrit*, 57 (1991), pp. 37-47.
Cramer, Eugene. *Officium Hebdomadae Sanctae. Tomás Luis de Victoria*, 4 vols. Henryville: Institute of Mediaeval Music, 1982.
_____. *Tomás Luis de Victoria: A Guide to Research*. Nueva York: Garland, 1998.
_____. "Music for the Holy Week Liturgy in the Sixteenth Century: A Study of Single-Composer Prints", en *Encomium Musicae: Essays in Memory of Robert J. Snow*, ed. por David Crawford y Grayson Wagstaff. Hillsdale: Pendragon Press, 2002, pp. 395-407.
Crespi, Joana. "El Departamento de Música de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona)". *Anuario Musical*, 49 (1994), pp. 231-234.
_____. "Bibliotecas. I. España. 2. Biblioteca de Catalunya", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 2, pp. 439-442.
Crook, David. *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
Cummings, Anthony M. "Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet", *Journal of the American Musicological Society*, 34/1 (1981), pp. 43-59.
_____. "The Motet", en *European Music, 1520-1640*, ed. por James Haar. Woodbridge: The Boydell Press, 2006, pp. 130-156.
Cureses, Marta. "Francisco Pujol Pons", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, p. 1009.
Damilano, Don Piero. "Laudi latine in un Antifonario bobbiese del Trecento", en *Collectanae Historiae Musicae III* [Historiae Musicae Cultores, 17]. Florencia: Leo S. Olschki, 1963, pp. 9-57.
Dantí i Riu, Jaume, Eva Serra *et al*., coords. *Ciutats, viles i pobles a la xarxa urbana de la Catalunya moderna*. Barcelona: Rafael Dalmau, 2005.
Dantí i Riu, Jaume, coord., *Les xarxes urbanes a la Catalunya dels segles XVI i XVII*. Barcelona: Rafael Dalmau, 2011.
Davis, H.H. "Pius V, Pope, St.", en *New Catholic Encyclopedia*, segunda edición, 15 vols. Detroit: Thomson Gale; Washington, D.C.: Catholic University of America, 2003, vol. 11, pp. 373-375.
Davison, Nigel St. John, J. Evan Kreider y T. Herman Keahey. *Pierre de La Rue. Opera Omnia*, vol. 7, Corpus Mensurabilis Musicae, 97. Hänssler-Verlag: American Institute of Musicology, 1989.
Dendy, D. R. *The use of lights in Christian worship*. Londres: S.P.C.K., 1959.
Diego Pacheco, Cristina. "Circulación y producción del madrigal en España durante el siglo XVI: el caso de Francisco de Montanos". *Revista de Musicología*, 32/2 (2009), pp. 35-49.
_____. *Cristóbal de Morales en Espagne: ses premières œuvres et le manuscrit de Valladolid*. Symétrie: Lyon, 2015.

Díez Martínez, Marcelino. *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones; Diputación, 2004.

Dilla Martí, Ramon. "Sant Ramon de Penyafort. Imatge, devoció i santedat", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat de Barcelona, 2017.

Dixon, Graham. *Masterworks from Rome*. Londres: Faber Music, 1994.

Dobbins, Frank. *Music in Renaissance Lyons*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Domínguez Ortiz, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII*, 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto Balmes de Sociología, Departamento de Historia Social, 1992.

Donà, Mariangela. "Vecchi, Orfeo", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 26, pp. 368-369.

Doorslaer, Georges van. *La vie et les oeuvres de Philippe de Monte*. Bruselas: Maurice Lamertin y Marcel Hayez, 1921.

Duckles, Vincent y Jann Pasler. "Musicology. 2. Origins: Musicology as a Science", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 17.

Duran, Eulàlia. "Taix, Jeroni", en *Gran Enciclopedia Catalana*, 15 vols., coord. Joan Carreras i Martí. Barcelona: Edicions 62 [hasta el vol. 3] y Enciclopèdia Catalana [a partir del vol. 4], vol. 14, p. 130.

Duran i Sanpere, Agustí. *Barcelona i la seva història*, 3 vols. Barcelona: Curial, 1972-1975.

Duran i Sanpere, Agustí y Josep Sanabre. *Llibre de les solemnitats de Barcelona*: *edició completa del manuscrit de l'Arxiu Històric de la Ciutat*, 2 vols. Barcelona: Institució Patxot, 1930-1947.

Dutton, Brian. *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, 5 vols. Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV, Universidad de Salamanca, 1990.

Eijnatten, Joris van. *Preaching, sermon and cultural change in the long eighteenth century*. Leiden; Boston: Brill, 2009.

Eire, Carlos. *From Madrid to Purgatory: The Art and Craft of Dying in Sixteenth-Century Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Elders, Willem *et al*., eds. *New Josquin Edition*, 29 vols. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1987-2017.

Elzinga, Harry, ed. *Johannes Richafort. Opera omnia*, 4 vols. Corpus Mensurabilis Musicae, 81. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology; Hänssler-Verlag, 1979-2006.

Escalas, Romà. "III. El Renaixement", en *Dels inicis al Renaixement*, vol. 1 de *Història de la Música Catalana, Valenciana y Balear*, 12 vols., coord. por Xosé Aviñoa. Barcelona: Edicions 62, 1999-2004, pp. 152-252.

Escalas, Romà, Francesc Crespí, Josep Mª Gregori, Emilio Ros-Fábregas, Bernat Cabré, Baltasar Coll y Joaquim Garrigosa. *El llibre de faristol de Pau Villalonga: estudi i transcripció*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2008.

Ester-Sala, Maria. "Difusió en català de l'obra de J. Bermudo a l'Ordinarium Barcinonense de 1569". *Recerca Musicològica*, 5 (1985), pp. 13-43.

Ester-Sala, Maria y Josep Mª Vilar, "Arxius musicals a Catalunya (VII): La Seu d'Urgell: arxiu musical de la catedral, arxiu musical del seminari i arxiu musical d'Agramunt". *Revista Musical Catalana*, 48 (1988), p. 42.

Esteve, Eva. "Blurring the Boundaries: Performance Contexts for the Magnificat in the Iberian Peninsula in the Sixteenth Century", en *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, ed. por Tess Knighton y Bernadette Nelson. Kassel: Reichenberger, 2011, pp. 206-227.

Exposición conmemorativa del IV Centenario de la Batalla de Lepanto: Catálogo. Reales Atarazanas de Barcelona, octubre-noviembre de 1971. [S.l.: s.n.], 1971.

Ezquerro Esteban, Antonio. *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*, Monumentos de la música española, 65. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

_____. "Sources for Works by Orlando di Lasso in Spain". *Yearbook of the Alamire Foundation*, 7 (2008), pp. 121-126.

Fàbrega i Grau, Àngel. *Santa Eulalia de Barcelona: revisión de un problema histórico*. Roma: Iglesia Nacional Española, 1958.

_____. *La vida quotidiana a la Catedral de Barcelona en declinar el Renaixement: any 1580*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1978.

Fages, Pierre Henri. *Procès de la canonisation de saint Vincent Ferrier: pour faire suite à l'histoire du même saint*. París; Lovaina: A. Picard; A. Uystpruyst, 1904.

Fallows, David. "The Contenance Angloise: English Influence on Continental Composers of the Fifteenth Century". *Renaissance Studies*, 1 (1987), pp. 189-208.

_____. *Oxford Bodleian Library MS. Canon. Misc. 213* (Chicago: Chicago University Press, 1996);

Fargas Peñarrocha, Mariela. "Pignatelli y Colonna, Héctor", en *Diccionario Biográfico Español*, 50 vols. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009-2013, vol. 41, pp. 572-574.

Farías Muñoz, Laura. "Del text a l'estampa: representacions de Santa Madrona de Barcelona en la literatura d'època moderna". *Materia. Revista internacional d'Art*, 12 (2017), pp. 71-90.

Farré Targa, Miquel Àngel. *L'Arxiu de la Parròquia de Santa Maria de Verdú*. Tàrrega: Arxiu Històric Comarcal, 2002.

Fenlon, Iain. "'In destructione Turcharum': The Victory of Lepanto in Sixteenth-Century Music and Letters", en *Andrea Gabrieli e il suo tempo: atti del Convegno internazionale (Venezia 16-18 settembre 1985)*, ed. por Francesco Degrada. Florencia: Leo S. Olschki, 1987, pp. 127-151.

_____. "Lepanto: The Arts of Celebration in Renaissance Venice", en *Proceedings of the British Academy*, vol. 73. Londres: British Academy y Oxford University Press, 1987, pp. 201-236.

_____. "Introduction", *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia 'Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale'*, 3 vols. Turín: EDT, 1990, vol. 1, pp. 235-238.

_____. "Caimo, Gioseppe", en *The* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 4, pp. 812-814.

_____. "Lepanto: Music, Ceremony, and Celebration in Counter-Reformation Rome", en Iain Fenlon, *Music and Culture in Late Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 139-161.

_____. "Rites of Passage: Cosimo I de' Medici and the Theatre of Death", en *Music and Culture in Late Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 162-179.

Fenlon, Iain. "La magnificencia como imagen civil: música y espacio ceremonial en Venecia a principios de la Edad Moderna", en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, coord. por Miguel Ángel Marín, Andrea Bombi y Juan José Carreras. Valencia: Universitat de València, 2005, pp. 193-218.

_____. "Lost Books of Polyphony from Renaissance Spain", en *Lost Books: Reconstructing the Print World of Pre-Industrial Europe*, ed. por Flavia Bruni y Andrew Pettegree. Leiden; Boston: Brill, 2016, pp. 73-100.

Fenlon, Iain y Tess Knighton, eds. *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Kassel: Reichenberger, 2006.

Ferrell, Lori A. *Government by Polemic: James I, the King's preachers, and the rhetorics of conformity, 1603-1625*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

Filippi, Daniele V. "A Sound Doctrine: Early Modern Jesuits and the Singing of the Catechism", *Early Music History*, 34 (2015), pp. 1-43.

_____. "'Catechismum modulans docebat': Teaching the Doctrine through Singing in Early Modern Catholicism", en *Listening to Early Modern Catholicism*, ed. por Daniele V. Filippi y Michael J. Noone. Leiden: Brill, 2017, pp. 129-148.

Filippi, Daniele y Michael J. Noone, eds. *Listening to Early Modern Catholicism: Perspectives from Musicology*. Leiden: Brill, 2017.

Fiorentino, Giuseppe. "Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación", Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2009.

_____. *"Folía": el origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita*. Kassel: Reichenberger, 2013.

Fisher, Alexander J. "Music in Counter-Reformation Augsburg: Musicians, Rituals, and Repertories in a Religiously Divided City", Tesis Doctoral (Ph.D.), Harvard University, 2001.

_____. *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580-1650*. Aldershot: Ashgate, 2004.

_____. *Music, Piety & Propaganda: The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.

_____. "*Thesaurus Litaniarum*: The Symbolism and Practice of Musical Litanies in Counter-Reformation Germany". *Early Music History*, 34 (2015), pp. 45-95.

Fischer, Kurt von y Gianluca d'Agostino, "Ballata", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. por Stanley Sadie. Londres: Macmillan, 2001, vol. 2, pp. 563-565.

Fischer, Kurt von y Max Lütolf. *RISM: Répertoire Internationale des Sources Musicales*. *Handschriften mit Mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, Serie B/IV, 3. Munich: Henle, 1972.

Fischer, Kurt von y Werner Braun, "Passion", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 19, pp. 200-211.

Flores Rodrigo, Susana. "La musica en las exequias reales de la ciudad de Barbastro en el siglo XVII", en *Música y cultura urbana en la edad moderna*, ed. por Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín. Valencia: Universitat de València, 2005, pp. 295-305.

Fontbona, Francesc. "Estampas, artistas y gabinetes. Breve historia del grabado. Virgen del Rosario (1488), de Francesc Domènec". *Revista de la Fundación Juan March*, 411 (2012), pp. 2-8.

Framiñán de Miguel, Mª Jesús. "La Doctrina cristiana de Gregorio de Pesquera (Valladolid, 1554): esbozo de análisis y contextualización histórico-literaria". *Criticón*, 96 (2006), pp. 5-46.

Franchini Guelfi, Fausta. "La escultura de los siglos XVII-XVIII: mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción", en *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, dir. por Piero Boccardo, José Luis Colomer y Clario Di Fabrio. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2004, pp. 205-221.

Frank, Itsvan. "Fragment de Passion catalan conservé à la Cathédrale de Barcelone", en *Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Griera*, 2 vols. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, Instituto de Estudios Pirenaicos, 1995, pp. 247-256.

Fuente Charfolé, José Luis de la. "La intervención musical en las exequias reales de la catedral de Cuenca (1598-1621)". *Hispania sacra*, 131 (2013), pp. 103-138.

Gallego, Antonio. "José Herrera. Instrucción de apuntadores (1643)". *Revista de Musicología*, 2/2 (1979), pp. 357-386.

Gallego Salvadores, Juan José. "La metafísica en España durante el siglo XVI", en *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España*, 7 vols. [Corpus scriptorum sacrorum Hispana. Estudios]. Salamanca: Instituto de Historia de la Teología Española, 1967-1977, vol. 7, pp. 210-211.

Gallico, Claudio. "Guglielmo Gonzaga signore della musica", en *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimiento. Atti del Convegno (Mantova, 1974)*. Milán: Mondadori, 1978, pp. 277-283.

Garbayo, Javier. "Andreu, Miguel", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 1, p. 455.

Garceau, Michelle E. "'I call the People': Church Bells in Fourteenth-Century Catalunya". *Journal of Medieval History*, 37 (2011), pp. 197-214.

García Cárcel, Ricardo. "La muerte en la Barcelona del Antiguo Régimen (aproximación metodológica)", en *La documentación notarial y la historia: Actas del II Coloquio de metodología histórica aplicada*, coord. Antonio Eiras Roel. Santiago de Compostela: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1984, pp. 115-124.

_____. *Historia de Cataluña*, siglos XVI-XVII, 2 vols. Barcelona: Ariel, 1985.

Garcia Espuche, Albert. *Un siglo decisivo: Barcelona y Cataluña, 1550-1640*. Madrid: Alianza, 1998.

_____. "Espais urbans de la gent de mar: Barcelona segles XIV a XVIII". *Drassana: revista del Museu Marítim*, 15 (2007), pp. 36-53.

García Icazbalceta, Joaquín. *Bibliografía mexicana del siglo XVI: primera parte, catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 á 160: con biografías de autores y otras ilustraciones: precedido de una noticia acerca de la introducción de la imprenta en México*. México: Libreria de Andrade y Morales, sucesores, 1886.

García Martínez, Antonio Claret. *La Escritura Transformada: Oralidad y Cultura Escrita en la Predicación de los siglos XV al XVII*. Huelva: Universidad de Huelva, 2006.

Garganté i Llanes, María y Xavier Solà i Colomer, *Santuaris, ermites i capelles a l'època del barroc: geografía sagrada de la muntanya catalana*. Barcelona: Diputació Barcelona e Institut d'Estudis Catalans, 2017.

Gazulla, Faustino. "Los reyes de Aragón y la Purísima Concepción de María". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 3 (1905-1906), pp. 1-18; 49-63; 143-151; 224-233; 257-264; 388-393; 476-483; 546-550.

_____. "Los reyes de Aragón y la Purísima Concepción de María". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 4 (1907-1908), pp. 37-41; 116-122; 137-146; 226-234; 298-303; 408-416.

Gelabertó Vilagrán, Martín. "Culto de los santos y sociedad en la Cataluña del Antiguo Régimen (s. XVI-XVIII). *Historia Social*, 13 (1992), pp. 3-20.

Gelao, Clara. "Aspetti dell'iconografia rosariana in Puglia tra il XVI e la prima metà del XVII secolo", en *Le confraternite pugliesi in età moderna. Atti del Seminario Internazionale di studi 28-30 aprile 1989*, ed. por Liana Bertoldi Lenoci. Fasano: Schena, 1990, pp. 527-565.

Gembero-Ustárroz, María. *La Música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, 2 vols. Navarra: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1995.

_____. "El patronazgo ciudadano en la gestión de la música eclesiástica: la Parroquia de San Nicolás de Pamplona (1700-1800). *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 14/1 (1998), pp. 269-362.

_____. "Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para un estudio", en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, ed. por Iain Fenlon y Tess Knighton. Kassel: Reichenberger, 2007, pp. 147-177.

_____. "La música medieval de Navarra y las canciones del rey Teobaldo I a través de la colaboración entre Higinio Anglés y Fernando Remacha (1968-1969), en *La cultura en la Europa del siglo XIII: emisión, intermediación, audiencia, Actas de la XL Semana de Estudios Medievales de Estella, Navarra, 16 al 19 de julio de 2013*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2014, pp. 201-245.

_____. "Música en la catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581-1606): Gutiérrez Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena". *Resonancias: Revista de investigación musical*, 20/39 (2016), pp. 13-41.

_____. *Navarra. Música Navarra. Música*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2016.

_____. "Re-mapping Urban Music in Spanish Regional Contexts: The Case of Navarre (Sixteenth to Eighteenth Centuries)", en *Hearing the City in Early Modern Europe*, ed. por Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita. Turnhout; Tours: Brepols, pp. 229-34.

_____. "Music Books for Lima Cathedral and their Social Context in Early Seventeenth Century: Black Slaves as a Guarantee for Producing a New Plainchant Library", en *Crossing Boundaries: Music and Conversion in the Early Modern City*, ed. por Iain Fenlon, Marie-Alexis Colin y Matthew Laube, col. Epitome Musical. Turnhout: Brepols, 2019, en prensa.

Genesi, Mario Giuseppe. "Le 13 *laudes* dei monaci di S. Giustina di Bobbio". *Archivio storico per le province parmensi*, 54 (2002), pp. 227-265.

Getz, Christine S. *Mary, music and meditation: sacred conversations in post-Tridentine Milan*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

Giménez i Blasco, Joan. "Els mestres de capella de Santa Maria de Mataró al s. XVII". *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 50 (1994), pp. 27-40.

Glixon, Jonathan. "Performing Vows: Rituals of Transition in the Nunneries of Early Modern Venice", en *Musical Text as Ritual Object*, ed. por Hendrick Schulze. Turnhout: Brepols, 2015, pp.111-122

Göllner, Theodor. "Unknown Passion Tones in Sixteenth-Century Hispanic Sources", *Journal of the American Musicological Society*, 28/1 (1975), pp. 46-71.

_____. "Mass. II. The polyphonic mass to 1600", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 16, p. 66.

Gómez Fernández, Lucía. *Música, nobleza y mecenazgo: los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlucar de Barrameda, 1445-1615*. Cádiz: Editorial Universidad de Cádiz, 2017.

Gómez Muntané, Maricarmen. "Un Miserere de Flecha. Edición y breve comentario". *Recerca Musicològica*, 6-7 (1986-1987), pp. 29-39.

_____. "Precisiones en torno a la vida y obra de Matheo Flecha el joven". *Revista de Musicología*, 9 (1986), pp. 41-56.

_____. "Un libro de poemas de fray Matheo Flecha (ca. 1530-1604). *Revista de Musicología*, 7 (1985), pp. 343-370.

Gómez Pintor, Mª Asunción. *Juan Navarro. Labor compositiva en Castilla y León: estudio analítico de su producción himnódica en Ávila (1565)*. Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas, S.A., 1994.

González Marín, Luis Antonio. *Música para exequias en tiempo de Felipe IV*, Monumentos de la música española, 70. Barcelona: Institución Milà i Fontanals, Departamento de Musicología, 2004.

González Marín, Luis Antonio y Mª Carmen Martínez García. "Robledo, Melchor", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002 vol. 9, pp. 234-237.

González Valle, José-Vicente. *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España*, Monumentos de la Música Española, 49. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

Gordley, Matthew E. *Teaching Through Song in Antiquity: Didactic Hymnody Among Greeks, Romans, Jews, and Christians*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2011.

Greer, David. *Manuscript inscriptions in early English printed music*. Farnharm: Ashgate, 2015.

Gregori i Cifré, Josep Maria. "Els Mestres de cant de la Seu de Barcelona en el Renaixement", *Recerca Musicològica*, 4 (1984), pp. 19-79.

_____. "La personalitat musical de Catalunya en el Renaixement i Manierisme". *Revista Musical Catalana*, 2 (1984).

_____. "Els cantors de la capella musical de la Seu de Barcelona al segle XVI", *Recerca Musicològica*, 6-7 (1986), pp. 41-48.

_____. "La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona, 1450-1580", 2 vols., Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat Autònoma de Barcelona, 1986.

_____. "Pere Alberch artífex de la relació musical entre les seus de Girona i Barcelona en el Renaixement tardà". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 28 (1985-1986), pp. 281-298.

_____. "La nissaga dels organistes *Vila* i les famílies Vila, Alberch, Ferran i Ferrament de la ciutat de Vic al segle XVI". *Recerca Musicològica*, 6-7 (1986-1987), pp. 49-76.

_____. "El Manierisme a Catalunya a través dels Madrigals de Pere Alberch (1560-1561) i Joan Brudieu (1585), *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 3/1 (1987), pp. 99-112.

Gregori i Cifré, Josep Maria. "Els escolans cantors de la Seu de Barcelona, 1459-1589". *Recerca musicològica*, 8 (1988), pp. 47-63.

_____. "La docència de l'orgue a la primeria del s. XVII a Girona: notes per a l'estudi de l'acompanyament continu a Catalunya". *Recerca musicológica*, 8 (1988), pp. 135-138.

_____. "La estilística manierista en el 'Liber Primus' (1561) de los madrigales de Pere Alberch". *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 4/1-2 (1988), pp. 105-118.

_____. "Notes per a l'estudi de la música del Renaixement a Catalunya: Pere Alberch i Ferrament, àlias Vila (1517-1582) i la nissaga vigatana dels organistes *Vila*". *Ausa*, 13/120 (1988), pp. 61-74

_____. "La controvertida preeminència musical de la Seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle XVI". *Anuario Musical*, 46 (1991), pp. 103-125.

_____. "La música litúrgica de Joan Pau Pujol", en *Joan Pau Pujol: la música d'una època*, ed. por Francesc Bonastre, Francesc Cortès, Josep Mª Gregori *et al*. Mataró: Patronat Municipal de Cultura de Mataró y Editorial Alta Fulla,1994, pp. 119-135.

_____. "Una agenda musicológica d'apunts i reflexions sobre l'estudi del Renaixement musical català". *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia, 4 (1997), Actes del II Simposi de Musicologia Catalana: La Musicologia a Catalunya, propostes de futur. Santuri d'El Miracle (Solsonès)*, 8-10 d'octubre de 1997, pp. 45-71.

_____. "Coll, Pere", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 3, p. 803.

_____. "Girona", en en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 5, p. 658.

_____. "Vic", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 10, p. 843.

_____. "Vila", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 10, pp. 885-888.

_____. "Joan Brudieu, notes a la seva biografia i a l'edició dels madrigals (1585). *Revista Catalana de Musicologia*, 2 (2004), pp. 63-78.

_____. "Renaixement i Manierisme", en *Història crítica de la música catalana*, ed. por Francesc Bonastre y Francesc Cortès. [Bellaterra]: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 53-130.

Gregori i Cifré, Josep Maria y Bernat Cabré. *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*, Mestres Catalans Antics, 7. Vilablareix: Ficta Edicions i Produccions, 2015.

Griffiths, John. "Folía", en *Diccionario de música española e hispanoamericana*, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, 10 vols., vol. 5, pp. 182-185.

Guàrdia Bassols, Manuel y Albert Garcia Espuche, "Estructura urbana", en *Barcelona dins la Catalunya moderna: segles XVI i XVII*, vol. 4 coord. por James Amelang *et al*. de *Història de Barcelona*, 9 vols., dir. por Jaume Sobrequés i Callicó. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1991-2001.

Gudiol i Cunill, Josep. "De organistes y organers de la catedral de Vich". *Butlletí del Centre de Excursionista de Vich*, 5 (1928), pp. 139-143.

Guillo, Laurent. "Notes sur la librairie musicale à Lyon et à Genève au XVIIe siècle". *Fontes Artis Musicae*, 36 (1989), pp. 116-135.

_____. "La diffusion des éditions musicales: le cas de la maison Ballard au XVIIe siècle". *Revue de musicologie*, 84/2 (1998), pp. 280-282.

Guix, José M. "La Inmaculada y la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (siglos XIII-XV). *Miscelánea Comillas*, 22 (1954), pp. 193-326.

Haar, James. "1. Orlande de Lassus", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 14, pp. 308-309

Haberl, Franz Xaver et al, eds. *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Opera omnia*, 33 vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862-1907.

Ham, Martin. "Worklist", en *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*, ed. por Owen Rees y Bernadette Nelson. Woodbridge: The Boydell Press, 2007, [s.p.]

Hamm, Charles y Herbert Kellman, eds. *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550. Compiled by the University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies*, 5 vols. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1979-1990.

Hamm, Charles, Jerry Call y David Fallows. "Sources, MS, IX. Renaissance polyphony", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 23, pp. 892-930.

Hamm, Charles. "Manuscript Structure in the Dufay Era". *Acta Musicologica*, 34/4 (1962), pp. 166-184.

_____. "Interrelationships between Manuscript and Printed Sources of Polyphonic Music in the Early Sixteenth Century – An Overview", en *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit*. Wiesbaden: In Kommission bei Otto Harrassowitz, 1983, pp. 1-13.

Hamman, Adalbert G. *Early Christian Prayers*. Chicago: Henry Regnery, [1961].

Harper, John. *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century: A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*. Oxford: Clarendon Press; Nueva York: Oxford University Press, 1991.

Harvey Reynolds, Samuel, ed. *The 'Table Talk' of John Selden edited with an introduction and notes by Samuel Harvey Reynolds*. Oxford: Clarendon Press, 1892.

Helsen, Kate. "The use of melodic formulas in responsories: constancy and variability in the manuscript tradition". *Plainsong and Medieval Music*, 18/1 (2009), pp. 61-75.

Herrera Montero, Lizardo Martín. "La canonización de Raimundo de Peñafort en Quito. Un ritual barroco entre la exhibición y el ocultamiento (1603)". *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, 32/2 (2010), pp. 5-30.

Honisch, Erika Supria. "Sacred Music in Prague, 1580-1612", Tesis Doctoral (Ph.D.), The University of Chicago, 2011.

Hoppin, Richard. *La música medieval*. Madrid: Akal, 1991 [Nueva York; Londres: Norton & Company, 1978].

Huglo, Michel. "Gallican chant", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 9, pp. 458-472

Huglo, Michel y Joan Halmo, "Antiphon", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 1, p. 748.

Humphrey, Illo. "L'hymne des Vigiles *Te Deum laudamus*: Une étape importante dans l'histoire de la musique liturgique latine", en *Itinéraires de la musique française: Théorie, pédagogie et création*, Cahiers du Centre de Recherces Musicologiques, 2. Lyon: Presses Universitaires, 1996, pp. 15-50.

Irving, David R. M. *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila*. Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 2010.

Jambou, Louis. "El órgano en la península Ibérica entre los siglos XVI y XVIII. Historia y estética". *Revista de Musicología*, 2/1 (1979), pp. 19-46.

_____. *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, 2 vols. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988.

Jaspert, Nikolas. "Un vestigio desconocido de Tierra Santa: la Vera Creu d'Anglesola". *Anuario de Estudios Medievales*, 29 (1999), pp. 447-475.

Jeppesen, Knud. "The Recently-Discovered Mantova Masses of Palestrina. A Provisional Communication". *Acta Musicologica*, 22 (1950), pp. 36-47.

_____. "Pierluigi da Palestrina, Herzog Guglielmo Gonzaga und die neugefundenen Mantovaner-Messen Palestrina's". *Acta Musicologica*, 25/4 (1953), pp. 132-179.

_____. *Le Messe di Mantova (I). Inedite dai manoscritti di Santa Barbara*, vol. 18 de *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Raffaele Casimiri (ed.). Roma: Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1954.

Johnson, Kevin Orlin. *Rosary: Mysteries, Meditations, and the Telling of the Beads*. Dallas: Pangaeus Press, 1997.

Josephson, Nors S. "The Missa de beata Virgine of the sixteenth century", Tesis Doctoral (Ph.D.), University of California, 1970.

Julian, John. *A Dictionary of Hymnology: Setting forth the Origin and History of Christian Hymns of all Ages and Nations*, 2 vols. Nueva York: Dover Publications, Inc., 1957 [1907].

Kamen, Henry. *The Phoenix and the Flame: Catalonia and the Counter Reformation*. New Haven y Londres: Yale University, 1993.

Kammen, Carol. *On Doing Local History: Reflections on What Local Historians Do, Why, and What It Means*. Nashville: The American Association for State and Local History, 1988.

Kellman, Herbert. "The Origins of the Chigi Codex: the Date, Provenance, and Original Ownership of Rome, Biblioteca Vaticana, Chigiana, C.VIII.234". *Journal of the American Musicological Society*, 11 (1958), pp. 6-19.

_____, ed. *The Treasury of Petrus Alamire: Music and Art in Flemish Court Manuscripts*, 1500-1535. Gante; Amsterdam: Ludion, 1999.

Kempers, Karel Philippus Bernet. *Jacobus Clemens non Papa. Opera Omnia. IX. Cantiones Sacrae*, Corpus Mensurabilis Musicae, 4. Roma: American Institute of Musicology, 1960.

Kendrick, Robert L. *The Sounds of Milan, 1585-1650*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.

_____. "'Honore a Dio, e allegrezza alli santi, e consolazione alli putti'": The Musical Projection of Litanies in Sixteenth-Century Italy". *Sanctorum*, 6 (2009), pp. 13-44.

Kendrick, Robert L. "Litanies and their Texts, 1600-1700", en *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra. In occasione del centenario di fondazione del PIMS, Roma, 26 maggio – 1 giugno 2011*, 3 vols., ed. por Antonio Addamiano y Francesco Luisi. Ciudad del Vaticano: Libreria editrice vaticana, 2013, vol. 2, pp. 703-710.

_____. *Singing Jeremiah: Music and Meaning in Holy Week*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2014.

_____. "Más allá de Loreto: letanías "especiales" y sus textos en el siglo XVII", en *Música y reforma litúrgica desde 1611 hasta el presente* [en prensa].

Kienzle, Beverly M. y Pamela J. Walker, eds. *Women Preachers and Prophets through Two Millennia of Christianity*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Kirsch, Winfried. *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Tutzing: Schneider, 1966.

_____. *Drei Te Deum-Kompositionen des 16. Jahrhunderts zu 4 und 5 Stimmem*. Wolfenbüttel: Möseler, 1966.

_____. "Magnificat. 2. Polyphonic up to 1600", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 15, p. 588.

Knighton, Tess. "Transmisión, difusión y recepción de la polifonía franco-neerlandesa en el reino de Aragón a principios del siglo XVI". *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 19-38.

_____. "La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI", en *Música y cultura urbana en la edad moderna*, ed. por Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín. Valencia: Universitat de València, 2005, pp. 337-347.

_____. "Petrucci's Books in Early Sixteenth-Century Spain", en *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale / Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing. Atti del Convegno Internazionale, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001*, ed. por Giulio Cattin y Patrizia dalla Vecchia. Venecia: Edizioni Fondazione Levi, 2005.

_____. "Libros de canto: The Ownership of Music Books in Zaragoza in the Early Sixteenth Century", en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, ed. por Iain Fenlon y Tess Knighton. Kassel: Reichenberger, 2006, pp. 215-240.

_____. "Music and ritual in urban spaces: The case of Lima, *c*.1600", en *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, ed. por Geoffrey Baker y Tess Knighton. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 21-42.

_____. "Music for the Dead: An Early Sixteenth-Century Anonymous Requiem Mass", en *Pure Gold: Golde Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, ed. por Tess Knighton y Bernadette Nelson. Kassel: Reichenberger, 2011, pp. 262-288.

_____. Tess Knighton, "'Motetes de la Salve': Some Thoughts on the Provenance, Compilation, and Use of Seville, Biblioteca Colombina 5-5-20", en *Treasures of the Golden Age. Essays on Music of the Iberian and Latin American Renaissance in Honor of Robert M. Stevenson*, ed. por Michael O'Connor y Walter Aaron Clarck. Hillsdale: Pendragon Press, 2012, pp. 29-58.

_____. "Preliminary Thoughts on the Dynamics of Music Printing in the Iberian Peninsula during the Sixteenth Century". *Bulletin of Spanish Studies*, 89/4 (2012), pp. 521-556.

Knighton, Tess. "Musical instruments in the domestic sphere in early modern Barcelona", en *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, ed. por Tess Knighton. Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, Institució Milà i Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats y Marie Sklodowska-Curie Actions, 2016, pp. 131-151.

_____. "Music for the Soul: Death and Piety in Sixteenth-Century Barcelona", en *Listening to Early Modern Catholicism: Perspectives from Musicology*, ed. por Daniele Filippi y Michael J. Noone. Leiden: Brill, 2017.

_____. "Relating History: Music and Meaning in the *Relaciones* of the Canonization of St Raymond Penyafort, Barcelona 1601", en *Música e história: estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, coord. por Manuel Pedro Ferreira y Teresa Cascudo. Lisboa: Colibri, 2017, pp. 27-51.

_____. "Orality and Aurality: Contexts for the Unwritten Musics of Sixteenth-Century Barcelona", en *Hearing the City in Early Modern Europe*, ed. por Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita. Turnhout: Brepols, 2018, pp. pp. 295-308.

Knighton, Tess y Ascensión Mazuela-Anguita, "The soundscape of the ceremonies held for the beatification of St Teresa of Ávila in the Crown of Aragon, 1614". *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 6 (2015), pp. 225-250.

Knighton, Tess y Ascensión Mazuela-Anguita, eds. *Hearing the City in Early Modern Europe*. Turnhout; Tours: Brepols, 2018.

Korsyn, Kevin. *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Kreitner, Kenneth. "Music and civic ceremony in late fifteenth-century Barcelona", Tesis Doctoral (Ph.D.), Duke University, 1990.

_____. "Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600". *Early Music*, 20/4 (1992), pp. 532-546.

_____. "Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth-Century Barcelona". *Early Music History*, 14 (1995), pp. 153-204.

_____. "Two Early Morales Magnificat Settings", en *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, ed. por Owen Rees y Bernadette Nelson. Woodbridge: The Boydell Press, 2007, pp. 21-61.

Labarga, Fermín. "El posicionamiento inmaculista de las cofradías españolas". *Anuario de Historia de la Iglesia*, 13 (2004), pp. 23-44.

Laliena Corbera, Carlos y María Teresa Iranzo Muñío. "Poder, honor y linaje en las estrategias de la nobleza urbana aragonesa (siglos XIV-XV)". *Revista d'Història Medieval*, 9 (1998), pp. 41-80.

Lamarca, Montserrat. *La impremta a Barcelona (1501-1600)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya; Generalitat de Catalunya, 2015.

Lambea, Mariano. "Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII", 2 vols., Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

Lara Ródenas, Manuel José de. *La muerte barroca: ceremonia y sociabilidad funeral en Huelva durante el siglo XVII*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1999.

LaRue, Jan. "Watermarks and Musicology". *Acta Musicologica*, 33/2-4 (1961), pp. 120-146.

Lenneberg, Hans. *On the publishing and dissemination of music, 1500-1850*. Hillsdale: Pendragon Press, 2003.

Lewis, Mary S. *Sources and the circulation of Renaissance music*. Farnham: Ashgate, 2012.

Liber Usualis. Missae et Officii pro Dominicis et festis cum cantu gregoriano. París, Tournai, Roma: Desclée & Socii, 1957.

Lincoln, Harry B. *The Latin Motet: Indexes to Printed Collections, 1500-1600*. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1993.

Lindell, Robert y Brian R. Mann. "Monte, Philippe de Monte", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 17, pp. 16-21.

Lockwood, Lewis. *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

Llorens Cisteró, José M. *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi*. Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostólica Vaticana, 1960.

_____. *Le opere musicali della Cappella Giulia: I. Manoscritti e edizioni fino al '700*. Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971.

_____. "Extensión y profundidad de la obra musicológica de Felipe Pedrell". *Anuario Musical*, 27 (1972), pp. 77-94.

_____. "Anglés Pamies, Higinio", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 1, pp. 467-470.

_____. "Zorita, Nicasio", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 10, pp. 1192-1193.

Llorens Cisteró, José María, Miguel Querol y Karl H. Müller-Lancé, eds. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia*, 14 vols. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955-2005.

Lockwood, Lewis. "Renaissance", en en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 21, pp. 184-185.

Loeven, Peter W. "St. Anne in Renaissance music: devotion and politics" [Recensión de: Michael Alan Anderson, *St. Anne in Renaissance music: devotion and politics* (Nueva York: Cambridge University Press, 2014)]. *Music & Letters*, 96/3 (2015), pp. 452-454.

Longares, Miquel. *Funerals dels Reys d'Aragó á Poblet*, ed. por Manuel Bofarull y Sartório. Barcelona: La Ilustració Catalana, 1886.

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

_____. *La música en la Catedral de Palencia*, 2 vols. Palencia: Diputación Provincial. Institución Tello Téllez de Meneses, 1980-1981.

_____. *Documentario Musical de la Catedral de Segovia. Vol. I. Actas Capitulares*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990.

_____. "Ceballos, Rodrigo de (II)", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 3, pp. 456-457.

_____. "Letanía", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 6, pp. 892-895.

López-Calo, José. *La música en las catedrales españolas*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2012.
López de Toro, José. *Los poetas de Lepanto*. Madrid: Instituto Histórico de la Marina, 1950.
Lowinsky, Edward E. *The Medici Codex of 1518*, 3 vols., Monuments of Renaissance Music 3-5. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
Macchiarella, Ignazio. *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1994.
Madurell i Marimón, Josep Maria. "Documentos para la historia del órgano en España". *Anuario Musical*, 2 (1947), pp. 203-216.
_____."Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)". *Anuario Musical*, 3 (1948), pp. 213-234.
_____. "Documentos para la Historia de Maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVII)". *Anuario Musical*, 4 (1949), pp. 193-220.
_____. "Documentos para la Historia de músicos, maestros de danza, instrumentos y libros de música (siglos XIV-XVIII)". *Anuario Musical*, 5 (1950), pp. 199-212.
_____. "Documentos para la historia de los maestros de capilla, cantores, organistas, órganos y organeros: siglos XIV-XVIII". *Anuario Musical*, 6 (1951), pp. 205-225.
_____. "La imprenta musical en España: documentos para su estudio". *Anuario Musical*, 8 (1953), pp. 230-236.
_____. "La institució de la festa de la Inmaculada a la Seu i Diòcesi de Barcelona, en 1281". *V.O.T. de Nostra Senyora de Pompeia*, 47 (1954), [sin paginar].
_____. *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553): recogidos y transcritos por José Ma. Madurell Marimon; anotados por Jorge Rubió y Balaguer*. Barcelona: Gremios de Editores y Libreros y de Maestros Impresores, 1955.
_____. "Documentos de archivo: libros de canto (Siglos XIV-XVI)". *Anuario Musical*, 11 (1956), pp. 219-232.
_____. "Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (siglos XV-XVI)". *Anuario Musical*, 23 (1968), pp. 199-221.
_____. "Dos manuscritos de la 'Confraria del Senyor Rey'". *Hispania Sacra*, 21 (1968), pp. 429-480.
_____. "Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (Siglos XIV-XVIII). *Anuario Musical*, 23 (1970), pp. 199-221.
Magro, Agostino. "Un aperçu sommaire sur le 'Rituel' de Péan Gatineau (XIII^{ème} siècle), chanoine de Saint-Martin de Tours", *Musica e Storia*, 7/2 (1999), pp. 257-291.
Mahiques Climent, Joan y Helena Rovira i Cerdà. "Sobre la transmissió i la data dels goigs copiats al Ms. 1191 de la Biblioteca de Catalunya". *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 5 (2016), pp. 142-166.
_____. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630.* Manchester: Manchester University Press, 1979.
Main, Alexander y Albert Seay. *Costanzo Festa (ca. 1495-1545). Opera omnia*, Corpus Mensurabilis Musicae, 25. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1962-1979.
Marín, Miguel Ángel. *Music on the margin: Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger, 2002.

Marín, Miguel Ángel, Andrea Bombi y Juan José Carreras, coords. *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005.

Marín López, Javier. "'Por ser como es tan excelente música'": la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México, en *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, ed. por Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín. Logroño: Universidad de La Rioja, 2004, pp. 209-226.

_____. "Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (siglos XVII-XIX)". *Príncipe de Viana,* 67/238 (2006), pp. 425-457.

_____. "Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII), 3 vols., Tesis Doctoral (Ph.D.), Universidad de Granada, 2007.

_____. "Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)", en *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*, coord. por Antonio García-Abásolo. Córdoba: Universidad de Córdoba y CajaSur, 2010, pp. 95-132.

_____. "Tomás Luis de Victoria en las Indias: de la circulación a la reinvención", en *Pro Victoria. Cultura musical y poder en la España de Felipe II*, ed. por Alfonso de Vicente y Pilar Tomás. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Machado Libros, 2012, pp. 303-460.

Maria Marquès, Josep. "Organistes i mestres de capella de la diòcesi de Girona". *Anuario Musical*, 54 (1999), pp. 89-130.

Martínez Alvira, Santiago, ed. *Lamentaciones. Cristóbal de Morales* (c. 1500-1553). Madrid: El autor, 2012.

Martínez Gil, Fernando. *Muerte y sociedad en la España de los Austrias.* Madrid: Siglo Veintiuno, 1993.

Martínez-Hidalgo y Terán, José María. *Lepanto. La batalla, la galera "real": recuerdos, reliquias y trofeos*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Museo Marítimo, 1971.

Martínez Romero, Tomàs. "L'Ars moriendi como a gènere", en *Estudis sobre pragmática de la literatura medieval*, ed. por Gemma Avenoza, Meritxell Simó y Lourdes Soriano. Valencia: Universitat de València, 2017, pp. 201-214.

Marvin, Clara. *Palestrina. A Guide to Research*. Nueva York y Londres: Routledge, 2002.

Mas, Josep. *Relato histórico de la traslación de las reliquias de Santa Eulalia Virgen y Mártir al sepulcro y cripta de la Catedral de Barcelona en 1339, según traducción del acta notarial latina que se guarda en el Archivo de la* misma. Barcelona: Francisco J. Altés y Alabart, 1906.

_____. *La cerimonia de mostrar la Vera Creu en la Catedral de Barcelona: nota histórica*. Barcelona: Establiment Tipográfich de Eugeni Subirana, 1912.

Mauro, Ida. "'Cavaliero di belle lettere e di gentilissimi costumi ornato'. El perfil cultural de los embajadores napolitanos en Madrid (siglos XVI y XVII)", en *Embajadores culturales: transferencias y lealtades de la diplomacia española de la edad moderna*, ed. por Diana Carrió-Invernizzi. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016, pp. 367-395.

Mazuela-Anguita, Ascensión. "Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista", 2 vols., Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat de Barcelona, 2012.

_____. "Women as dedicatees of *artes de canto* in the early modern Iberian world: imposed knowledge or women's choice? *Early Music*, 40/2 (2012), pp. 191-207.

Mazuela-Anguita, Ascensión. "La vida musical en el monasterio de Santa Maria de Jonqueres en los siglos XVI y XVII: Agraïda y Eugènia Grimau". *Revista Catalana de Musicologia*, 8 (2015), pp. 37-79.

_____. "'Una Celestial armonía'": los conventos femeninos en la vida musical de Barcelona en el siglo XVI". *Quadrivium. Revista digital de musicología*, 6 (2015), pp. 1-12. [Disponible en: http://avamus.org/wp-content/uploads/2016/02/12_Mazuela_Ascensi%C3%B3n.pdf].

_____. "El monasterio de Sant Pere de les Puel·les en el paisaje sonoro de la Barcelona del siglo XVI", en *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, ed. por Tess Knighton (Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, Institució Milà i Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats y Marie Sklodowska-Curie Actions, 2016), pp. 91-112.

_____. "Polifonía, redes musicales y ceremonias rurales en los Pirineos orientales a través de las crónicas de Honorat Ciuró (1612-1674)". *Revista de Musicología*, 39/2 (2016), pp. 411-454.

_____. "The Contribution of the Requesens Noblewomen to the Soundscape of Sixteenth-Century Barcelona Through the Palau de la Comtessa", en *Hearing the City in Early Modern Europe*, ed. por Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita. Turnhout: Brepols, 2018, pp. 197-217.

McCullough, Peter, Hugh Adlington y Emma Rhatigan, eds. *The Oxford Handbook of The Early Modern Sermon*. Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 2011.

McCullough, Peter. *Sermons at Court: Politics and Religion in Elizabethan and Jacobean Preaching*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

McFarland, Alison S. "Cristóbal de Morales and the Imitation of the Past: Music for the Mass in Sixteenth-Century Rome", Tesis Doctoral (Ph.D.), University of California (1999).

McGinness, Frederick J. *Right Thinking and Sacred Oratoy in Counter-Reformation Rome*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

McKinnon, J.W. "Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters". *Journal of the American Musicological Society*, 21 (1968), pp. 3-20.

Meconi, Honey. "La Rue, Pierre de". *Grove Music Online. Oxford Music Online* (consultado el 14 de mayo de 2016).

Meseguer, Juan. "La Real Junta de la Inmaculada Concepción". *Archivo Iberoamericano*, 59-60 (1955), pp. 621-866.

Milsom, John. "Analyzing Josquin", en *The Josquin Companion*, ed. por Richard Sherr. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 431-484.

Mitchell, Nathan D. *The Mystery of the Rosary: Marian Devotion and the Reinvention of Catholicism*. Nueva York y Londres: New York University Press, 2009.

Mitterer, Ignaz. *Missa Papae Marcelli. Church Music of the XVIth and XVIIth Centuries for Unaccompanied Voices.* Nueva York: J. Fischer & Bro, [s.f.].

Molas i Ribalta, Pere. *Catalunya i la Casa d'Àustria*. Barcelona: Curial, 1996.

Moll, Jaime. "Los villancicos cantados en la Capilla Real a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII". *Anuario Musical*, 25 (1970), pp. 81-96.

_____. "Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI". *Anuario Musical*, 30 (1975), pp. 209-243.

_____. "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro". *Boletín de la Real Academia Española*, 59, cuaderno 216, enero-abril 1979, pp. 49-107.

Moll, Jaime. "El libro español del siglo XVI", en *El libro antiguo español: actas del Segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, coord., por Pedro Manuel Cátedra García y María Luisa López-Vidriero. Salamanca, Madrid: Ediciones de la Universidad Biblioteca Nacional, 1992, pp. 325-338.

Montagnier, Jean-Paul. "Le Te Deum en France à l'époque baroque: Un emblème royal". *Revue de musicologie*, 84/2 (1998), pp. 199-233.

Montalt, Rosa. "*PM or not PM* en la Biblioteca de Catalunya", en *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro. Actas del Simposio (Madrid, 19, 20 y 21 noviembre de 2014)*. Madrid: Centro de Documentación de Musica y Danza, 2014, pp. 19-30.

Moore, James H. "'Venezia favorita da Maria': Music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute". *Journal of the American Musicological Society*, 37/2 (1984), pp. 299-355.

Morales Abril, Omar. "El esclavo negro Juan de Vera: cantor, arpista y compositor de la Catedral de Puebla (floruit 1575-1617), en *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, coord. por Jesús Alfaro Cruz y Raúl H. Torres Medina. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010, pp. 43-60.

Morales Muniz, Dolores Carmen. "Lucas de Iranzo, Miguel", en *Diccionario Biográfico Español* (versión online consultada el 10 de junio de 2018: http://dbe.rah.es/busqueda?dbe=miguel+lucas+de+iranzo).

Moroney, Davitt y John Caldwell, "Responsory. 4. Polyphonic settings", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 21, pp. 225-228.

Morrissey, Mary. "Interdisciplinarity and the Study of Early Modern Sermons". *The Historical Journal*, 42/4 (1999), pp. 1111-1123.

Muir, Edward. "The Virgin on the Street Corner: The Place of the Sacred in Italian Cities", en *Religion and culture in the Renaissance and Reformation*, ed. por Steven Ozment. Kirksville: Sixteenth Century Journal, 1989, pp. 25-40.

_____. *Ritual in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Nadal, Jordi. *La población española: siglos XVI a XX*. Barcelona: Ariel, 1976.

Nadal, Jordi y Emili Giralt, *La population catalane de 1553: l'immigration française et les autres facteurs de son développement*. Paris: S.E.V.P.E.N., 1960.

Narváez Cases, Carme. "El patronatge de les noves oligarquies urbanes a l'art català dels segles XVI i XVII", *Recerques*, 51 (2005), pp. 5-25.

Nelson, Bernadette. "A Choirbook for the Chapel of Fernando de Aragón, Duke of Calabria: The Sacred Repertories in Barcelona 1166/1967", en *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-1550)*, *Actas del Coloquio Internacional (Lleida, 1-3 de abril, 1996),* ed. por Maricarmen Gómez y Màrius Bernadó. Lleida: Universitat de Lleida-Institut d'Estudis Ilerdencs, 2001, pp. 219-252.

_____. "Was Morales in Valencia? New light on the origins of the Missa Benedicta es, caelorum regina". *Early Music*, 30/3 (2002), pp. 365-379.

_____. "The Court of Don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c. 1526-c.1550: Music, Letters and the Meeting of Cultures". *Early Music*, 32/2 (2004), pp. 194-222.

_____. "Morales's Contribution to the Pange lingua Tradition and an Anonymous Tantum ergo", en *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, ed. por

Owen Rees y Bernadette Nelson. Woodbridge: The Boydell Press, 2007, pp. 85-107.

Nelson, Bernadette. "A Polyphonic Hymn Cycle in Coimbra", en *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, ed. por Tess Knighton y Bernadette Nelson. Kassel: Reichenberger, 2011, pp. 167-205.

_____. "Fragments of Fifteenth-Century Northern Propers in Portugal", en *Heinrich Isaac and polyphony for the proper of the mass in the late Middle Ages and the Renaissace*, ed. por David J. Burn y Stephan Gasch. Turnhout; Tours: Brepols; Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2011, pp. 61-80.

_____. "Josquin in the Music of Morales. Musico-Rethorical Devices in 'Salve Regina' and Other Works", en *Treasures of the Golden Age. Essays in Honor of Robert Stevenson*, ed. por Michael O'Connor y W. Clark. Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press, 2012, pp. 295-320.

Niero, Antonio. "Il culto dei santi nell'arte populare", en Antonio Niero, G. Musolino y S. Tramontin, *Sanctità a Venezia*. Venecia: Edizioni dello Studium Cattolico Veneziano, 1972, pp. 229-289.

Noguera i Massa, Antoni. "Les relíquies medievals a la Catalunya vella". *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca* (1990), pp. 87-106.

Noone, Michael. "Manuscript Polyphonic Choirbooks from El Escorial: Physical Descriptions and Inventories". *Revista de Musicología*, 17/1-2 (1994), pp. 314-316.

_____. *Music and musicians in the Escorial liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*. Rochester: University of Rochester Press, 1998.

_____. *Códice 25 de la Catedral de Toledo. Polifonía de Morales, Guerrero, Ambiela, Boluda, Josquin, Lobo, Tejeda, Urrede y Anónimos*. Madrid: Alpuerto, 2003.

_____. "Processions to the 'City of the Dead': the Spanish Royal Chapel and an Anonymous Requiem from El Escorial", en *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs: Music and Court Ceremony in Early Modern Europe*, ed. por Juan José Carreras, Bernardo García García y Tess Knighton. Woodbridge: Boydell Press, 2005, pp. 144-161.

_____. "An Early Seventeenth-Century Source for Performing Practices at Toledo Cathedral", en *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, ed. por Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo y Leofranc Holford-Stevens. Turnhout: Brepols, 2009, pp. 155-167.

Noone, Michael y Graeme Skinner. "Toledo Cathedral's Manuscript Polyphonic Choirbooks ToleBC 18, ToleBC 25, ToleBC 34 and their Origins", *'New Music' 1400-1600. Papers from an International Colloquium on the Theory, Authorship and Transmission of Music in the Age of the Renaissance* (Lisbon-Évora, 27-29 de mayo de 2003). Lisboa: CESEM, 2009, pp. 129-170.

O'Connor, Michael. "Juan de Esquivel's 'Ave Maris Stella' (a 4): Observations on the Spanish Polyphonic Hymn Repertory", en *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, ed. por Knighton y Nelson. Kassel: Reichenberger, 2011, pp. 153-166.

Olson, Greta. "Mixing Chant Traditions: An Italian Passion in Spain". *Yearbook of the Alamire Foundation*, 4 (2000), pp. 413-432.

O'Regan, Noel. "Processions and their music in post-Tridentine Rome". *Recercare: Rivista per lo studio e la pratica della musica antica*, 4 (1992), pp. 45-80.

_____. "Victoria, Soto, and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome", *Early Music*, 22/2 (1994), pp. 279-295.

O'Regan, Noel. "Le pratiche della musica nelle chiese e nelle confraternite di Roma nel cinquecento". *Institutions and Patronage in Renaissance Music*, ed. por Thomas Schmidt-Beste. Farnham; Burlington, Ashgate, 2012, pp. 369-420.

Orden, Kate van. *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Ortiz García, José A. "Art, devoció i ritual funeraris a la Catalunya moderna", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat de Barcelona, 2015.

Otaola, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: del 'Libro primero' (1549) a la 'Declaración de instrumentos musicales' (1555)*. Kassel: Reichenberger, 2000.

Ottosen, Knud. *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*. Aarhus: Aarhus University Press, 1993.

Owens, Jessie Ann. "Music Historiography and the Definition of 'Renaissance'". *Notes*, 47/2 (1990), pp. 305-330.

_____. "You Can Tell a Book by Its Cover: Reflections on Format in English Music 'Theory'", en *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance: Reading and Writing the Pedagogy of the Past*, ed. por Susan Forscher Weiss, Russell E. Murray y Cynthia J. Cyrus. Bloomington: Indiana University Press, 2010), pp. 347-385.

Palau i Dulcet, Antoni. *Manual del librero hispano-americano: bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, 28 vols. Barcelona: Libr. Anticuaria de A. Palau, 1948-1977.

Pallaruelo, Severino. *Bardaxí. Cinco siglos en la historia de una familia de la pequeña nobleza aragonesa*. Sabiñanigo: Instituto Laboral, 1993.

Palos i Peñarroya, "1623-1626", en *Història de la Generalitat de Catalunya i dels seus presidents*, 4 vols., dir. por Josep Maria Solé i Sabaté. Barcelona: Generalitat de Catalunya; Enciclopèdia Catalana, 2003, vol. 1.

Parets, Miquel. *Dietari d'un any de pesta: Barcelona 1651*, edición y estudio de James Amelang y Xavier Torres i Sans. Vic: Eumo, 1989.

París Muñoz, Eduardo. *Capelles de la Catedral de Barcelona: vida dinámica de capelles, advocaciones i retaules*. Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona, 2013.

Passola i Palmada, Josep M. "La caixa de dipòsits de la sagristia de la seu de Vic", *Ausa*, 11/110-111 (1984), pp. 233-238.

Patuzzi, Stefano. *Le messe 'mantovane' di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Tesis Doctoral, Università degli Studi di Bologna, 2007.

Pavia i Simó, Josep. *La música a la catedral de Barcelona, durante el segle XVII*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana y Dalmau, 1986.

_____. "La música a la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona durant el segle XVII". *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 103-142.

_____. "Catàleg d'obres compostes per Joan Pau Pujol", en en *Joan Pau Pujol: la música d'una època*, ed. por Francesc Bonastre, Francesc Cortès, Josep Mª Gregori *et al*. Mataró: Patronat Municipal de Cultura de Mataró y Editorial Alta Fulla, 1994, pp. 151-173.

_____. "Pujol, Joan Pau", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., ed. por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, pp. 1004-1008.

_____. "Calendari músico-litúrgic de la Catedral de Barcelona, finals del s. XVII-inicis del s. XVIII". *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 99-153.

Pedrell, Felip. "Musics vells de la terra. Joan Martí", en *Revista Musical Catalana*, 38 (1907), p. 23.

_____. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona,* 2 vols. Barcelona: Palau de la Diputació, 1908-1909.

Pedrell, Felip e Higini Anglès. *Els madrigals i la Missa de difunts d'en Brudieu*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1921.

Pedrosa Cardoso, José Maria. *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: a singularidade portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

Pena, Joaquín, Higini Anglès *et al*. "Egidio, Padre Fray", en *Diccionario de la música Labor*, 2 vols. Barcelona: Labor, 1954, vol. 1, p. 796.

_____. "Martí, Juan", en *Diccionario de la música Labor*, 2 vols. Barcelona: Labor, 1954, vol. 2, p. 1481.

_____. "Montes", en *Diccionario de la música Labor*, 2 vols. Barcelona: Labor, 1954, vol. 2, p. 1557.

Pena Sueiro, Nieves. "Estado de la cuestión sobre el estudio de las Relaciones de sucesos", *Pliegos de bibliofilia*, 13 (2001), pp. 43-66.

Peña, Manuel. *Cataluña en el Renacimiento: libros y lenguas (Barcelona, 1473-1600)*. Lleida: Milenio, 1996.

_____. *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del quinientos*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997.

Perarnau i Espelt, Josep. "Política, lul·lisme i Cisma d'Occident. La campanya barcelonina a favor de la festa universal de la Puríssima els anys 1415-1432". *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 3 (1984), pp. 58-191.

Pérez Mancilla, Victoriano J. "Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión". *Anuario Musical*, 68 (2013), pp. 47-80.

Pérez Samper, Maria Àngels. "El patrimoni sonor de Barcelona: la veu de les campanes", en *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, ed. por Tess Knighton. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona; Institución Milá y Fontanals; Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats; Institut de Cultura; CSIC, 2016.

Pérez Santamaría, Aurora. "Retablos catalanes de Nuestra Señora del Rosario". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 54 (1988), pp. 309-328.

Perkins, Leeman L. *Johannis Lhéritier. Opera Omnia,* 2 vols., Corpus Mensurabilis Musicae, 48. Roma: American Institute of Musicology, 1969.

Pi y Arimón, Andrés Avelino. *Barcelona antigua y moderna, descripción é historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días*, 2 vols. Barcelona: Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorchs, 1854.

Piccard, Gerhard. *Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg. Sonderreihe die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Findbuch*, 17 vols. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1961-1997.

Picker, Martin. "Contrafactum. 2. After 1450", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 6, pp. 368-370.

Piéjus, Anne. *Musique et dévotion à Rome à la fin de la Renaissance: les laudes de l'oratoire*. Turnhout: Brepols, 2013.

Planas Badenas, Josefina. "El *Llibre de la Confraria del Senyor Rei*, un manuscrito miniado del monasterio de Poblet". *Locvs Amœnvs*, 1 (1999), pp. 95-105.

Pogue, Samuel F. *Jacques Moderne. Lyons Music Printer of the Sixteenth Century*. Ginebra: Librairie Droz, 1969.

Pompilio, Angelo, ed. *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia 'Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale'*, 3 vols. Turín: EDT, 1990.

Portús Pérez, Javier. "'Que están vertiendo claveles'. Notas sobre el aprecio de la cerámica en el Siglo de Oro". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 6 (1993), pp. 255-273.

Preciado, Dionisio, ed. *Francisco de Peñalosa. Opera omnia*, 5 vols. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1986-2000.

Puentes-Blanco, Andrea. "El manuscrito M 782/10 de la Biblioteca de Catalunya: un cuaderno de composición musical del siglo XVII". *Revista Catalana de Musicología*, 8 (2015), pp. 81-102.

_____. "Libros impresos de polifonía en la Biblioteca de Catalunya (1503-1628)". *Revista Catalana de Musicología*, 9 (2016), pp. 75-98.

_____. "Libros impresos de polifonía en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona: ediciones desconocidas de Giovanni Pierluigi da Palestrina y Gioseppe Caimo en el contexto de la Barcelona de finales del siglo XVI". *Revista de Musicología*, 40/1 (2017), pp. 57-98.

Querol Gavaldá, Miguel. *Cancionero Musical de la Colombina*, Monumentos de la Música Española, 33. Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1971.

Ramon i Vinyes, Salvador. *Los órganos de la catedral de Tarragona*. Tarragona: Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, [1974].

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

Randel, Don Michael. "The Canons in the Musicological Toolbox", en *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, ed. por Katherine Bergeron y Philip V. Bohlman. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1992, pp. 10-22.

Rasch, Rudolf, ed. *The circulation of music in Europe, 1600-1900: A collection of essays and case studies*. Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.

Raufast Chico, Miguel. "Itineraris processionals a la Barcelona baixmedieval". *Revista d'etnologia de Catalunya*, 29 (2006), pp. 134-146.

Raventós Freixa, Jordi. "Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials (segles XV-XVIII)", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat de Girona, 2005.

_____. "Barcelona: paisatge sonor, cerimonial i festiu", en *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, ed. por Tess Knighton. Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, Institució Milà i Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats y Marie Sklodowska-Curie Actions, 2016, pp. 67-89.

Rees, Owen. *Polyphony in Portugal, c. 1530-c. 1620. Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. Nueva York y Londres: Garland Publishing, 1995.

_____. "'The City Full of Grief': Music for the Exequies of King Philip II", en *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, ed. por Melania Bucciarelli y Berta Joncus. Woodbridge: Boydell, 2007, pp. 119-138.

_____. "'Jesu Redemptor': Polyphonic Funerary Litanies in Portugal", en *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, ed. por Tess Knighton y Bernadette Nelson. Kassel: Reichenberger, 2011, pp. 228-261.

Rees, Owen. "Victoria's Officium defunctorum (1605) in context", en *Tomás Luis de Victoria: Estudios / Studies*, ed. por Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol. Madrid: ICCMU, 2013, pp. 103-114.

Reese, Gustave. "The Polyphonic 'Missa de Beata Virgine' as a Genre: The Background of Josquin's Lady Mass", en *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*, ed. por Edward E. Lowinsky. Londres, Nueva York, Toronto: Oxford University Press, pp. 589-598.

Reyes Gómez, Fermín de los. *El libro en España y América: legislación y censura (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Arco Libros, 2000.

Reynaud, François. "Un cérémonial de la fin du XVI^{e} siècle à l'usage de la cathédrale de Tolède". *Revue Mabillon*, 67 (1995), pp. 225-241.

_____. *La polyphonie tolédane et son milieu: des premiers témoignages aux environs de 1600*. París, Turnhout: CNRS, Éditions Brepols, 1996.

Ricossa, Luca Basilio. *Jean de Segovie: son Office de la Conception (1439). Étude historique, théologique, littéraire et musicale*. Berna: Peter Lang, 1994.

Rifé, Jordi. "Notes sobre el fons musical de l'arxiu de la catedral de Girona", en *I Congrés de Música a Catalunya: Universitat de Barcelona, 10, 11 i 12 de febrer 1994: llibre d'actes del congrés. Organitzat pel Consell Català de la Música*. Barcelona: Consell Català de la Música, Dinsic, 1994.

Río Barredo, María José del. "El viaje de los príncipes de Saboya a la corte de Felipe III (1603-1606)", en *L'affermarsi della corte sabauda: dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, coord. por Paola Bianchi y Luisa Clotilde Gentile. Turín: Silvio Zamorani, 2006, pp. 407-434.

Robledo Estaire, Luis. "El sermón como representación: teatralidad y musicalidad en la oratoria sagrada española de la Contrarreforma". *Revista de Musicología*, 26/1 (2003), pp. 127-185.

_____. "El patronazgo musical de la cofradía del "Ave María" y la consolidación de la ortodoxia católica en el Madrid del siglo XVII". *Resonancias*, 33 (2013), pp. 103-126.

Roche, Jerome. "Musica diversa di Compietà: Compline and Its Music in Seventeenth-Century Italy". *Proceedings of the Royal Musical Association*, 109 (1982-1983), pp. 60-79.

Rodilla León, Francisco. "El 'canto de órgano' en el Real Monasterio de Guadalupe: fuentes, repertorio y compositores", en *Musicología global, musicología local*, ed. por Javier Marín López *et al*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1892-1910.

Rodilla León, Francisco y José Sierra Pérez, *Introitos polifónicos con el canto llano del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, España: Códice E-GU 1 (1ª mitad del siglo XVII)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2018.

Rodríguez García, Esperanza. *Un libro de atril del colegio del patriarca de Valencia: el manuscrito de música nº 9*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2006.

Rodríguez, Pablo L. "Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para Cuarenta Horas". *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8 (1997-1998), pp. 31-46.

Rodríguez-Moñino, Antonio. *Jardincillo de romances del siglo de oro*. Valencia: Editorial Castalia, 1951.

_____. *Cancionero general*. Madrid: Real Academia Española, 1958.

Rodríguez-Moñino, Antonio. "El cancionero manuscrito de 1615". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12/2 (1958), pp. 181-197.

_____. *Diccionario de Pliegos Sueltos Poéticos*. Madrid: Castalia, 1970.

Romero Mensaque, Carlos José. "Los comienzos del fenómeno rosariano en la España Moderna. La etapa fundacional (siglos XV y XVI). *Hispania Sacra*, 66/2 (2014), pp. 243-278.

Romeu i Figueras, Josep. "Els textos dramàtics sobre el Davallament de la Creu a Catalunya i el frament inèdit d'Ulldecona". *Estudis Romànics*, 11 (1962-1967), pp. 103-132.

Roncaglia, Aurelio. "Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca", en *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia, 1260). Convegno internazionale: Perugia, 25-28 settembre 1960*. Spoleto: Arti grafiche Panetto & Petrelli, 1962, pp. 461-475.

Ros-Fábregas, Emilio. "The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions", 2 vols., Tesis Doctoral (Ph.D.), The City University of New York, 1992.

_____. "Music and ceremony during Carles V's 1519 visit to Barcelona". *Early Music*, 23/3 (1995), pp. 375-391.

_____. "Historiografía de la música en las catedrales españolas. Positivismo y nacionalismo en la investigación musicológica". *CODEXXI, Revista de la Comunicación Musical*, 1 (1998), pp. 41-105.

_____. "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI". *Pliegos de Bibliofilia*, 15 (2001), pp. 37-62.

_____. "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI". *Pliegos de Bibliofilia*, 16 (2001), pp. 33-46.

_____. "Música y músicos extranjeros en la España del siglos XVI", en *La Capilla Real de los Austrias: música y ritual de Corte en la Europa moderna*, ed. por Juan José Carreras y Bernardo J. García García. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 101-126.

_____. "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI". *Pliegos de Bibliofilia*, 17 (2002), pp. 17-54.

_____. "Orígenes e inventario de un manuscrito catalán del Renacimiento con repertorio polifónico internacional: Barcelona, Biblioteca del Orfeó Català, Ms. 5", en *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-1550): Actas del Coloquio Internacional (Lleida, 1-3 de abril, 1996),* ed. por Maricarmen Gómez y Màrius Bernadó. Lleida: Universitat de Lleida-Institut d'Estudis Ilerdencs, 2001, pp. 141-176.

_____. "Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI". *Revista de Musicología*, 24/1-2 (2001), pp. 39-66.

_____. "'Badajoz el Músico' y Garci Sánchez de Badajoz. Identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento", en *Música y literatura en la España de la Edad media y del Renacimiento*, ed. por Virginie Dumanoir. Madrid: Casa de Velázquez, 2003, pp. 55-75.

_____. "Libros de polifonía en la Catedral de Pamplona". *Príncipe de Viana*, 238 (2006), pp. 335-388.

_____. "Script and print: the transmission of non-Iberian polyphony in renaissance Barcelona", en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, ed. por Iain Fenlon y Tess Knighton. Kassel: Reichenberger, 2006, pp. 299-328.

Ros-Fábregas, Emilio. "Cristóbal de Morales: A Problem of Musical Mysticism and National Identity in the Historiography of the Renaissance", en *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, ed. por Owen Rees y Bernadette Nelson. Woodbridge: The Boydell Press, 2007, pp. 215-233.

_____. "A Sixteenth-Century Ostinato Motet for Barcelona's Patroness St Eulalia", en *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, ed. por Tess Knighton y Bernadette Nelson. Kassel: Reichenberger, 2011, pp. 344-353.

_____. "Dos manuscrits de polifonia del Renaixement amb connexions gironines: E-Boc 5 y E-Bbc 682", en *La música culta a les comarques gironines. Dels trobadors a l'electroacústica*, ed. por Mari Carmen Pardo Salgado y Miquel Cuenca i Vallmajó. Banyoles: Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles, 2015, pp. 21-36.

_____. "Higini Anglès's Defense of Medieval and Renaissance Sacred Music in Mid-20th-Century Rome", en *New Perspectives on Early Music in Spain*, ed. por Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas. Kassel: Reichenberger, 2015, pp. 11-38.

_____. *Juan de Anchieta. Missa de Nostra Dona. Salve Regina*. Barcelona: Tritó, 2015.

_____. "Franco-Flemish Polyphony versus Palestrina in Spanish choirbooks with Renaissance repertory and the case of Barcelona M.682: Towards a revised Census-Catalogue", en *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections* (Iberian Early Music Studies, 2), ed. por Manuel Pedro Ferreira. Kassel: Reichenberger, 2016, pp. 240-264.

_____. "Manuscripts of Polyphony from the Time of Isabel and Ferdinand", en *Companion to music in the age of the Catholic monarchs*, ed. por Tess Knighton. Leiden; Boston: Brill, 2016, pp. 446-452.

Rosell, Francisco Miquel. *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, 4 vols. Madrid: Direcciones Generales de Enseñanza Universitaria y de Archivos y Bibliotecas; Servicio de Publicaciones de la Junta Técnica, 1958-1969.

Rosenstock, Raymond H. "Jean Maillard (fl. 1538-1572: French Renaissance Composer", Tesis Doctoral (Ph.D.), City University of New York, 1981.

_____. *Jean Maillard. Modulorum Ioannis Maillardi… The Four-Part Motets*, Recent Researches in the Music of the Renaissance, 73. Madison: A-R Editions, 1987.

_____. *Jean Maillard. The Masses*. Ottawa: Institute of Mediæval Music, 1997.

_____. *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, Recent Researches in the Music of the Renaissance, 159. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2012.

Rostirolla, Giancarlo. *Il codice 59 dell'Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano: autografo di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1996.

Roth, Joachim. *Die mehrstimmigen lateinischen Litaneikompositionen des 16. Jahrhunderts*. Regensburg: G. Bosse, 1959.

_____. "Zum Litaneischaffen G. P. da Palestrinas und O. di Lassos". *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 44 (1960), pp. 44-49.

Rothenberger, Eva y Lydia Wegener, *Maria in Hymnus und Sequenz: interdisziplinäre mediävistische Perspektiven*. Berlin: De Gruyter, [2017].

Rovira Alcaraz, M. Pilar. "El manuscrit musical M608 de la Biblioteca de Catalunya. Estudi i transcripció", Tesina de los cursos de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, 1991, [inédita].

Rubio, Samuel. "Una obra inédita y desconocida de Tomás Luis de Victoria: el motete 'O Doctor optime… beate Augustine". *La Ciudad de Dios*, 161 (1949), pp. 525-559.
_____. "Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI". *Suplemento Polifónico de Tesoro Sacro Musical*, enero-marzo, 1952.
_____. *Tomás Luis de Victoria: Motetes*. Madrid: Unión Musical Española, 1964.
_____. *Juan Vázquez. Agenda Defunctorum. Sevilla, 1556. Estudio técnico-estilístico y transcripción*. Madrid: Real Musical, 1975.
_____. *Antología Polifónica Sacra*, 2 vols. Madrid: Coculsa, 1954-1956.
Rubió i Balaguer, Jordi. *Impremta i llibreria a Barcelona: 1474-1553*. [Barcelona]: Diputació de Barcelona, 1986.
Rubio Merino, Pedro. *Reglas del tañido de las campanas de la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, 1533-1563*. Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 1995.
Ruiz Jiménez, Juan. "Difusión del repertorio de los maestros de capilla de Granada del siglo XVI". *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp. 171-184.
_____. "The Mid-Sixteenth-Century Franco-Flemish Chanson in Spain. The Evidence of MS 975 of the Manuel de Falla Library". *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 51/1 (2001), pp. 25-41.
_____. "'Infunde amorem cordibus': An Early 16th-Century Polyphonic Hymn Cycle from Seville", *Early Music*, 33/4 (2005), pp. 619-638.
_____. *La librería de canto de órgano: creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007.
_____. "Música sacra: el esplendor de la tradición", en *De los Reyes Católicos a Felipe II*, ed. por Maricarmen Gómez, vol. 2 de *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 8 vols. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009-, pp. 291-395.
Russell, Eleanor. "Pedro Rimonte in Brussels (c.1600-1614)". *Anuario Musical*, 28-29 (1973-1974), pp. 181-194.
_____. "A new manuscript source for the music of Cristóbal de Morales: Morales "Lost" Missa pro Defunctis and early Spanish requiem traditions". *Anuario Musical*, 33 (1978), pp. 9-49.
Rutherford, Richard y Tony Barr. *The Death of a Christian: The Order of Christian Funerals*. Collegeville: Liturgical Press, 1990.
Sala, Núria. *Els segles de la decadència* (segles XVI-XVIII), vol. 4 de *Història de Catalunya*, 10 vols., dir. por Pierre Vilar. Barcelona: Edicions 62, 2004.
Salisi i Clos, Josep M. La Música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú: (segles XVII i XVIII). [Lleida]: Institut d'Estudis Ilerdencs; Diputació de Lleida, 2010.
_____. "El Repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antífones marianes majors de l'M 1168 del "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya)", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
_____. "Els Bordons, destacada nissaga d'orgueners, i la seva aportació a l'organeria catalana (segles XV-XVII)". *Revista Catalana de Musicología*, 10 (2017), pp. 15-44.
Salvo, Carmen. *La biblioteca del viceré. Politica religione e cultura nella Sicilia del Cinquecento*. Roma: Il Cigno Galileo Galilei, 2004.
Sana, Alberto. *Eliodoro nel Seicento italiano. II. 'La Carichia' di Ettore Pignatelli.* Florencia: Leo S. Olschki, 1997.

Sánchez, Pilar. "Ribagorza a finales del siglo XVI. Notas sobre Antonio de Bardaxi y Rodrigo de Mur". *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 65-66 (1992), pp. 37-52.

Sanders, Ernest H. y Peter M. Lefferts, "Motet", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 17, pp. 190-227.

Sans i Travé, dir. *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, 10 vols. [Barcelona]: Generalitat de Catalunya: 1994-2007.

Santanach i Soler, Joan. "La decoració ceràmica de la capella del Roser, de Valls: intent de sistematització cronològica". *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 55 (1994), pp. 21-25.

Santi, Angelo de. *Les Litanies de la Sainte Vierge: étude historique et critique*. Auguste Boudinhon (trad.). París: P. Lethielleux, [1900].

Sargent, Joseph M. "The Polyphonic Magnificat in Renaissance Spain: Style and Context", Tesis Doctoral (Ph.D.), Stanford University, 2009.

Scherrer, Gustav. *Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen*. Halle: Buchhandlung des Waisenhauses, 1875.

Schmidt-Beste, Thomas. "Verse metre, Word Accent and Rhythm in the Polyphonic Hymn of the Fifteenth Century". *Studi musicali*, 38/2 (1999), pp. 363-396.

Schwartz i Luna, Frederic, Francesc Carreras i Candi *et al*., eds. *Manual de novells ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*, 28 vols. Barcelona: Imprempta de'n Henrich y Companyia, 1892-1975.

Serra i Boldú, Valeri. *Llibre d'or del Rosari a Catalunya: historia-etnografia-folklore-arqueologia-imatgeria*. [Barcelona: Oliva de Vilanova, 1925].

Sevillano Ruiz, Justo. "Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona" *Anuario Musical*, 16 (1961), pp. 161-162.

Shepard, Tim y Lisa Colton, eds. *Sources of Identity: Makers, Owners and Users of Music Sources Before 1600*. Turnhout: Brepols, 2017.

Silies, Michael. *Die Motetten des Philippe de Monte (1521-1603)*, Abhandlungen zur Musikgeschichte 16. Göttingen: V&R unipress, 2009.

Simon, Antoni y Jordi Andreu. "Evolució demográfica (segles XVI i XVII)", en *Barcelona dins la Catalunya moderna: segles XVI i XVII*, vol. 4 coord. por James Amelang *et al*. de *Història de Barcelona*, 9 vols., dir. por Jaume Sobrequés i Callicó. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1991-2001.

Skeris, Robert A. "Zum Problem der geistlichen Liedkontrafaktur: Überlegungen aus theologisch-hymnologischer Sicht". *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 67 (1985), pp. 25-33.

_____. "On the problem of religious hymn contrafacta: Reflections theological and hymnological", en *Divini cultus studium: Studies in the theology of worship and its music*. Altötting: Coppenrath, 1990, pp. 114-123.

Smijers, Albert. *Werken van Josquin Des Prés*, 31 vols. Leipzig: C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung; Amsterdam: G. Alsbach & Co., 1935-1956.

Snow, Robert J. *The 1613 Print of Juan Esquivel Barahona*. Detroit: Information Coordinators, 1978.

_____. *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and Its Sources*, Detroit Studies in Music Bibliography, 44. Detroit: Information Coordinators, 1980.

_____. "Music by Francisco Guerrero in Guatemala", *Nassarre*, 3/1 (1987), pp. 153-202.

_____, ed. *Obras completas de Rodrigo de Ceballos*. Granada: Junta de Andalucía; Centro de Documentación Musical de Andalucia, 1995-2002.

Snow, Robert J. *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, Monuments of Renaissance Music, 9. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996.

Sobrequés i Callicó, Jaume, dir. *Història de Barcelona*, 9 vols. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1991-2001.

Sol, Manuel del. "Lamentaciones de Cristóbal de Morales. Historia y autenticidad". *Revista de Musicología*, 37/1 (2014), pp. 107-139.

_____. "La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España", Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016, [inédita].

Soto Caba, Victoria. "La ceremonia de la muerte en los Borbones. Un estudio de arquitectura efímera en el barroco español", Tesis Doctoral (Ph.D.), UNED, 1987.

Sparks, Edgar H. y Bernadette Nelson, "Bauldeweyn, Noel", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 2, pp. 925-926.

Stein, Louise K. "Spain, 1600-1640", en *European Music, 1520-1640*, ed. por James Haar. Woodbridge: The Boydell Press, 2006.

Steiner, Ruth y Keith Falconer. "Compline", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 6, pp. 184-185.

_____. "Te Deum. 1. Text", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 25, pp. 190-193.

_____. "Vespers", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 26, pp. 508-509.

Stevenson, Allan H. "Watermarks are Twins". *Studies in Bibliography*, 4 (1951-1952), pp. 57-91.

Stevenson, Robert. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1961.

Strocchia, Sharon T. *Death and Ritual in Renaissance Florence*. Baltimore; Londres: John Hopkins University Press, 1992.

Strohm, Reinhard. *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

_____. "Constitution and Conservation of Polyphonic Repertories in the 14th and 15th Centuries". *Acta Musicologica*, 59/1 (1987), pp. 10-13.

Suárez Martos, Juan María. *El rito de la Salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2010.

Suárez Pajares, Javier. *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

Subirana Rebull, Rosa M. "El gravat i les arts del llibre", en *Arts del llibre. Manuscrits, gravats, cartells*. Barcelona: Edicions L'isard, 2000, vol. 10 de *Art de Catalunya: Ars Cataloniae*, coord. por Xavier Barral i Altet y Hèlios Rubio.

Sutherland, David A. *The Lyons Contrapunctus (1528)*, 2 vols., Recent Researches in the Music of the Renaissance, 21. Madison: A-R Editions, 1976.

Tello, Aurelio *et al*. *Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos*. Puebla: Conaculta INBA, 2015.

Thompson, Augustine. *Cities of God*. *The Religion of the Italian Communes, 1125-1325*. Pensilvania: The Pennsylvania State University Press, 2005.

Tibaldi, Rodobaldo. "Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l'ufficio dei difunti polifonico". *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, 11/1 (1990), pp. 161-168.

Tomàs Àvila, Andrés. *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700)*. Tarragona: Instituto de Estudios Tarraconenses 'Ramón Berenguer IV', 1963.

Tomasetti, Luigi, ed. *Bullarum Romanum: bullarium diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum taurinensis*, 24 vols. Turín: Seb. Franco et Henrico Dalmazzo Editoribus, 1857-1872.

Torras i Tilló, Santi. *Pintura catalana del Barroc: l'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

Torrente, Álvaro. "El villancico religioso", en *La música en el siglo XVII*, ed. por Álvaro Torrente, vol. 3 de *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España: 2016.

Torres i Sans, Xavier y Eva Serra i Puig, "Introducció", en *Crisi institucional i canvi social. Segles XVI i XVII*, vol. 4 de *Història, política, societat i cultura del Països Catalans*, 12 vols. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1997, pp. 17-39.

Traub, Andreas. "Kunst-Handwerk: Trauermusiken in Leichenpredigten". *Württembergisch Franken: Jahrbuch*, 78 (1994), pp. 229-278.

Triadó, Joan Ramon y Rosa M. Subirana, "Pintura moderna", en *Pintura moderna i contemporània*. Barcelona: Edicions L'isard, 2001, vol. 9 de *Art de Catalunya, Ars Cataloniae*.

Trumble, Ernest. *Fauxbourdon, an historical survey*, Musicological Studies, 3. Nueva York: Institute of Mediaeval Music, 1959.

Turner, Bruno. "Peñalosa's hymn *O lux beata Trinitas*: A contrafactum?". *Early Music*, 23/3 (1995), pp. 472-484.

_____. "Spanish Liturgical Hymns: A Matter of Time". *Early Music*, 23/3 (1995), pp. 472-482.

_____. "Glimpses of P-Rex: Aspects of the Gentle Art of Music in the Reign of Philip II". *Leading Notes*, 8/1 (1998).

Urchueguía, Cristina. "El Códice nr. 2 del Archivo Capitular de la Catedral de Segovia. Inventario comentado *Addendum* al Catálogo de D. José López-Calo". *Nassare. Revista Aragonesa de Musicología*, 15/1-2 (1999), pp. 141-176.

_____. *Die mehrstimmige Messe im "Goldenen Jahrhundert": Überlieferung und Repertoirebildung in Quellen aus Spanien und Portugal (ca. 1490-1630)*. Tutzing: H. Schneider, 2003.

_____. *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika, ca. 1490-1630: Drucke, Handschriften und verlorene Quellen*. Munich: Henle, 2005.

Valença, Manuel. *A Arte Musical e os Franciscanos no Espaço Português (1463-1910)*. Braga: Ed. Franciscana, 1997.

Valls i Subirà, Oriol. *Paper and Watermarks in Catalonia*, 2 vols. Amsterdam: The Paper Publications Society, 1970.

_____. *La historia del papel en España*, 3 vols. Madrid: Empresa Nacional de Celulosas, 1978-1982.

Varela, Javier. *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*. Madrid: Turner, 1990.

Varela, Julia. *Modos de educación en la España de la contrarreforma*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1983.

Vázquez, Isaac. "Las controversias doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVII", en *Historia de la Iglesia en España*, 4 vols., dir. por Ricardo García-Villoslada. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, vol. 4, pp. 457-460.

Vendrix, Philippe. "L'impossible Renaissance. La musicologie face au concept de Renaissance, 1868-2000", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 66/1 (2004), pp. 7-22.

_____. "La tentation munichoise. Sur l'émigration des musiciens flamands et liégeois durant la seconde moitié du 16e siècle", *HAL, archives-ouvertes.fr* (2004) <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00982440/document> [consultado el 10 de enero de 2015].

Vera Aguilera, Alejandro. "The circulation of instrumental music between old and new worlds: new evidence from sources preserved in Mexico City and Lima". *Eighteenth-century music*, 12/2 (2015), pp. 183-196.

Veríssimo Serrão, Joaquim. *Història de Portugal*, 18 vols. [Lisboa]: Verbo, 1979-.

Vicens Vives, Jaume. *Historia económica de España*. Barcelona: Vicens Vives, 1967.

Vicente, Alfonso de. "Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la "gente del vulgo" (1520-1620)", *Studia Aurea*, 1 (2007), pp. 1-41.

_____. "Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas", en *Polychoralities: Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, ed. por Juan José Carreras e Iain Fenlon. Venecia: Fondazione Ugo e Olga Levi; Kassel: Reichenberger, 2013, pp. 123-170.

Vila, Pep y Montserrat Bruget. *Festes públiques i teatre a Girona: segles XIV-XVIII (notícies i documents)*. [Girona]: Ajuntament de Girona. Servei Municipal de Publicacions, 1983.

Vilar, Pierre. *La Catalogne dans l'Espagne moderne: recherches sur les fondements économiques des structures nationales*, 3 vols. Paris: S.E.V.P.E.N, 1962.

Villanueva, Jaime. *Viage á Lérida y Barcelona*. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851. [vol. 17 de *Viage literario a las iglesias de España*, 22 vols. Madrid: Imprenta Real, 1803-1852.

Wagstaff, Grayson. "Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630", Tesis Doctoral (Ph.D.), The University of Texas at Austin, 1995.

_____. "Music for the Dead and the Control of Ritual Behavior in Spain, 1450-1550". *The Musical Quarterly*, 82 (1998), pp. 551-563.

_____. "Mary's Own. Josquin's Five-Part 'Salve Regina' and Marian Devotions in Spain". *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 52/1 (2002), pp. 3-34.

_____. "Spanish Traditions, Liturgical Works, and the Problem of Style", en *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, ed. por Owen Rees y Bernadette Nelson. Woodbridge: Boydell, 2007, pp. 78-81.

Ward, Lynn H. "The 'Motetti Missales' Repertory Reconsidered". *Journal of the American Musicological Society*, 39/2 (1986), pp. 491-523.

Ward, Tom R. y John Caldwell. "Hymn. III. Polyphonic Latin. 2. 16th Century", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 12, pp. 26-28.

Watt, Tessa. *Cheap Print and Popular Piety*, 1550-1640. Cambridge; Nueva York: Cambridge University Press, 1991.

Weidensaul, Jane Bennett. "The Polyphonic Hymns of Adrian Willaert", Tesis Doctoral (Ph.D.), Rutgers, The State University of New Jersey, 1978.

Wilson, Blake. "Lauda", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition*, 29 vols., ed. por Stanley Sadie y John Tirrell. Nueva York y Londres: Oxford University Press, 2001, vol. 14, pp. 367-373.

Winston-Allen, Anne. "Tracing the Origins of the Rosary: German Vernacular Texts", *Speculum*, 68/3 (1993), pp. 619-616.

_____. *Stories of the Rose: the making of the Rosary in the Middle Ages*. Pensilvania: The Pennsylvania State University Press, 1997.

Wolf, Johannes. *Historia de la Música*. Barcelona: Editorial Labor, 1944.

Zauner, Sergi. "Lamentaciones de Jeremías en Barcelona: tradición cantollanista pretridentina y apuntes sobre el contexto de interpretación del género polifónico a finales del siglo XVI". *Nassarre*, 26 (2010), pp. 79-108.

_____. *Manuscrits musicals litúrgics pretridentins de les seccions de Música i Manuscrits de la Biblioteca de Catalunya*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2012, [s. p.].

_____. "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (*ca*. 1480-1626). Fórmulas y fabordón elaborado en el marco del oficio divino", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.

_____. "Revising Polyphonic Lamentations: Composition, Transmission and Performance Practice Context", en *New perspectives on early music in Spain*, ed. por Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas. Kassel: Reichenberger, 2015, pp. 433-446.

Zenck, Hermann y Walter Gerstenberg, eds. *Adriani Willaert. Opera Omnia*, 14 vols., Corpus Mensurabilis Musicae, 3. Roma; Middleton: American Institute of Musicology; Hänssler-Verlag, 1950-1987.

III. Bibliotecas digitales, bases de datos, repositorios y recursos bibliográficos electrónicos

"A Catalogue of Books of Spanish and New World Polyphony in Context", *Books of Hispanic Polyphony,* ed. E. Ros-Fábregas. https://hispanicpolyphony.eu/home

Bernstein. The memory of paper
http://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start.disp

Carta Històrica de Barcelona. Museu d'Història de Barcelona (MUHBA)
http://cartahistorica.muhba.cat

Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español
http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac/O12373/ID8748f60d?ACC=101.

IFMuC: Inventari dels Fons Musicals de Catalunya, dir. Josep Maria Gregori
https://ifmuc.uab.cat/?ln=es

MCEM - Base de dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna, Eulàlia Duran (dir.) y Maria Toldrà (coord.). https://mcem.iec.cat/

Nueva Edición Victoria, ed. Soterraña Aguirre Rincón.
http://www.tomasluisvictoria.es/node/2928

PCEM - Cens de Poesia Catalana de l'Edat Moderna. https://pcem.iec.cat/

Printed Sacred Music Database. Printed Sacred Music in Europe 1500-1800
http://www.printed-sacred-music.org/

Universal Short-Title Catalogue. https://www.ustc.ac.uk/index.php

UNIVERSITAT DE BARCELONA

MÚSICA Y DEVOCIÓN EN BARCELONA (*ca*. 1550-1626): ESTUDIO DE LIBROS DE POLIFONÍA, CONTEXTOS Y PRÁCTICAS MUSICALES

Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor
Mención 'Doctorado Internacional'

ANDREA PUENTES-BLANCO

Realizada bajo la dirección del
Dr. EMILIO ROS-FÁBREGAS
Investigador Científico, Institució Milà i Fontanals, CSIC

Tutor: Dr. Xosé Aviñoa
Departament d'Història del Art, Universitat de Barcelona

VOLUMEN II: APÉNDICES



BARCELONA, 2018

UNIVERSITAT DE BARCELONA

MÚSICA Y DEVOCIÓN EN BARCELONA (*ca*. 1550-1626): ESTUDIO DE LIBROS DE POLIFONÍA, CONTEXTOS Y PRÁCTICAS MUSICALES

Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor
Mención 'Doctorado Internacional'

ANDREA PUENTES-BLANCO

Realizada bajo la dirección del
Dr. EMILIO ROS-FÁBREGAS
Investigador Científico, Institució Milà i Fontanals, CSIC

Tutor: Dr. Xosé Aviñoa
Departament d'Història del Art, Universitat de Barcelona

VOLUMEN II: APÉNDICES

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA MODERNA
PROGRAMA DE DOCTORADO: SOCIETAT I CULTURA

BARCELONA, 2018

ILUSTRACIÓN DE LA PORTADA:

Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Ms. 7, fol. 21r.

VOLUMEN II: APÉNDICES

ÍNDICE

Apéndice 1. Inventarios detallados de los libros manuscritos de polifonía sacra en la Biblioteca de Catalunya y en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català (*ca*. 1550-1626). 1
- E-Bbc 585 (*olim* Pedrell 394) 1
- E-Bbc 586 (*olim* Pedrell 393) 8
- E-Bbc 587 (*olim* Pedrell 383) 11
- E-Bbc 589 (*olim* Pedrell 388) 27
- E-Bbc 608 (*olim* Pedrell 382) 28
- E-Bbc 681 (*olim* Pedrell 386) 41
- E-Bbc 682 (*olim* Pedrell 385) 55
- E-Bbc 683 (*olim* Pedrell 566) 73
- E-Bbc 708 (*olim* Pedrell 384) 83
- E-Bbc 786 (*olim* Pedrell 392) 91
- E-Bbc 787 (*olim* Pedrell 391) 98
- E-Bbc 788 (*olim* Pedrell 389) 104
- E-Bbc 789 (*olim* Pedrell 390) 109
- E-Bbc 859 119
- E-Boc 6 130
- E-Boc 7 142
- E-Boc 8 150
- E-Boc 11bis 155
- E-Boc 12 163
- E-Boc 59 167

Apéndice 2. Libros impresos de polifonía en Barcelona. 191
- Biblioteca de Catalunya (E-Bbc) 192
- Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona (E-Bu) 201
- Centre de Documentació de l'Orfeó Català (E-Boc) 205
- Biblioteca de la Institució Milà i Fontanals (E-Bim) 206
- Archivo Capitular de la Catedral de Barcelona (E-Bc) 208

Apéndice 3. Inventarios de libros de polifonía sacra en Barcelona (1553-1626). 209
- I. Lista cronológica de inventarios 209
- II. Libros de polifonía en inventarios clasificados por géneros musicales 211
  - 3.1. Misas 211
  - 3.2. Motetes 223
  - 3.3. Salmos 232
  - 3.4. Himnos 237
  - 3.5. Magníficats 240
  - 3.6. Antífonas 244
  - 3.7. Pasiones 246
  - 3.8. Lamentaciones 248
  - 3.9. Responsorios 251
  - 3.10. Letanías 252

Apéndice 4. Misas transmitidas en los libros manuscritos de polifonía estudiados en el Capítulo I. 253

Apéndice 5. Misas de réquiem en libros de polifonía manuscritos de Cataluña (segunda mitad del siglo XVI y primer cuarto del siglo XVII). 255

Apéndice 6. Motetes transmitidos en los libros manuscritos de polifonía estudiados en el Capítulo I. 271

Apéndice 7. Comparación del material melódico común entre los veintisiete responsorios para el *Triduum sacrum* de Paolo Ferrarese (1565) y los transmitidos en E-Bbc 608 y E-Boc 59. 274

Apéndice 8. Las prerrogativas de la Catedral de Barcelona respecto al resto de instituciones eclesiásticas de la ciudad. 291

Apéndice 9. Comparación de los calendarios litúrgicos impresos en el *Breviarium Barcinonense* (Joan Trinxer y Jaume Cortey, 1560), en el *Ordinarium Barcinonense* (Claudi Bornat, 1569) y en el *Ordinarium, seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis* (Sebastià de Cormellas, 1620). 294

Apéndice 10. Toques de campanas en la Catedral de Barcelona. 307

Apéndice 11. El ritual funerario según el *Ordinarium Barcinonense* (Barcelona: Claudi Bornat, 1569), fols. 110v-118r. 317

Apéndice 12. Tipologías de sepulturas en la Basílica de Santa María del Mar de Barcelona a principios del siglo XVII. 333

Apéndice 13. Institución de las sepulturas de “Nostra Senyora” en la Catedral de Barcelona (1622). 342

Apéndice 14. Transcripción de los textos de las tres letanías funerarias transmitidas en los *Ordinarium* de la diócesis de Barcelona (1569 y 1620). 345

Apéndice 15. Análisis de la estructura de los nocturnos de maitines del oficio de difuntos en los libros litúrgicos impresos de la diócesis de Barcelona (1560-1620). 350

Apéndice 16. El canto del *Te Deum laudamus* en Barcelona (1550-1652). 351

Apéndice 17. Fundaciones de misas y aniversarios en la Capilla de la Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona. 358

Apéndice 1
Inventarios detallados de los libros manuscritos de polifonía sacra en la Biblioteca de Catalunya y en el Centre de Documentació de l'Orfeó Català (*ca*. 1550-1626)[1]

E-Bbc 585
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 585 (*olim* Pedrell 394)

*Nota: el inventario sigue el librete de *cantus*.

No. 1. fol. 1r. *Te Deum laudamus*, 4vv, [Anónimo]

fol. 1r *Te eternum patrem*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Rúbricas y/o inscripciones:

"Te deum laudamus"

Comentarios:

Versos en polifonía: 2, 4, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 25, 27, 29.

No. 2. fol. 1v. *Amen. Habemus ad Dominum*, 4vv, [Anónimo]

fol. 1v *Amen habemus ad Domin*um
et cu*m* spi·tuo tuo
Dignu*m* et iustu*m* est

fol. 1v *Sed libera nos*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Los versículos *Et cum spirito tuo* y *Dignum et iustum est* se cantan con la misma música de "Amen habemus ad Dominum".

No. 3. fol. 1v. *Sed libera nos*, 4vv, [Anónimo]

fol. 1v *Sed libera nos*

Concordancias:

No conocidas.

No. 4. fols. 2r-5r. *Missa Quinti Toni*, 4vv, [Giovanni Matteo Asola]

fol. 2r *Kyrie* [e]*leyson*
fol. 2r *Et in terra pax*
fol. 2v [Domi-]*ne unigenite*
fol. 3r *Patre*m *omnipotente*m
fol. 3v *Sub Pontio pilato*
fol. 4r [con-]*fiteor unu*m *baptisma*
fol. 4r *Sanctus*
fol. 4v *Ossanna in excelsis*
fol. 5r *Agnus dei*

[1] En el encabezado de cada obra se indica el título en latín normalizado según el *Liber Usualis* o la Vulgata. El contenido folio a folio reproduce la grafía original del texto que aparece en el manuscrito. Si alguna obra incluye entonaciones en canto llano su texto se señala entre paréntesis.

Rúbricas y/o inscripciones:

"Quintus tonus. A. 4." (fol. 2r)

Concordancias:

RISM A2564 (1586), no. 5

Secundus liber, in quo reliquae missae octonis compositae toni, vz. quinti, sexti, septimi, & octavi continentur. Facilitati, brevitati, mentiq; sanctorum Concilij Tridentini Patrum accomodatae. (Milán: Francesco y herederos de Simone Tini, 1590); [Fuente no indicada en RISM]

fols. 5v-6v: en blanco

No. 5. fols. 7r-11r. *Missa Papae Marcelli*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da] Palest[r]ina

fol. 7r *Kÿrie eleÿson*
fol. 7v *Et in terra pax*
fol. 8r *Qui tollis peccata*
fol. 8v *Patrem omnipotentem*
fol. 9r *sancto ex Maria*
fol. 9v-10r *Et in spiritum sanctum*
fol. 10r *Sanctus*
fol. 10v *Benedictus*
fol. 11r *Agnus dei*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Missa de Papa Marcello de Palestina A. 4." (fol. 7r)

Concordancias:

Manuscritas:

E-Boc 59 (fols. 93v-102r), Anón.

Impresas:

RISM P673 (1590), no. 1
RISM P674 (1590), no. 1
RISM P675 (1605), no. 1
RISM P675a (1608), no. 1

Ediciones modernas:

J.M. Capes y Vincent Novello, *A Selection from the works of Palestrina, in vocal score, with an accompaniment for the organ or pianoforte*, pp. 115-140.

Ignaz Mitterer, *Missa Papae Marcelli. Church Music of the XVIth and XVIIth Centuries for Unaccompanied Voices.*

No. 6. fols. 11v-14v. *Missa Secunda Primi Toni*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da] Palest[r]ina

fol. 11v *Kyrie eleÿson*
fol. 11v-12r *Et in terra pax*
fol. 12v *nostram. Qui sedes*
fol. 12v *Patrem omnipotentem*
fol. 13r *de lumine Deum*
fol. 13v *Iudicare vivos*
fol. 14r *Sanctus*
fol. 14r-14v *Agnus Dei*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Missa de Palestina. a. 4." (fol. 11v)

Concordancias:
Manuscritas
A-Wn 15944 (fol. 91)
V-CVbav CS 527-530 (fols. 22-25), Iohannis Petraloysii Praenestini
Impresas
RISM P667 (p. 7), (1582)
RISM P668 (1590), no. 2
Ediciones modernas (selección):
Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 13:15-28.
Le opere complete, ed. Casimiri, 10:19-37.

No. 7. fols. 15r-17r. *Missa Pro Defunctis*, 4vv, [Anónimo]
fol. 15r *Dona eis Domine*
Et tibi reddetur
fol. 15r *Kÿrie eleÿson*
fol. 15r-15v *Christe eleÿson*
fol. 15v *Kÿrie eleyson*
fol. 15v *Dona eis domine*
In memoria eterna
fol. 16r *Rex gloriae*
fol. 16v *et semini eius*
fol. 16v *Sanct*us
Celi et terra
Qui uenit
fol. 16v *Qui tollis*
fol. 17r *Luceat eis*
Et lux perpetua
Rúbricas y/o inscripciones:
"Cantus. Missa pro defunctis. a. 4." (fol. 15r)
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 8. fols. 17v-22r. *Missa Pro Defunctis*, 4vv, Joannis Puiol [Joan Pau Pujol]
fol. 17v (*Requiem eternam*) *Dona eis*
(*Te decet himnus deus in Sion*) *Et tibi reddetur*
fol. 17v-18r *Kyrie eleyson*
Christe eleyson
Kyrie eleyson
fol. 18r *Dona eis domine*
fol. 18v [do-]*mine et lux perpetua*
In memoria eterna
fol. 19r *non timebit*
fol. 19r *Libera animas*
fol. 19v [tarta-]*rus ne cadant*
Tibi domine
fol. 20r *tu suscipe*
fol. 20r (*Sanctus*) *Sanctus*
fol. 20v *sun celi et terra*
(*Benedictus*) *Benedictus*
fol. 20v (*Agnus Dei*) *Agnus Dei*

fol. 21r [mun-]*di dona eis*
fol. 21r ([L]*ux eterna*) *Luceat eis domine*
(*Requiem eternam dona eis domine*) *Et lux perpetua*
fol. 21v *in eterna*m
fol. 21v *Libera me domine*
(*In die illa tremenda quando celi*) *Dies illa*
fol. 22r (*Quando celi*) *Requiem eterna*m
Kyrie eleyson
(*Christe eleyson*) *Christe eleyson*
Kyrie eleyson

Rúbricas y/o inscripciones:
"Pro defunctis Joannis Puiol." (fol. 17v)

Concordancias:
E-Bbc 789 (fols. 113v-135r), Joannes pujol

Edición moderna:
Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:159-202.

No. 9. fol. 22r. *Miserere Domine animam*, 4vv, [Anónimo]
fol. 22r *Miserere domine anima*m

Rúbricas y/o inscripciones:
"litania." (fol. 22r)

Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 10. fols. 22v-26r. *Missa in Adventu*, 4vv, Joannis Pujol [Joan Pau Pujol]
fol. 22v *Kÿrie eleyson*
Kÿrie eleyson
Christe eleyson
Kyrie eleyson
fol. 23r *Christe eleyson*
(*Kÿrie eleyson*) *Kÿrie eleÿson*
fol. 23v (*Patrem omnipotentemd factore*m *celi et terræ*) *Visibilium omnium*
Et ex patre natum
fol. 24r *Genitum non factu*m
Et incarnatus est
Et resurrexit
fol. 24v *Et iterum venturus*
*Et in spiritum sanctu*m
Qui cum patre et filio
fol. 25r [*et fili-*]*o simul adoratur*
Confiteor unum
Et vitam venturi
fol. 25v (*Sanctus*) *Sanctus*
Qui tollis
fol. 26r [*miserere no-*]*bis*
(*Agnus dei*) *Qui tollis peccata*

Rúbricas y/o inscripciones:
"In aduentu Joannis Pujol." (fol. 22v)

Concordancias:
E-Bbc 589 (fols. 1v-14r), Anón.

Comentarios:

Falta el *Gloria*, que tampoco se transmite en E-Bbc 589. Los folios del cuaderno de *bassus* en donde se copió esta misa de Joan Pau Pujol contienen varias inscripciones relativas a la forma de interpretación de la pieza: "a 3 tapats" (fol. 21v, en el margen superior izquierdo al lado del título y la atribución "In aduentu Joannis Pujol"); "Primer falset" (fol. 21v, encima del pentagrama donde comienza el 'Christe eleyson'); "a .2. tancants 2 tapats" (fol. 22v, margen superior); "tot ubert" (fol. 23v, en el margen superior encima del pentagrama donde comienza el 'Sanctus'); "a un tancat" (fol. 23v, encima del pentagrama donde se inicia el 'Qui tollis' del 'Sanctus').

No. 11. fols. 26v-31r. *Missa*, 4vv, Joan [Pau] Pujol

fol. 26v *Kÿrie eleyson*
Christe eleyson
Kÿrie eleÿ
fol. 27r [*eleÿ*-]*son*
Bonae voluntatis
fol. 27v [D]*omine deus*
fol. 28r [*uni*-]*genite*
Miserere nobis
fol. 28v *dominus tu solus*
Patrem omnipotentem
fol. 29r [*fi*-]*lium dei unigenitum*
fol. 29v *Passus et sepultus est*
*Et in spiritum sanctu*m
fol. 30r *ex patre filio*
fol. 30v *Sanctus*
fol. 31r *Agnus dei*

Rúbricas y/o inscripciones:

"A. 4. Joan Pujol." (fol. 26v)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

fol. 31v: pentagramas en blanco

No. 12. fols. 32r-35v. *Missa Tertii Toni*, 4vv, [Giovanni Matteo Asola]

fol. 32r *Kÿrie eleyson*
Christe eleÿson
Kÿrie eleyson
fol. 32v *Et in terra pax*
Qui tollis peccata
fol. 33r *suscipe deprecationem*
Patrem omnipotentem
fol. 33v *et in visibilium*
fol. 34r *sancto ex Maria virgine*
Crucifixus etiam
fol. 34v [*domi*-]*num et viuificantem*
fol. 35r *Sanctus*
fol. 35v *Agnus Dei*

Concordancias:

RISM A2510 (1574), no. 3
RISM A2511 (1580), no. 3
RISM A2512 (1586), no. 3
RISM A2513 (1586), no. 3
RISM A2514 (1588), no. 3
RISM A2515 (1590), no. 3
RISM A2516 (1607), no. 3

No. 13. fols. 36r-38r. *Missa Pro Defunctis*, 4vv, [Giovanni Matteo Asola]

fol. 36r *Eternam Dona eis*
Et tibi reddetur
fol. 36v *Kÿrie eleyso*n
Christe eleÿson
Kÿrie eleÿson
Dona eis domine
fol. 37r [*perpe-*]*tua*
In memoria eterna
fol. 37v *Sanctus*
Benedictus qui uenit
Qui tollis
Qui tollis
fol. 38r *Qui tollis*
Luceat eis domine
Et lux perpetua

Concordancias:

Manuscritas
E-Bbc 587 (fols. 42v-50r), Asula
E-Boc 59 (89v-90r), Anón. (Sin texto) [Concordancia parcial]
MEX-MOc Leg. 189
Impresas
RISM A2529 (1576)
RISM A2530 (1585)
RISM A2531 (1590)
RISM 1590/3
RISM AA2530a (1598)

No. 14. fol. 38v. *Subvenite sancti Dei* / *Kyrie eleyson*, 4vv, [¿Joan Pau Pujol?]

fol. 38v *Subuenite sancti*
Suscipiat te
Kÿrie eleÿson

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, 1:XVI mencionó una obra de Joan Pau Pujol con el mismo título en el manuscrito 1 de Santa María del Mar (manuscrito perdido durante la Guerra Civil). Sin embargo, en las fotografías de este manuscrito que se conservan actualmente en la Biblioteca de Catalunya [E-Bbc M.F. 25] no existe ninguna pieza con ese título.

No. 15. fol. 40v (tenor) y 37r (*bassus*). *Qui Lazarum* / *Kyrie eleyson*, [Joan Pau Pujol]

Qui lazarum
Tu eis domine
Qui uenturus
Tu eis domine
Kÿrie eleÿson

Concordancias:

E-Bbc 768/15 [*olim* 497] (s.f.), Joan Pujol
E-Bsm 1 [= E-Bbc M.F. 25], [s.f.], Anón.

Comentarios:

La atribución a ¿Joan Pau Pujol? fue realizada por Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, 1:XVI en la descripción del manuscrito 1 de Santa María del Mar; Anglès no identificó la concordancia con E-Bbc 585.

No. 16. fol. 41r (tenor) y 37v (*bassus*). *Ne recorderis* / *Kyrie eleyson*, [Joan Pau Pujol]

Ne recorderis
Dirige domine
*Requie*m *eternam*
Kÿrie eleÿson

Concordancias:

E-Bbc 768/15 [*olim* 497] (s.f.), Joan Pujol
E-Bsm 1 [= E-Bbc M.F. 25], [s.f.], Anón.
Iglesia Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar, Au-818, Joan Pujol.[2]
E-Bp Sign Prov 168

Comentarios:

Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, 1:XVI no identificó la concordancia con E-Bbc 585. *MCA* 7, p. 7 no indica la concordancia con E-Bbc 585 ni con E-Bsm 1 [= E-Bbc M.F. 25].

Edición moderna:

MCA 7, ed. Josep Maria Gregori i Cifré, pp. 23-25.

No. 17. fols. 39r-40r. *Missa de Nostra Senyora*, 4vv, Pheip Pujol [Felip Pujol]

fol. 39r *Et in terra pax*
fol. 39v [*mun*-]*di miserere nobis*
fol. 40r *Benedictus qui venit*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Gloria de la miſsa de nostra s^{ra}. Pheip Pujol." (fol. 39r)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

[2] Sobre los fondos musicales de la Iglesia Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar (provincia de Barcelona), véase el catálogo de Francesc Bonastre, Josep Maria Gregori i Cifré (con la colaboración de Andreu Guinart i Verdaguer), *Fons de l'Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2008-2009).

E-Bbc 586
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 586 (*olim* Pedrell 393)

*Nota: el inventario sigue la foliación del librete de *cantus*.

No. 1. fol. 1r. *Sacris solemniis*, 4vv, [Joan Pau Pujol]
fol. 1r *Sacris solemnÿs*
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.
Comentarios:
Versos en polifonía: 1

No. 2. fol. 1v. [*Vexilla Regis*], 4vv, [Anónimo]
fol. 1v *O crux Aue spes unica*
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.
Comentarios:
Sólo se copió el texto y la música para el sexto verso ('O Crux ave') de este himno.

No. 3. fol. 1v. *Ave maris stella*, 4vv, [Anónimo]
fol. 1v *Aue maris stella*
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 4. fol. 2r. *Miserere mei Deus*, 4vv, [Joan Pau Pujol]
fol. 2r *Miserere mei Deus*
Tibi soli peccaui
*Cor mundu*m *crea in me*
Concordancias:
E-Boc 11bis (p. 20), Joan Pujol

No. 5. fol. 2r. *Gloria Patri*, 4vv, [Anónimo]
fol. 2r Gloria patri
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 6. fol. 2v-3r. *Miserere mei Deus*, 4vv, [Joan Pau] Pujol
fol. 2v *Tibi soli peccaui*
Auditui meo
Libera me de sanguinibus
fol. 3r *iustitia*m *tuam*
Benigne fac
Rúbricas e inscripciones:
"Solos de Pujol. A. 4." (fol. 2v)
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 7. fols. 3r-3v. *Tristis est anima mea*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 3r *Tristis est anima mea*
fol. 3v *et uigilate*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

En el manuscrito E-Bsm 5 [E-Bbc M.F. 28] hay una obra con el texto 'Tristis est anima mea' atribuída a Joan Pau Pujol pero para 8vv.

No. 8. fol. 4r. *Vexilla Regis*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 4r *Quo vulneratus insuper*
Arbor decora
O crux Aue

Rúbricas e inscripciones:

Escrito modernamente a lápiz "Pujol" (fol. 4r)

Concordancias:

E-Bbc 589 (fols. 14v-15r), Juan Pujol

Comentarios:

E-Bbc 589 solamente transmite el 'O crux Ave'.

No. 9. fol. 4v. *Adoramus te Christe*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fol. 4v *Adoramus te Christe*

Concordancias:

Manuscritas

E-Boc 11bis (p. 16), Anón.

Impresas

RISM P733 (1587), no. 19
RISM P733a (1588)
RISM P734 (1596)
RISM P735 (1596)
RISM P736 (1604)

Comentarios:

Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. xix atribuyó, erróneamente, esta pieza a Joan Pau Pujol, aunque indicando la atribución con interrogante. Marvin, *Palestrina. A Guide to Research*, no indica E-Bbc 586 ni E-Boc 11bis como fuentes manuscritas para este motete. Aparte de estos dos manuscritos de Barcelona, el único manuscrito que contiene esta pieza es un volumen de la Biblioteca Casanatense (MS 2760; olim O. IV.174) en formato partitura de la primera mitad del siglo XIX; el manuscrito pertenecía anteriormente a Giuseppe Baini y según Clara Marvin contiene, en parte, obras desconocidas o de dudosa atribución a Palestrina.

Ediciones modernas

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Franz Espagne, 5:176-177.
Le opere complete, ed. Casimiri, 11:78-79.

No. 10. fol. 5r. *Vere languores*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 5r *Vere languores*

Rúbricas e inscripciones:

Escrito modernamente a lápiz "Joan Pujol" (fol. 5r)

Concordancias:

E-Boc 11bis (p. 14), Joannis Pujol

No. 11. fol. 5v. *Stabat Mater*, 4vv, [¿Joan Pau Pujol?]

fol. 5v *Stabat mater dolorosa*

Rúbricas e inscripciones:

Escrito modernamente a lápiz "Joan Pujol?" (fol. 5v)

Concordancias:

E-Boc 11bis (pp. 15-16), Anón.

Comentarios:

He tomado la atribución a ¿Joan Pau Pujol? de Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. xix. Para un comentario sobre esta atribución, véase la obra número 14 del inventario detallado de E-Boc 11bis en este mismo apéndice.

No. 12. fol. 6r. *Tristis est anima mea*, 4vv, [¿Joan Pau Pujol?]

fol. 6r *Tristis est anima mea*

Rúbricas e inscripciones:

Escrito modernamente a lápiz "Joan Pujol?" (fol. 6r)

Concordancias:

E-Boc 11bis (pp. 14-15), Anón.

Comentarios:

He tomado la atribución a ¿Joan Pau Pujol? de Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. xix. Para un comentario sobre esta atribución, véase la obra número 14 del inventario detallado de E-Boc 11 en este mismo apéndice.

fols. 6v-12r: en blanco

No. 13. fol. 12v. *Ave maris stella*, Philipi Pujol [Felip Pujol]

fol. 12v *Sumens illud aue Gabriel*

Rúbricas e inscripciones:

"A 4 Philipi Pujol." (fol. 12v)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Debajo de la línea de texto de 'Sumens illud' se copiaron sin música los versos 'Monstra te' (verso 4) y 'Vitam praesta' (verso 6) de este himno.

E-Bbc 587

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 587 (*olim* Pedrell 383)

No. 1. fols. [0v]-2r. *Ne timeas Maria*, 4vv, [Tomás Luis de] Victoria

fol. 1r *Ne timeas*

fols. 1v-2r [*ute*-]*ro in utero*

Concordancias:

Manuscritas

D-MÜd Santini Hs. 2762

GB-Lbl Ms. Additional 41156-8, Anón.

GB-Cfm Ms. 30 F 22

H-Bn Ms. Bartfa 16 (No. 19)

I-Fc Ms. E. 117

US-Ws Mss. V.a. 405-7, Anón.

Impresas

RISM V1421 (1572), no. 9

RISM V1422 (1583), no. 9

RISM V1423 (1589), no. 9

RISM V1424 (1589), no. 9

RISM V1425 (1603), no. 9

Comentarios:

Faltan el soprano y el tenor al inicio de la pieza.

Ediciones modernas (selección):

MME 31, *Tomás Luis de Victoria*. *Opera Omnia*, ed. Higini Anglès, 4:15-18.

Antología polifónica sacra, ed. Samuel Rubio, 2:170-176.

Tomás Luis de Victoria: Motetes, ed. Samuel Rubio, 1:59-64.

Nueva Edición Victoria, ed. Soterraña Aguirre Rincón y João Figueirido (en línea: http://www.tomasluisvictoria.es/sites/default/files/NEV/Ne_timeas_Maria.pdf)

No. 2. fols. 2v-4r. *Magi viderunt stellam*, 4vv, [Tomás Luis de] Victoria

fols. 2v-3r *Magi viderunt stella*m

fols. 3v-4r *[e-]um et offeramus*

Rúbricas e inscripciones:

“nostre sant” (fol. 3r, margen inferior derecho); “In Epiphania Dñi.” (fol. 4r)**.**

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-GRcr 2 (fol. 57v), Tomás Luis de Victoria

MEX-Mc 9 (fols. 120v-123r), T. L. de Uictoria

No hispanas:

I-Fc Ms. E. 117

GB-Cfm Ms. 30 F 22

I-PAc [sin signatura]

D-B Mus. Ms. L [= Landsberg] 316

D-B Mus. Ms. L [= Landsberg] 329

Impresas:

RISM V1421 (1572), no. 6
RISM V1422 (1583), no. 6
RISM V1433 (1585), no. 6
RISM V1423 (1589), no. 6
RISM V1424 (1589), no. 6
RISM V1425 (1603), no. 6

Ediciones modernas (selección):

MME 26, *Tomás Luis de Victoria. Opera Omnia*, ed. Higini Anglès, 2:10-13.
Antología polifónica sacra, ed. Samuel Rubio, 1:54-59.
Tomás Luis de Victoria: Motetes, ed. Samuel Rubio, 1:41-47.
Masterworks from Rome, ed. Dixon, 7-19.
Nueva Edición Victoria, ed. Soterraña Aguirre Rincón y João Figueirido [en línea: http://www.tomasluisvictoria.es/sites/default/files/NEV/Magi_viderunt_stellam.pdf]

fols. 4v-6r: pentagramas en blanco.

No. 3. fols. 6v-8r. *Surrexit pastor bonus*, 4vv, R.[afael] Coloma

fols. 6v-7r *Surrexit Pastor bonus*
fols. 7v-8r *ſuo mori dignatus est*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Tempore Paschali" (fol. 7r)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Antología Polifónica Sacra, vol. 1, ed. Rubio, pp. 221-225.

No. 4. fols. 8v-10r. *Dum sacrum mysterium*, 4vv, R.[afael] Coloma

fols. 8v-9r *Dum ſacru*m *mysterium*
fols. 9v-10r *[Domi-]ne Deus noster*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 5. fol. 10v. [*Salve*] *Sancta Parens*, [4vv], [Anónimo]

fol. 10v *Sancta Parens*

Rúbricas y/o inscripciones:

"A [?] Don Marin terreros." (fol. 10v, margen superior, centrado)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 6b [y 6a] fols. 11r-13r, 18v. *Magnificat Secundi Toni*, 4/3/6 vv, [Cristóbal de] Morales

fols. 18v y 11r *Et exultauit*
Fecit potentiam
fols. 11v-12r *Eſurientes impleuit*
*Sicut locut*us
fols. 12v-13r *Sicut erat*

Rúbricas y/o inscripciones:

"2. toni cant*us* morales" (fol. 18v); "a 3." (fol. 18v, margen izqdo., junto a C "Fecit potentiam") "maria gracia" (fol. 11r); "fecit potentiam tacet baſsus" (fol. 11r, margen dcho. junto a A y T); "ſequitur canon in diapaſon" (fol. 12v, después de TI).

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-GU 4 (fols. 58v-65r)
E-PAbm 6832 (pp. 138-145), Morales
E-PAS s.s. (fols. 58v-65r), Morales
E-Tc 34 (fols. 7v-14r), Morales
GCA-Gc 2-B (fols. 39v-46r), Morales
MEX-Pc 2-B (fols. 10v-16r), Morales
US-NYhsa 869 (fols. 57v-64r), Morales
US-NYhsa 870 (fols. 57v-64r), Morales

No hispanas

D-As 20 (fols. 12v-20r), Morales
D-ROu 49 (no. 5), Morales
F-Pn RV[1] 227 (fols. 2v-4r), Morales
I-TVd 18 (no. 4), Morales
V-CVbav CG XV.36 (fols. 53v-58r), Anón.
V-CVbav CG VIII.39 (fols. 99v-105r), Morales
V-CVbav CS 21 (fols. 65v-74r), Morales
V-CVbav SM 36 (fols. 15v-20r), Anón.

Impresas:

RISM 1542/9 (fols. 4v-5r), [= RISM M3592]
RISM 1544/4 (fols. 4v-7r), [= RISM M3593]
RISM M3594 (1545), p. 8
Magnificat...cum quatuor vocibus, liber primus (Venezia: [Girolamo Scotto] 1545), p. 8
RISM 1550/4 (fols. 4v-8r), [= RISM M3595]
RISM M3596 (1559), p. 8
RISM 1562/1, fols. 28v-31r
RISM M3598 (1563)
RISM M3599 (1568)
RISM M3600 (1575)
RISM M3601 (1583)
RISM M3602 (1597)
RISM M3603 (1614)
1619 (Vincenti)

Edición moderna:

MME 17, *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*, ed. Anglès, 4:25-33.

Comentarios:

Martin Ham, "Worklist", indica erróneamente que este magníficat en E-Bbc 587 no presenta atribución y contiene los versos impares.

No. 7. fols. 13v-16r. *Magnificat Quarti Toni*, 4/3vv, [Cristóbal de] Morales

fols. 13v-14r *Et exultauit*
Quia fecit
fols. 14v-15r *Fecit potentia*m
Eſurientes
fols. 15v-16r *Sicut locut*us
Sicut erat

Rúbricas y/o inscripciones:

"Cant*us* 4. toni Morales." (fol. 13v); "Eſurientes tacet." (fol. 14v, C)

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-Boc 06 (fols. 82v-85r), Morales
E-GU 3 (fols. 72v-78r), Morales
E-PAbm 6832 (pp. 154-159), Morales
E-PAS s.s. (fols. 72v-78r), Morales
E-Tc 34 (fols. 120v-126r), Morales
GCA-Gc 2-B (fols. 79v-85r), Morales
MEX-Pc 2B (fols. 22v-28r), Morales
US-NYhsa 869 (fols. 71v-77r), Morales
US-NYhsa 870 (fols. 71v-77r), Morales

No hispanas

D-As 20 (fols. 28v-34r), Morales
D-ROu 49 (no. 9), Morales
I-TVd 18 (no. 6) [perdido]
V-CVbav CG VIII.39 (fols. 123v-129r), Anón.
V-CVbav CG XV.36 (fols. 84v-88r), Morales
V-CVbav SM 36 (fols. 36v-42r), Anón.

Impresas:

RISM 1542/9 (fols. 7-8v) [= RISM M3592]
RISM 1544/4 (fols. 8v-11) [= RISM M3593]
RISM 1550/4 (fols. 12-15) [= RISM M3595]
RISM M3597 (fols. 34v-37r), (1562)
RISM M3594 (1545), p. 17
Magnificat...cum quatuor vocibus, liber primus (Venezia: [Girolamo Scotto] 1545), p. 17
RISM M3596 (1559), p. 17
RISM 1562/1 (fols. 34v-37r)
RISM M3598 (1563)
RISM M3599 (1568)
RISM M3600 (1575)
RISM M3601 (1583)
RISM M3602 (1597)
RISM M3603 (1614)
1619 (Vincenti)

Comentarios:

En el verso *Sicut erat* no hay un AII *si placet* como aparece en *MME* 17.

Edición moderna:

MME 17, Cristóbal de Morales († 1553). *Opera Omnia*, ed. Anglès, 4:57-64.

No. 8. fols. 16v-17v. *Magnificat Octavi Toni*, 4vv, [Cristóbal de] Morales

fols. 16v-17r *Anima mea dominum*
Quia reſpexit
fol. 17v *Et miſericordia*

Rúbricas y/o inscripciones:

"8. tonus Morales" (fol. 16v); "Et miſericordia tenor ſilet"

Concordancias:

Manuscritas

Hispanas

E-GU 4 (fols. 45v-51r), Morales
E-AL 3 (fols. 85v-91r; 151v-157r), Morales
E-LEDc s.s. [1] (fols. 18v-24r), Morales
E-MO 1085 (fols. 107v-114r), Morales
E-PAbm 6829 (fols. 117v-123r), Anón.
E-PAbm 6832 (fols. pp. 126-131), Morales
E-PAS s.s. (fols. 46v-51r), Morales
E-Tc 34 (fols. 52v-58r), Morales
GCA-Gc 2-B (fols. 159v-165r), Morales
US NYhsa 869 (fols. 44v-50r), Morales
US NYhsa 870 (fols. 44v-50r), Morales

No hispanas

D-Nla 224 (fols. 279(a)v-290r), Morales
I-CMac G (fols. 90v-93r), Anón.
I-LT 37 (fols. 78v-81r), Morales
I-Rsld IV/9 (pp. 166-177), Morales
P-Cug 6 (fols. 52v-53r), Anón.
P-Pm 40 (fols. 284v-290r), Morales
US-BLI 3 (fols. 14v-20r), Anón.
V-CVbav CG VIII.39 (fols. 153v-159r), Morales
V-CVbav CG XV.36 (fols. 74v-80r), Morales
V-CVbav SM 36 (fols. 75v-80r), Anón.

Impresas

RISM M3597(fols. 47v-50r), (1562)
RISM M3594 (1545), p. 34
Magnificat...cum quatuor vocibus, liber primus (Venezia: [Girolamo Scotto] 1545), p. 34
RISM M3596 (1559), p. 34
RISM 1562/1, fols. 22v-25r
RISM M3598 (1563)
RISM M3599 (1568)
RISM M3601 (1583)
RISM M3602 (1597)
RISM M3603 (1614)
1619 (Vincenti)

Comentarios:

Incompleto (versos 1, 3, 5). Martin Hamm, "Worklist", señala errónamente que este magnificat transmite los versos 10 y 12 y que ocupa también el fol. 18r. El fol. 18r contiene el A y el B del *Magnificat 1 toni* (véase la siguiente obra No. 9).

Edición moderna:

MME 17, *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*, ed. Anglès, 4:119-125.

No. 9. fol. 18r. *Magnificat Primi Toni*, [4vv], [Cristóbal de Morales]

fol. 18r *Sicut locutus*

Sicut erat

Concordancias:

Manuscritas

Hispanas

E-AL 3 (fols. 157v-164r), Morales
E-Boc 6 (fols. 43v-47r), Christoforus Morales
E-GU 4 (fols. 51v-58r), Morales
E-PAbm 6832 (pp. 132-137), Morales
E-PAS s.s. (fols. 51v-58r), Morales
E-Tc 34 (fols. 1v-7r), Morales
GCA-Gc 2-B (fols. 7v-14r), Morales
MEX-Pc 2-B (fols. 4v-10r), Morales
US-NYhsa 869 (fols. 50v-57r), Morales
US-NYhsa 870 (fols. 50v-57r), Morales

No hispanas

D-As 20 (fols. 5v-12r), Morales
D-ROu 49 (no. 2), Morales
I-Bsp 45 (fols. 51v-53r), Anón.
I-Fd 27 (fols. 4v-11r), Morales
I-Fsl O (fols. 90v-95r), Anón.
I-LT 37 (fols. 84v-88r), Morales
I-Md 24 (pp. 254-265), Morales
I-TVd 18 (no. 3), Morales [perdido]
V-CVbav CG VIII.39 (fols. 87v-93r), Anón.
V-CVbav CG XV.36 (fols. 45v-49r), Anón.
V-CVbav SM 36 (fols. 7v-11r), Anón.

Impresas

RISM 1542/9 (fols. 2-4)
RISM 1544/4 (fols. 1v-4r)
RISM 1550/4 (fols. 1v-4r)
1552 PogueM (no. 56)
RISM M3597 (fols. 25v-28r), [1562]
RISM M3594 (1545), p. 3
Magnificat...cum quatuor vocibus, liber primus (Venezia: [Girolamo Scotto] 1545), p. 3
RISM M3596 (1559), p. 3
RISM 1562/1 (fols. 25v-28r)
RISM M3598 (1563)
RISM M3599 (1568)
RISM M3601 (1583)*
RISM M3602 (1597)
RISM M3603 (1614)
1619 (Vincenti)

Comentarios:

Incompleto: sólo versos 10 y 12. Ni Anglès ni Martin Ham identificaron este *magnificat* de Tono I de Morales en E-Bbc 587.

Edición moderna:

MME 17, Cristóbal de Morales († 1553). *Opera Omnia*, ed. Anglès, 4:8-16.

No. 10. fol. 19r. *Caro mea vere est cibus*, [4vv], [Francisco Guerrero]

fol. 19r *Caro mea*

Concordancias:

Manuscritas

¿E-GRcr 6 (nº 253)?

E-GRcr 2 (fol. 66v), Francisco Guerrero

Impresas

RISM G4875 (1589), fol. 17

RISM G4877 (1597), no. 36

Comentarios:

Sólo A y B. Llorens Cisteró indicó que la edición de 1596 no presenta ciertas alteraciones accidentales que sí presenta la edición de 1589 (alteraciones de los cc. 6, 37, 41, 44, 49, 50 en su edición). E-Bbc 587 sí transmite las alteraciones indicadas por Llorens por lo que el motete pudo haberse copiado de la edición de Vincenti de 1589 o de un modelo manuscrito que siguiese esta edición. Según el Catálogo de López-Calo de la Capilla Real de Granada el ms. E-GRcr 6 que Llorens mencionó como fuente para esta obra de Guerrero (obra nº 253) no contiene esta pieza. La Capilla Real de Granada sí posee un impreso de Guerrero (Nº 7 del catálogo; Venecia: Giacomo Vincenti, 1589) que transmite esta pieza. Véase José López-Calo, *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, 2 vols. (Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993), vol. 1, pp. 115-124.

Ediciones modernas:

MME 45, *Francisco Guerrero. Opera Omnia*, ed. Llorens Cisteró, 6:154-156.

No. 11. fols. 19v-20r. *Ego sum panis vivus*, 4vv, [Anónimo]

fols. 19v-20r *Ego ſum panis vivus*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 12. fols. 20v-30r. *Missa Lauda Sion*, 4vv, Joannis Prenestini [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fols. 20v-21r *Kyrie eleyson*

Christe eleyſon

Kyrie eleyson

fols. 21v-22r *Et in terra pax*

fols. 22v-23r *Qui tollis*

fols. 23v-24r *Patrem omnipoten*tem

fols. 24v-25r *Et incarnat*us *est*

fols. 25v-26r *[proce-]dit qui cu*m pat*re*

fols. 26v-27r Sanctus

fols. 27v-28r *Benedict*us
*Ofan*n*a in excelsis*
fols. 28v-29r *Agn*us *dei*
fols. 29v-30r *Agn*us *dei*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Cantus miſsa Lauda Sion Joannis Prenestinï." (fol. 20v); "maria gracia plena" (fol. 21r, margen inferior); "nostre sant*isi*mo" (fol. 22r, margen superior); pentagramas con líneas melódicas después de cada voz (*Agnus dei*, fols. 28v-29r); "Muy bien sabes" (fol. 29r); "BBBernat Sala qui fesit" (fol. 30r).

Concordancias:

Manuscritas

A-Wn 15944 (fol. 1)
V-CVbav CS 47 (fols. 26v-45r), Iohannis Petraloysii Praenestini
V-CVbav CS 194 (fols. 1v-36r), Iohannis Petraloysii Praenestini (falta el *Agnus Dei*)
V-CVbav CS 527-530 (fols. 18-21), Iohannis Petraloysii Praenestini

Impresas

RISM P667 (1582), p. 7
RISM P668 (1590)
RISM P669 (1610) [Con bajo continuo]

Ediciones modernas (selección):

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 13:1-14.
Le opere complete, ed. Casimiri, 10:1-18.

No. 13. fols. 30v-42r. *Missa,* 4/3vv, [Anónimo]

fols. 30v-31r *Kyrie eleyson*
Christe elyson
Kyrie eleyson
fols. 31v-32r *Et in terra pax*
fols. 32v-33r *Qui tollis*
fols. 33v-34r *PAtrem omnipotentem*
fols. 34v-35r [fac-]*tum Consubstantialem*
fols. 35v-36r *CRucifixus*
fols. 36v-37r *Et In spiritum*
fols. 37v-38r [remissio-]*nem peccatorum*
fols. 38v-39r *SAnctus*
fols. 39v-40r *Benedict*us
fols. 40v-41r *Agnus Dei*
fols. 41v-[42r] *A*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Bassus tacet" (fol. 36r, después de la voz de A); "mortem" (fol. 41r, margen inferior).

Concordancias:

E-Bbc 859 (fols. 123v-136r), Anón.

No. 14. fols. 42v-50r. *Missa Pro Defunctis,* 4vv, Asula [Giovanni Matteo Asola]

fols. 42v-43r (*Requiem*) *Eternam Dona eis*
(*Te decet*) *Et tibi redetur*
*Exaudi or*ation*e*m

fols. 43v-44r *Kyrie eleyson*
Christe eleyson
Kyrie eleyson
fols. 44v-45r *Dona eis domine*
IN memoria æterna
fols. 45v-46r *Rex Gloriæ*
fols. 46v-47r *sed signifer*
Tu suscipe
fols. 47v-48r *Sanctus*
Benedictus
fols. 48v-49r *Qui tollis*
Qui tollis
Qui tollis
fols. 49v-50r *Luceat eis*
(*Requiem æternam dona eis domine*) *Et lux perpetua*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Missa pro Defunctis Asula" (fol. 42v); "quam olim vidi supra" (fol. 46v, a continuación del C); "Amich Esteban Pujol Musich." (fol. 50r).

Concordancias:

Manuscritas

E-Bbc 585 (fols. 36r-38r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 89v-90r), Anón. (Sin texto) [Concordancia parcial]
MEX-MOc Leg. 189

Impresas

RISM A2529 (1576)
RISM A2530 (1585)
RISM A2531 (1590)
RISM 1590/3
RISM AA2530a (1598)

No. 15. fols. 50v-60r. *Missa Pro Defunctis*, 4vv, [Anónimo]

fols. 50v-51r (*Requiem æternam*) *Dona eis dona*
(*Te decet hymnus de*us *in Syon*) *Et tibi redetur*
Exaudi orationem
fols. 51v-52r *Kyrie eleyson*
Christe eleyson
Kyrie eleyson
fols. 52v-53r (*Requiem æternam*) *Dona eis Domine*
fols. 53v-54r *In memoria æterna*
In memoria æterna
fols. 54v-55r *Rex gloriæ*
fols. 55v-56r *[tarta-]rus ne cada*n*t*
fols. 56v-57r (*Hostias et preces tibi domine laudas offerimus*) *Tu ſuscipe*
fols. 57v-58r *Sanctus*
Benedictus
Oſanna in excelsis
fols. 58v-59r (*AGnus Dei*) *Qui tollis*
Qui tollis
Qui tollis

fols. 59v-60r (*Lux æterna*) *Luceat eis domine*
(*Requie*m *æterna*m *dona eis d*omi*ne*) *Et lux perpetua*

Rúbricas y/o inscripciones:

"maria gracia plena" (fol. 52r); pentagrama con melodía de acompañamiento (semicorcheas) (fol. 52r); "Utru*m* hor*um* mauis accipe" (fol. 53v, margen izqdo.).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 16. fols. 60v-61r. *Peccantem me quotidie,* 4vv, [Jean Maillard]

fols. 60v-61r *PEcca*n*te*m *me quotidie*

Concordancias:

E-Bbc 682 (fols. 89v-90r), J. mallart

Comentarios:

E-Bbc 587 y E-Bbc 682 son las únicas fuentes para esta obra de Maillard. Rosenstock no incluyó a E-Bbc 587 entre las fuentes para esta obra.

Edición moderna:

RRMR 159, *Collected sacred works*, ed. Rosenstock, 29-32.

No. 17. fols. 61v-63r. *Domine quando veneris,* 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fols. 61v-62r *Domine q*u*ando*
fols. 62v-63r *COmmissa mea*

Rúbricas y/o inscripciones:

"2. Pars" (fol. 62v)

Concordancias

Manuscritas

E-E 2 (fols. 28v-32r), Palestina
V-CVbav CG XV.66 (fol. 8)
V-CVbav CG XIII.18 (fol. 422) [con bajo continuo]

Impresas

RISM P733 (1587), no. 1
RISM P733a (1588)
RISM P734 (1596)
RISM P735 (1596)
RISM P736 (1604)

Comentarios:

Marvin, *Palestrina. A Guide to Research*, no señala E-Bbc 587 como fuente manuscrita para esta obra.

Ediciones modernas:

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Franz Espagne, 5:117-120.
Le opere complete, ed. Casimiri, 11:3-8.

No. 18. fols. 63v-65r. *Super flumina Babylonis,* 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fols. 63v-64r *Super flumina*
fols. 64v-65r *[e-]ius ſuspendimus*

Rúbricas y/o inscripciones:

"sol fa mi re ut" (fol. 64r, margen inferior); "Molt Señnor meu a bcn feta la" (fol. 65r).

Concordancias:
Manuscritas
E-E 2 (fols. 43v-45r), Palestrina
Impresas
RISM P733 (1587), no. 3
RISM P733a (1588)
RISM P734 (1596)
RISM P735 (1596)
RISM P736 (1604)
Comentarios:
Marvin, *Palestrina. A Guide to Research*, no indica E-Bbc 587 como fuente manuscrita para esta obra.
Ediciones modernas:
Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Franz Espagne, 5:125-127.
Le opere complete, ed. Casimiri, 11:14-16.

No. 19. fols. 64v-65r. *Adoramus te Christe*, 4vv, [Anónimo]
fols. 64v-65r *Adoramus te Xpe*
Rúbricas y/o inscripciones:
"Molt Señnor meu a bcn feta la" (fol. 65r)
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 20. fols. 65v-67r. *Pater peccavi*, 4vv, [Jacobus Clemens non Papa]
fols. 65v-66r *Pater peccaui*
fols. 66v-67r *Quanti mercenary*
Concordancias:
Manuscritas:
Hispanas
E-Tc 13 (fols. XXXVv-XXXVIr), Clemens non Papa
No hispanas
D-Knu Ms. G. B. III, 57 (solamente A y T de la 2ª *pars*)
D-Rp MS A.R. 1018 (No. 16), Clemens non Papa
NL-Lml Ms. D (fol. 0v-4r)
Impresas
RISM 1547/2, fol. 31
RISM 1547/5, fol. 10
RISM 1548/1, fols. 31v-33r
RISM C2698 (1559), no. 14
RISM C2699 (1562)
RISM C2700 (1567)
RISM C2701 (1569)
Comentarios:
Kempers no menciona E-Bbc 587 entre las fuentes manuscritas para esta obra.
Ediciones modernas:
CMM 4, *Jacobus Clemens non Papa. Opera Omnia*, ed. Kempers, 9:1-7.

No. 21. fols. 67v-68r. *O vos omnes*, 4vv, [Tomás Luis de Victoria]

fols. 67v-68r *O vos omnes*

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-E 4 (fols. 32v-33r), Anón.
E-E 7 (fols. 56v-59r), Anón.
E-E CC. 1
E-GRcr 2 (fol. 173v), Thomae Ludovici Victoria
E-MO 750 (fols. 25v-27r), Anón.
GCA-Gc 3 (no. 30), Anón.
MEX-Pc Legajo 30 (no. 15), Victoria
US-NYhsa 288 (fols. 97v-99r), Anón.

No hispanas

D-B Mus. Ms. Winterfeld 2
D-B Mus. Ms. L [= Landsberg] 247
D-MÜd Santini Hs. 2762
GB-Lcm 1940
GB-Cfm Ms. 30 F 22
I-Fc Ms. E. 117
I-Rc Ms. 2760

Impresas

RISM V1421 (1572), no. 12
RISM V1422 (1583), no. 12
RISM V1423 (1589), no. 12
RISM V1424 (1589), no. 12
RISM V1425 (1603), no. 12

Comentarios:

Cramer, *Tomás Luis de Victoria. A Guide to Research*, p. 58, menciona la signatura antigua (Ms. 8) del manuscrito de la Capilla Real de Granada.

Ediciones modernas (selección):

MME 26, *Tomás Luis de Victoria. Opera Omnia*, ed. Higini Anglès, 2:17-19.
Tomás Luis de Victoria: Motetes, ed. Samuel Rubio, 1:74-78.

No. 22. fols. 68v-69r. *In passione positus*, 4vv, [Anónimo]

fols. 68v-69r *In paſsione positus*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 23. fols. 69v-71r. *Vere languores*, 4vv, [Tomás Luis de Victoria]

fols. 69v-70r *Vere languores*
fols. 70v-71r [ponde-]ra Quæ ſola

Rúbricas y/o inscripciones:

"Maria gracia" (fol. 70r, margen inferior)

Concordancias:

Manuscritas

Hispanas

CO-Bc s.s. (A)
E-Asa 9 (p. 184), Victoria

E-Asa 10 (no. 4), Tomás Luis de Victoria
E-E 04 (fols. 33v-35r), Anón.
E-E 07 (fols. 59v-63r), Anón.
E-E CC. 1
E-LEDc s.s. [1] (fol. 163v), Victoria
E-P 1 (fols. 39v-41r), Tomás Luis de Victoria
GCA-Gc 3 (no. 16), Anón.
MEX-Pc Leg. 30 (no. 14), Victoria
MEX-Pc Leg. 34 (no. 21),Victoria

No hispanas

B-Br Fonds Fétis, 1854
D-MÜd Santini Hs. 1206
D-MÜd Santini Hs. 2762
D-B Mus. Ms. Winterfeld 2
GB-Cfm Ms. 30 F 22
I-Bc Ms. X 46
I-Bsf Ms. M.V. XX-1
I-FAN Ms. 155
I-Rc Ms. 2760
I-Rsc Mss. G. 792-5
I-Vid Ms. K.6[3]
US-Cn Case MS VM 2147 C36, Vols. I-VI
US-NYhsa 278 (fols. 42v-45r), Anón
V-CVbav CG Ms. XIII.21
V-CVbav CG Ms. IV. 146 (1-6)

Impresas

RISM V1421 (1572), no. 11
RISM V1422 (1583), no. 11
RISM V1432 (1585), no. 11
RISM V1423 (1589), no. 11
RISM V1424 (1589), no. 11
RISM V1425 (1603), no. 11

Ediciones modernas (selección):

MME 26, *Tomás Luis de Victoria. Opera Omnia*, ed. Higini Anglès, 2:14-16.
Officium hebdomadae sanctae, ed. Eugene Cramer, 3:118-124.
Tomás Luis de Victoria: Motetes, ed. Samuel Rubio, 1:69-73.

No. 24. fols. 71v-72r. *Per tuam crucem*, 4vv, [Cristóbal de Morales]

fols. 71v-72r *Per tua*m *crucem*

Concordancias

Manuscritas

E-Bbc 681 (fols. 43v-44r), Anón.
E-Boc 7 (fols. 51v-54r), Morales
E-SI 21 (fols. 34v-36r), Anón.
E-Tc 13 (fols. 21v-25r), Morales
E-Vp s.s. (fols. 115v-118r), Morales

[3] Cramer indica erróneamente que se trata del manuscrito K.7; según Bolcato & Zanotelli, *Il fondo musicale dell'archivio capitolare del duomo di Vicenza*, p. 311 (nº 832 en el catálogo) la signatura del ms. en la biblioteca es K. 6.

E-Zac 34 (fols. 63v-65r), Morales
I-CMac D (F) (fols. 93v-95r), Anón.

Comentarios:

Martin Ham, "Worklist", indica erróneamente que este motete de Morales en E-Bbc 587 se copió en los folios 127v-128r. E-Bbc 587 y E-Bbc 681 transmiten únicamente la primera parte de este motete. En cambio E-Boc 7 sí transmite la segunda parte (Miserere nostri). El resto de fuentes contienen también la segunda parte.

Edición moderna:

MME 13, *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*, ed. Anglès, 2:36-41.

No. 25. fols. 72v-74r. *Ad dominum cum tribularer*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fols. 72v-73r *Ad d*omi*num cu*m *tribularer*
fols. 73v-74r *Sagittæ potentis*

Concordancias:

Manuscritas

E-E 2 (fols. 40v-42br), Palestrina

Impresas

RISM P733 (1587), no. 6
RISM P733a (1588)
RISM P734 (1596)
RISM P735 (1596)
RISM P736 (1604)

Comentarios:

Marvin no menciona E-Bbc 587 como fuente para esta obra.

Ediciones modernas

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Franz Espagne, 5:135-138.
Le opere complete, ed. Casimiri, 11:26-30.

No. 26. fols. 74v-76r. *Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae*, 4vv, Prenestini [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fols. 74v-75r *INcipit lamentatio*
Aleph Quomodo ſedet
Princeps
Beth
fols. 75v-76r *Plorans plorauit*
Hieruſalem conuertere

Rúbricas y/o inscripciones:

"Feria V. in cœna dñi de Hieremia proph. Lectio. I. Cant*us* I. Prenestini." (fol. 74v)

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-Boc 11bis (p. 1), Palestrina

No hispanas

I-Rsg 59 (fol. 1v-2r)
I-Rsg 59 (fol. 28v-30r)
I-Rsg 87 (fols. 1v-4r), Dragoni

I-SPd Cod. 9 (fol. 1v)

Impresas:

RISM P742 (1588), no. 1

RISM P743 (1589), no. 1

Ediciones modernas:

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 25:1-4.

Le opere complete, ed. Casimiri, 13:1-4.

No. 27. fols. 76v-78r. *De Lamentatione Jeremiae Prophetae,* 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fols. 76v-77r *DE lamentatione Hieremiæ prophetæ*

Heth Cogitauit

fols. 77v-78r *Teth Defixæ ſu*nt

*Hieruſale*m *conuertere*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Feria VI. In Paraceue Lectio. II." (fol. 76v, margen superior, centrado); "Lorenzo Casals Soltero en 1848" (fol. 77r, margen inferior).

Concordancias:

Manuscritas

Hispanas

E-Boc 11bis (p. 8), Anón.

No hispanas

I-Rsg 59 (fol. 3v-5r)

I-Rsg 59 (fol. 34v-36r)

I-Rsg 87 (fols. 12v-17r), Dragoni

I-SPd Cod. 9 (fol. 11v)

V-CVbav CS 342

Impresas

RISM P742 (1588), no. 4

RISM P743 (1589), no. 4

Ediciones modernas:

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 25:12-16.

Le opere complete, ed. Casimiri, 13:14-18.

No. 28. fols. 78v-80r. *De Lamentatione Jeremiae prophetae. Heth Misericordiae,* 4vv, Ioannis prenestini [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fols. 78v-79r *De lamentatione Hieremiæ prophetæ*

Miſericordiæ domini

Heth Noui diluculo

Heth

fols. 79v-80r *Pars mea dominus*

*Teth Bon*us *eſt*

Hieruſalem conuertere

Rúbricas y/o inscripciones:

"Sabbatho Sancto lectio I. cantus I. Ioannis Prenestini" (fol. 78v)

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-Boc 11bis (p. 11), Anón.

No hispanas

I-Rsg 59 (fol. 1r)

Impresas:

RISM P742 (1588), no. 7

RISM P743 (1589), no. 7

Ediciones modernas:

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 25:24-28.

Le opere complete, ed. Casimiri, 13:27-31.

No. 29. fols. 80v-81r. *Vexilla Regis*, 4vv, [Pere Beuló]

fols. 80v-81r *O crux aue*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Gafu" (fol. 81r, margen inferior)

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 130v-131r), Petr*us* beulot

Edición moderna:

Mazuela-Anguita, "The Contribution of the Requesens Noblewomen to the Soundscape of Sixteenth-Century Barcelona", pp. 216-217 (edicion basada en E-Boc 59).

No. 30. fols. 81v-84r. *Miserere mei Deus*, 4vv, [Matheo] Flecha [¿"el joven"?]

fols. 81v-82r *Miſerere mei Deus*

Amplius laua me

Tibi ſoli peccaui

fols. 82v-83r Ecce enim

Auditui meo

*Cor mundu*m

Redde mihi

fols. 83v-84r Libera me

*Quonia*m *si*

Benigne fac

Gloria Patri

Rúbricas y/o inscripciones:

"Miſerere de Flecha" (fol. 81v)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

"Un Miserere de Flecha. Edición y breve comentario", *Recerca Musicològica* 6/7, ed. Maricarmen Gómez Muntané, pp. 29-39.

No. 31. fol. 84v. *Vexilla Regis*, 5vv, [Juan] Orich [y Pere Alberch i Ferrament, alias] Vila

fol. 84v *O crux aue*

Rúbricas y/o inscripciones:

Precediendo a cada voz se anotaron las siguientes inscripciones: "Orich a. 5. cant*us*."; "Vila a 4."; "tenor / i. a .5."; tenor / 2. a 5."; "Vila te / nor a / 4·".

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

E-Bbc 589

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 589 (*olim* Pedrell 388)

No. 1. fols. 1v-14r. *Missa in Adventu*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 1v-2r *Kyrie eleyson*
Kyrie eleyson
fols. 2v-3r *Christe eleyson*
fols. 3v-4r *Christe eleyson*
Kyrie eleyson
fols. 4v-5r (*Kyrie eleyson*) *Kyrie eleyson*
fols. 5v-6r (*Patrem omnipotentem*) *Visibilium omnium*
Et ex patre natum
fols. 6v-7r *Genitum non factum*
Et incarnatus
fols. 7v-8r *Et resurexit tertia*
Et iterum venturus
fols. 8v-9r *Et in spiritum*
fols. 9v-10r *Qui cum patre*
fols. 10v-11r *Confiteor unum*
Et vitam
fols. 11v-12r (*Sanctus*) *Sanctus*
fols. 12v-13r (*Agnus dei*) *Qui tollis*
fols. 13v-14r (*Agnus dei*) *Qui tollis*

Rúbricas y/o inscripciones:

En el fol. 1v se anotó modernamente a lápiz "Joan Pujol (V. Ms. 585)".

Concordancias:

E-Bbc 585 (fols. 22v-26r), Joannis Pujol

No. 2. fols. 14v-15r. *Vexilla Regis*, 4vv, Juan [Pau] Pujol

fols. 14v-15r *O crux, Aue spes*

Concordancias:

E-Bbc 586 (fol. 4r), Anón.

No. 3. fols. 15v-17r *Missa*, 4vv, [Anónimo]

fols. 15v-16r *Et incarnatus*
fols. 16v-17r (*Sanctus*) *Sanctus*
fol. 17v (*Benedictus*) *Qui venit*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

E-Bbc 608

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 608 (*olim* Pedrell 382)

No. 1. fols. 1v-2r. *Senex puerum portabat*, 5vv, Jos. Palestina [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fols. 1v-2r *Senex puer*um *portabat*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Superi*us* prim*us* quincta vox" (fol. 1v, margen superior); "Jos. palestina cu*m* ·5·" (fol. 2r, margen superior)

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-E 3 (fols. 56v-58r), Palestina

No hispanas

A-Wn 16704 (151v)
D-B Mus. Ms 6 (no. 55)
D-B Mus Ms. 11 (no. 113), Joh. Petraloysius
D-B Mus. Ms. 40209 (no. 17)

Impresas:

RISM P700 (1569), no. 4
RISM P701 (1579), no. 4
RISM P702 (1586), no. 4
RISM P703 (1590), no. 4
RISM 1590/5, no. 14
RISM P704 (1600), no. 4
RISM 1609/1

Ediciones modernas:

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Theodor de Witt, 1:14-17.
Le opere complete, ed. Casimiri, 5:15-19.

Comentarios:

E-Bbc 608 no transmite la segunda *pars* de este motete ('Hodie beata virgo Maria').

No. 2. fols. 2v-3r. *In monte Oliveti*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 2v-3r *In monte oliueti*
Vs. *Vigilate et orate* [T y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 19v-20r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 48v-49r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 64v-65r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 1v-2r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 28v-29r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 39v-41r), Anón.
P-Lma s.s. [fols. XX] (fols. 93v-94r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 93-94), Anón.
P-Pm MM 40 (fol. 355v; incompleto), Anón.

Edición moderna:

Antología Polifónica Sacra, vol. 1, ed. Rubio, pp. 121-123.

No. 3. fols. 3v-4r. *Tristis est anima mea*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 3v-4r *TRistis est anima mea*

Vs. *Ecce appropi*n*quat* [S y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 20v-21r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 49v-50r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 65v-66r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 2v-.3r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 29v-30r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 41v-43r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 95-96), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 94v-95r), Anón.

Edición moderna:

Antología Polifónica Sacra, vol. 1, ed. Rubio, pp. 123-125.

No. 4. fols. 4v-5r. *Ecce vidimus eum*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 4v-5r *Ecce vidimus eu*m

Vs. *Vere la*n*gores* [T y B]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 21v-22r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 50v-51r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 66v-67r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 3v-5r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 30v-31r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 43v-45r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 97-98), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 95v-96r), Anón.

Edición moderna:

Antología Polifónica Sacra, vol. 1, ed. Rubio, pp. 128-130.

No. 5. fols. 5v-6r. *Amicus meus*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 5v-6r *Amicus meus*

Vs. *bonu*m *erat* [S y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 22v-23r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 51v-52r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 67v-68r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 5v-7r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 31v-32r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 45v-47r), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 96v-97r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 99-100), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 2.

No. 6. fols. 6v-7r. *Judas mercator pessimus*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 6v-7r *Judas mercator*

Vs. *mellius illi erat* [A y B]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 23v-24r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 52v-53r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 68v-69r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 7v-8r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 32v-33r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 47-49r), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 97v-98r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 101-102), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 4.

No. 7. fols. 7v-8r. *Unus ex discipulis meis*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 7v-8r *Unus ex discipulis meis*
Vs. *qui intingit* [T y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 24v-25r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 53v-54r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 69v-70r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 8v-9r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 33v-34r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 49v-51r), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 98v-99r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 103-104), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 5.

No. 8. fols. 8v-9r. *Eram quasi Agnus innocens*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 8v-9r *eram quasi agnus innocens*
Vs. *Omnes amici mei* [T y B]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 25v-26r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 54v-55r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 70v-71r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 9v-11r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 51v-53r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 33v-35r), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 99v-100r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 105-106), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 7.

No. 9. fols. 9v-10r. *Una hora non potuistis*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 9v-10r *Una hora non potuistis*
Vs. *quid dormitis* [T y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 26v-27r), Anón.

E-Boc 59 (fols. 55v-56r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 71v-72r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 11v-12r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 34v-35r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 53v-55r), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fol. 100v; incompleto), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 107-108), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 9.

No. 10. fols. 10v-11r. *Seniores populi,* 4/2vv, [Anónimo]

fols. 10v-11r *Seniores populi*
Vs. *Collegerunt principes* [S y B]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 27v-28r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 56v-57r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 72v-73r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 12v-13r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 35v-36r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 55v-57r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 109-110), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 11.

No. 11. fols. 11v-12r. *Omnes amici mei,* 4/2vv, [Anónimo]

fols. 11v-12r *Omnes amici mei*
Vs. *Inter iniquos* [A y B]

Rúbricas y/o inscripciones:

"feria sexta" (fol. 11v, margen superior); "i R.^{m}" (fol. 12r, margen superior)

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 28v-29r; 29v-30r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 57v-58r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 73v-74r; incompleto), Anón.
P-Cug 25 (fols. 13v-14r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 36v-37r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 58v-60r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 71-72), Anón.

Edición moderna:

Antología Polifónica Sacra, vol. 1, ed. Rubio, pp. 166-168.

No. 12. fols. 12v-13r. *Velum templi,* 4/2vv, [Anónimo]

fols. 12v-13r *Velu*m *templi*
Vs. *petræ scissæ* [S y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 30v-31r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 58v-59r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 74v-75r; incompleto), Anón.
P-Cug 25 (fols. 14v-15r), Anón.

P-Cug 47 (fols. 36v-38r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 60v-62r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 73-74), Anón.

Edición moderna:

Antología Polifónica Sacra, vol. 1, ed. Rubio, pp. 169-170.

No. 13. fols. 13v-14r. *Vinea mea electa*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 13v-14r *Vinea mea electa*
Vs. *Sepiui te* [T y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 31v-32r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 59v-60r), Anón.
E-VAar 3016 (fol. 75v; incompleto), Anón.
P-Cug 25 (fols. 15v-16r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 37v-39r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 62v-63r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 101v-102r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 75-76), Anón.

Edición moderna:

Antología Polifónica Sacra, vol. 1, ed. Rubio, pp. 174-175.

No. 14. fols. 14v-15r. *Tamquam ad latronem*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 14v-15r *Tanqua*m *ad latrone*m
Vs. *cu*m*que iniecisse*n*t* [T y B]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 32v-33r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 60v-61r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 76v-77r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 16v-18r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 38v-39r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 63v-65r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fol. 101r; incompleto), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 77-78), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 12.

No. 15. fols. 15v-16r. *Tenebrae factae sunt*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 15v-16r *Tenebrae factae sunt*
Vs. *exclama*n*s Jh*esus [S y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 33v-34r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 61v-62r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 77v-78r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 18v-20r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 39v-40r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 65v-67r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 102v-103r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 79-80), Anón.

Edición moderna:

Antología Polifónica Sacra, vol. 1, ed. Rubio, pp. 175-178.

No. 16. fols. 16v-18r. *Animam meam dilectam*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 16v-17r *Anima*m *mea*m *dilecta*m

fols. 17v-18r *et luxit*

Vs. *Insurrexeru*nt *in me* [T y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

En los fols. 16v-17r se anotó "verte" al final de cada voz, y "Residuu*m*" en los fols. 17v-18r al inicio de cada voz.

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 34v-35r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 62v-63r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 78v-80r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 20v-22r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 40v-42r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 67v-69r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 103v-105r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 81-84), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 14.

No. 17. fols. 18v-19r. *Tradiderunt me*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 18v-19r *tradiderunt me*

Vs. *Alieni Insurrexeru*nt [S y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 35v-36r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 63v-64r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 80v-81r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 22v-23r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 41v-42r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 69v-71r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 105v-106r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 85-86), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 17.

No. 18. fols. 19v-20r. *Jesum tradidit impius*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 19v-20r *Jesum tradidit impius*

Vs. *Adduxeru*nt *aute*m [T y B]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 36v-37r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 64v-65r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 81v-82r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 23v-24r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 42v-43r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 71v-73r), Anón.

P-Lam s.s. [XX] (fols. 106v-107r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 87-88), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 19.

No. 19. fols. 20v-21r. *Caligaverunt oculi mei,* 4/2vv, [Anónimo]

fols. 20v-21r *Caligaveru*n*t oculi mei*
Vs. *o vos omnes* [S y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 37v-38r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 65v-66r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 82v-83r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 24v-25r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 43v-44r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 73v-75r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 107v-108r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 89-90), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 20.

No. 20. fols. 21v-22r. *Sicut ovis ad occisionem*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 21v-22r *Sicut ouis ad occisione*m
Vs. *tradidit in morte*m [S y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

"Sabbati primum" (fol. 21v, margen superior); "R^{m}" (fol. 22r, margen superior).

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 38v-39r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 66v-67r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 25v-26r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 44v-45r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 76v-78r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 108v-109r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 123-124), Anón.

Edición moderna:

Antología Polifónica Sacra, vol. 1, ed. Rubio, pp. 209-210.

No. 21. fols. 22v-23r. *Jerusalem surge,* 4/2vv, [Anónimo]

fols. 22v-23r *Hierusale*m *surge*
Vs. *deduc quasi* [T y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 39v-40r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 67v-68r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 26v-27r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 44v-46r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 78v-79r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 109v-110r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 125-126), Anón.

Edición moderna:

Antología Polifónica Sacra, vol. 1, ed. Rubio, pp. 211-212.

No. 22. fols. 23v-24r. *Plange quasi virgo*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 23v-24r *plange quasi virgo*

Vs. *Accingite vos* [S y B]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 40v-41r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 68v-69r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 27v-28r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 45v-46r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 79v-80r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 110v-111r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 127-128), Anón.

Edición moderna:

Antología Polifónica Sacra, vol. 1, ed. Rubio, pp. 213-214.

No. 23. fols. 24v-25r. *Recessit pastor noster*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 24v-25r *Recessit pastor noster*

Vs. *destruxit quide*m [T y B]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 41v-42r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 69v-70r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 28v-29r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 46v-47r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 80v-82r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 111v-112r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 129-130), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 22.

No. 24. fols. 25v-26r. *O vos omnes*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 25v-26r *O vos omnes, qui transitis*

Vs. *Attendite* [S y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 42v-43r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 70v-71r), Anón.
E-Var 3016 (fols. 82v-83r; incompleto), Anón.
P-Cug 25 (fols. 29v-30r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 46v-48r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 82v-83r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 112v-113r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 131-132), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 23.

No. 25. fols. 26v-27r. *Ecce quomodo moritur*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 26v-27r *Ecce quomodo moritur*

Vs. *ta*m*qua*m *agnus* [T y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 43v-44r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 71v-72r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 30v-32r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 83v-85r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 113v-114r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 133-136), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 25.

No. 26. fols. 27v-28r. *Astiterunt reges terrae*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 27v-28r *Astiterunt reges terrae*

Vs. *quare fremueru*nt [T y B]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 44v-45r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 72v-73r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 32v-33r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 85v-86r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 114v-115r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 137-138), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 27.

No. 27. fols. 28v-29r. *Aestimatus sum*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 28v-29r *Aestimatus sum*

Vs. *posueru*n*t me* [S y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 45v-46r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 73v-74r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 33v-34r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 86v-87r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 115v-116r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 139; incompleto), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 28.

No. 28. fols. 29v-30r. *Sepulto Domino*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 29v-30r *Sepulto domino*

Vs. *Accedentes principes* [T y A]

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 46v-47r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 74v-75r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 34v-35r), Anón.

P-EVp CLI/1-3 (fols. 87v-88r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 116v-117r), Anón.

Edición moderna:

"Semana Santa XVII Responsorios del Triduo Sacro por un autor español desconocido del siglo XVI", ed. Samuel Rubio, p. 29.

No. 29. fols. 30v-31r. *Locutus est Dominus*, 4vv, Sorita [Nicasio Zorita]

fols. 30v-31r *Locutus est dominus*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Dominica quinquagessimæ Sorita a 4·" (fol. 30v, margen superior).

Concordancias:

Manuscritas

No conocidas.

Impresas

RISM C3935 (1584), no. 15.

No. 30. fols. 31v-33r. *Ductus est Jesus*, 4vv, Sorita [Nicasio Zorita]

fols. 31v-32r *Ductus est Jesus*
fols. 32v-33r *Si filius*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Dominica prima quadragessima Sorita a 4·" (fol. 31v, margen superior); "2ª pars·" (fol. 32v, margen superior).

Concordancias:

Manuscritas

No conocidas.

Impresas

RISM C3935 (1584), no. 17.

No. 31. fols. 33v-34r. *Assumpsit Jesus Petrum*, 4vv, Sorita [Nicasio Zorita]

fols. 33v-34r *Assumpsit Jesus petru*m

Rúbricas y/o inscripciones:

"Dominica 2ª· quadra· Sorita a 4·" (fol. 33v, margen superior).

Concordancias:

Manuscritas

No conocidas.

Impresas

RISM C3935 (1584), no. 19.

No. 32. fols. 34v-35r. *Erat Dominus Jesus*, 4vv, Sorita [Nicasio Zorita]

fols. 34v-35r *Erat d*omin*us Jesus*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Dominica 3ª quadra· Sorita a 4" (fol. 34v, margen superior)

Concordancias:

Manuscritas

No conocidas.

Impresas

RISM C3935 (1584), no. 20.

No. 33. fols. 35v-36r. *Abiit Jesus*, 4vv, Sorita [Nicasio Zorita]

fols. 35v-36r *Abiit Jesus*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Dominica 4ª quadra· Sorita a· 4·" (fol. 35v, margen superior)

Concordancias:

Manuscritas

No conocidas.

Impresas

RISM C3935 (1584), no. 21.

No. 34. fols. 36v-37r. *Quis ex vobis arguet me*, 4vv, Sorita [Nicasio Zorita]

fols. 36v-37r *Quis ex vobis arguet me*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Dominica in passione Sorita a 4·" (fol. 36v, margen superior).

Concordancias:

Manuscritas

No conocidas.

Impresas

RISM C3935 (1584), no. 22.

No. 35. fols. 37v-38r. *Pueri Hebraeorum*, 4vv, Sorita [Nicasio Zorita]

fols. 37v-38r *Pueri hebreorum*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Dominica In Ramis palmarum Sorita a 4·" (fol. 37v, margen superior).

Concordancias:

Manuscritas

No conocidas.

Impresas

RISM C3935 (1584), no. 23.

Edición moderna:

Antología polifónica sacra, ed. Samuel Rubio, 1:98-103.

No. 36. fols. 38v-39r. *Tullit ergo Dominus*, 4vv, Çorita [Nicasio Zorita]

fols. 38v-39r *tullit ergo dominus*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Dominica in Septuagessima Çorita a 4·" (fol. 38v, margen superior).

Concordancias:

Manuscritas

No conocidas

Impresas

RISM C3935 (1584), no. 13.

No. 37. fols. 39v-40r. *Dominus meus et Deus meus*, 4vv, [Pedro] Guerrero

fols. 39v-40r *Dominus meus et deus meus*

Concordancias:

E-Vp s.s. (fols. 14v-15r).

No. 38. fols. 40v-41r. *Dixit Dominus ad Noe*, 4vv, Sorita [Nicasio Zorita]

fols. 40v-41r *Dixit dominus ad noe*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Dominica in Sexage. Sorita· a 4·" (fol. 40v, margen superior).

Concordancias:

Manuscritas

No conocidas

Impresas

RISM C3935 (1584), no. 14.

No. 39. fols. 41v-42r. *Angustiae sunt mihi*, 4vv, Mallart [Jean Maillard]

fols. 41v-42r *Angustiae sunt mihi*

Concordancias:

No conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Collected sacred works*, ed. Rosenstock, 3-6.

No. 40. fols. 42v-43r. *Ave Regina caelorum*, 4vv, "Montes"

fols. 42v-43r *Ave regina celoru*m

Concordancias:

E-Boc 06 (89v-91r), "Montes"

No. 41. fols. 43v-44r. *Homo quidam fecit*, 4vv, [Anónimo]

fols. 43v-44r *homo quida*m *fecit*

Concordancias:

No conocidas.

No. 42. fols. 44v-45r. *Viri Galilaei*, 4vv, [Anónimo]

fols. 44v-45r *Viri galilei*

Concordancias:

No conocidas.

No. 43. fols. 45v-46r. *In te Domine speravi*, 4vv, [Jean Lhéritier]

fols. 45v-46r *In te d*omi*ne speraui*

Concordancias:

Manuscritas

I-Bc Q.40

P-Cug 32 (fols. 41v-42v), Anón. [sólo 1v]

Impresas

RISM 1526/5 (S, fols. 3r-5v) [2ª *pars*, *Ego autem in Domino speravi*]

RISM 1532/11 (12-13) [adscrito a Verdelot; 2ª *pars*, *Quoaniam fortitudo*]

RISM 1538/6 (no. 16), Anón. [2ª *pars*, *Ego autem in Domino speravi*]

RISM 1539/12 (pp. 3-4), Lerithier [2ª *pars*, *Quoaniam fortitudo*]

RISM 1542/6 (no. 18), Lerithier / Lerithier alias Verdelot [2ª *pars*, *Quoaniam fortitudo*]

RISM 1545/4 (pp. 1-2)

RISM 1564/6 (pp. 3-5)

Comentarios:

E-Bbc 608 no transmite la segunda pars de este motete (*Quoniam fortitudo*). Leeman Perkins no incluye E-Bbc 608 entre las fuentes manuscritas para este motete.

Edición moderna:

CMM 48, *Johannis Lheritier. Opera Omnia*, ed. Leeman L. Perkins, 2:209-212.

No. 44. fols. 46v. *In monte Oliveti*, 4vv, [Anónimo]

fol. 46v *In monte oliueti*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

E-Bbc 681

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 681 (*olim* Pedrell 386)

No. 1. fol. 1r. *Benedicamus Domino*, 4vv, [Anónimo]

fol. 1r. *Benedicam*us *d*omi*no*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 2. fols. 1v-5r. *Credo*, 6vv, [Pierre de la Rue]

fols. 1v-2r P*atrem* omnipotente*m*
fols. 2v-3r *Et Incarnat*us *est*
fols. 3v-4r *etiam p*ro *nobis*
fols. 4v-5r *qui ex p*at*re filio*

Concordancias:

B-Bg Fonds Saint-Goedele, 9423 (*olim* 29), Pierre de la Rue
D-Kl 4° Ms. Mus. 38/1-6 (fols. 3r-4r; 3r-3v; 3r-3v; 2v-3r; 2v-3v; 2v-3v), Pierre de la Rue (Pirson)
V-CVbav CS 36 (fols. 90v-96r), Pierre de la Rue
V-CVbav Chigi C.VIII.234 (fols. 187v-191r), Pierre de la Rue

Edición moderna:

CMM 97/7, *Pierre de La Rue. Opera Omnia*, eds. Davison y Kreider, pp. 129-145.

No. 3. fols. 5v-13r. *Missa Missus est*, 4vv, [Pierre Moulu]

fols. 5v-6r *Kyrie eleyson*
Xpe eleyson
Kyrie eleyson
fols. 6v-7r *Et in terra pax*
fols. 7v-8r *qui tollis*
fols. 8v-9r *Patrem om*n*ipotentem*
fols. 9v-10r *Crucifix*us *etiam*
fols. 10v-11r *Sanct*us
Pleni sunt
fols. 11v-12r *Osanna In exelsis*
*Benedict*us
fols. 12v-13r *Agnus dei*
Agnus dei

Concordancias

V-CVbav CS 55 (fols. 40v-50r), Moulu
V-CVbav SM 26 (fols. 172v-183r), Anón.

No. 4. fols. 13v-20r. *Missa En douleur en tristesse*, 5vv, [Noel Bauldeweyn]

fols. 13v-14r *Kyrieleyson*
Xpeleyson
Kyrieleyson
fols. 14v-15r *Et in terra pax*
fols. 15v-16r *Qui tollis*
fols. 16v-17r *Patre*m *om*n*ipotentem*
fols. 17v-18r *Et incarnat*us

fols. 18v-19r *Et in spiritu*m
fols. 19v-20r *Sanctus*

Rúbricas y/o inscripciones:

"fuga In subdiapason" (fol. 13v, antes de la voz de soprano); "[fu]ga in eode*m*" (fol. 16v, antes del tenor); "Et ascendit tacet" (fol. 17v-18r, en las voces de soprano y alto); "fuga in eode*m*" (fol. 17v, en la voz de tenor, antes del *Et incarnatus*); "Crucifixus tacet" (fols. 17v-18r, en las voces de tenor y bajo); "duo" (fol. 18r, en la voz de alto, antes del *Crucifixus etiam pro nobis*); "fuga in subdiapason" (fol. 20r, antes de la voz de bajo).

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-Tc 16 (fols. 84v–106), Noel Bauldeweyn.

No hispanas:

D-Ju 8 (fols. 26v–44r), Bauldeweyn
D-Mbs Mus. MS C (fols. 123v–143r), anón.
D-W Cod. Guelf. A Aug. 2° (fols. 149v–168r), Bauldeweyn
V-CVbav CS 22 (fols. 1v-19r), Bauldeweyn

Impresas

RISM 1542/8 (no. 37), Bauldeweyn

Comentarios:

La pieza "Qui diligitis Dominum" incluida en RISM 1542/8 es un *contrafactum* a 3 voces de esta misa de Bauldeweyn. Véase Sparks, *The music of Noel Bauldeweyn*, pp. 132-133 y 139. Sparks no incluye E-Bbc 681 como fuente para esta misa.

fols. 20v-21r [pentagramas en blanco]

No. 5. fols. 21v-25r. *Magnificat,* 4/3vv, [Anónimo]

fols. 21v-22r *Et exultauit*
Quia fecit
fols. 22v-23r *fecit potentia*m
fols. 23v-24r *Esurientes Impleuit*
fols. 24v-25r *Sicut locut*us *est*

Rúbricas y/o inscripciones:

"duo" (fols. 21v.22r, antes del *Quia fecit*, en las voces de soprano y alto); "Esurie*n*tes tacet" (fol. 23v, margen superior, a la izquierda); "Al molt" (fol. 24r, margen inferior).

Concordancias:

No conocidas.

No. 6. fols. 25v-26r. *Martyr dei,* 4vv, [Anónimo]

fols. 25v-26r *Martir dei*

Concordancias:

E-Bbc 681 (fol. 83v), Anón. [Texto: *Martir dei*]
E-Bbc 681 (fols. 90v-91r), Anón. [Texto: *Martir dei*]
E-Bbc 708 (fols. 42v.43r), Anón. [Texto: *Procul recedant*]
E-Boc 6 (fols. 33v-34r), Anón. [Texto: *Procul recedant*]

Comentarios:

El copista sólo anotó el íncipit de texto en las cuatro voces ("Martir dei" en el soprano, y "Martir" en el tenor, alto y bajo). Aunque musicalmente son concordantes, E-Boc 6 (fols. 33v-34r) y E-Bbc 708, por un lado, y las tres piezas concordantes de E-Bbc 681 (fols. 25v-26r; 83v; y 90v-91r), por otro, presentan diferente texto literario. Mientras que E-Boc 6 (fols. 33v-34r) y E-Bbc 708 (fols. 42v.43r) transmiten la segunda estrofa (*Procul recedant*) del himno *Te lucis ante terminum*, el íncipit textual de las tres obras de E-Bbc 681 es "Martir dei".

No. 7. fols. 26v-33r. *Missa Caça*, 4/3vv, [Cristóbal de Morales]

fols. 26v-27r *Kyrie eleyson*
Xpe eleyson
Kyrie eleyson
fols. 27v-28r *Et in terra pax*
Qui tollis
fols. 28v-29r *Patrem omnipotentem*
fols. 29v-30r *Et yn spiritum*
fols. 30v-31r *Sanctus*
fols. 31v-32r *Agnus dey*
Agnus dey
fols. 32v-33r *Agn*us *Dei*

Rúbricas y/o inscripciones:

"duo cum alto" (fol. 31v, antes del AgII, en la voz de soprano); "duo" (fol. 32r, antes del AgII, en el alto); "agn*us* secund*us* tacet" (fol. 31v, en el tenor).

Concordancias:

E-PAbm 6832 (pp. 248-259), Morales
E-TZ 4 (fols. 18v-30r), Morales
E-Vp s.s. (fols. 141v-149r), Morales
P-Pm 40 (fols. 133v-141r), Morales
P-Pm 76-79 (pp. 5-14), anón
US-BLI 4 (fols. 10v-20r), anón.
US-BLI 5 (fols. 20v-21r), anón.

Edición moderna:

MME, 24. Cristóbal *de Morales († 1553). Opera Omnia*, ed. Anglès, 7:1-17.

fols. 33v-34r [pentagramas en blanco]

No. 8. fols. 34v-35r. *Domine memento mei*, 4vv, [Pedro de Pastrana]

fols. 34v-35r Domine *memento mei*

Concordancias:

E-Tc 21 (fols. 84v–87), Pastrana
E-V 5 (fols. 72v-75r), anón.

No. 9. fols. 35v-36r. *Resurgens Christus ex mortuis*, 4vv, [Anónimo]

fols. 35v-36r *Resurgens xp*us *ex mortuis*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 10. fols. 36v-37r. *Deus canticum novum cantabo tibi*, 4vv, [Lupus Hellinck]

fols. 36v-37r *Deus canticu*m *novu*m *cantabo tibi*

Concordancias:

Manuscritas

A-Wn 15500 (fol. 224v), Lupus
I-Bc Q.20 (fols. 35v–36r), Lupus
I-TVd 5 (fol. 4), Lupus

Impresas

1538/5 (fol. 9), Lupus
1540/6 (no. 17 en la sección de motetes a 4vv), Lupus

No. 11. fols. 37v-38r. *Exultemus et letemur hodie*, 4vv, [Anónimo]

fols. 37v-38r *Exultemus et letemur hodie*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

fols. 38v-39r [pentagramas en blanco]

No. 12. fols. 39v-42r. *Inviolata, integra et casta*, 5vv, Josquin [des Prez]

fols. 39v-40r [I]*Nuiolata Integra et caſta*
fols. 40v-41r *Noſtra vt pura*
fols. 41v-42r *o benigna o regina*

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas:

E-Sc 1 (fols. 53v–60r), Josquin
E-Tc 10 (fols. 53v-60r), Jusquin

No hispanas:

CH-SGS 463 (no. 205), Josquin
D-Mu MS 8° 326 (fols. 5v-6r), Anón.
D-Rp A. R. 891-892, Josquin des Prees
D-Rp C 120 “Pernner Codex” (pp. 154-159), Josquin
GB-Lbl Ms. Additional 19583 (fols. 36v–37v), Josquin
I-Fl MS Acquisti e doni 666 “Medici Codex” (fols. 89v-92r), Iosquin
I-MOd MS Mus. IX (fols. 18v-21r), Josquin
V-CVbav CS 24 (fols. 23v–27r), Josquin

Impresas:

RISM 1519/3
RISM 1520/4
RISM 1521/3
RISM [c. 1521]/7
RISM 1538/3
RISM J1555
RISM 1559/1

Ediciones modernas:

Werken van Josquin Des Prés, ed. Smijers, vol. 10, pp. 111-117.
New Josquin Edition, vol. 24, ed. Elders., no. 4.

No. 13. fols. 42v-43r. *Visita quaesumus Domine,* 4vv, [Jacquet de Mantua]

fols. 42v-43r *Visita quesumus d*omi*ne*

Concordancias:

Manuscritas:

D-Stuttg MS Musica folio I 35 (fols. 46v-56r), Jacquet
E-Tc 17 (fols. 11v-15r), Irithier
GB-Lcm 2037 (no. 42), Jacquet
I-Bc Q.20 (fols. 37v-38r), Jaquet

Impresas:

RISM 1538/5, no. 16
RISM J1539 (1539), no. 7
RISM J1544 (1544), no. 8
RISM J1545 (1545), no. 16

Edición moderna:

CMM 54, *Jacquet of Mantua. Opera Omnia*, eds. Jackson y Nugent, 4:31-35.

Comentarios:

Jackson y Nugent no citan E-Bbc 681 entre las fuentes para esta obra.

No. 14. fols. 43v-44r. *Per tuam crucem,* 4vv, [Cristóbal de Morales]

fols. 43v-44r *Per tuam crucem*

Concordancias:

Hispanas

E-Bbc 587 (fols. 71v-72r), Anón.
E-Boc 7 (fols. 51v-52r; 53v-54r), Morales
E-SI 21 (fols. 34v-36r), Anón.
E-Tc 13 (fols. 21v-25r), Morales
E-Vp s.s. (fols. 115v-118r), Morales
E-Zac 34 (fols. 63v-65r), Morales

No hispanas

I-CMac D (F) (fols. 93v-95r), Anón.

Edición moderna:

MME 13, Cristóbal *de Morales († 1553). Opera Omnia*, ed. Anglès, 2:36-41.

Comentarios:

E-Bbc 681 y E-Bbc 587 son las únicas fuentes que no transmiten la segunda parte de este motete (*Miserere nostri*).

No. 15. fols. 44v-45r. *Inter vestibulum et altare,* 4vv, [Francisco de Peñalosa]

fols. 44v-45r *Plorabant sacerdotes*

Concordancias:

E-Tc 21 (fols. 94v-96r), Peñalosa
E-TZ 2/3 (fols. 80v-81r)

Edición moderna:

Francisco de Peñalosa. Opera Omnia, ed. Preciado, 1:143-148.

fols. 45v-46r [pentagramas en blanco]

No. 16. fols. 46v-50r. *Magnificat Sexti Toni*, 4vv, [Cristóbal de Morales]

fols. 46v-47r *Anima mea*
Quia respexit
fols. 47v-48r *Et misericordia*
Deposuit potentes
fols. 48v-49r *Suscepit israel*
fols. 49v-50r *Gloria patri*

Concordancias:

E-Zac 4 (fols. 35v-46r), Morales

Comentarios:

En el *Gloria patri* (fols. 49v-50r) solamente se anotó el texto para las voces de tenor y bajo.

Edición moderna:

MME 17, *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*, ed. Anglès, 4:84-90.

fols. 50v-51r [pentagramas en blanco]

No. 17. fols. 51v-57r. *Magnificat Quarti Toni*, 4/3vv, [Jean Lhéritier]

fols. 51v-52r [E]*t exultauit*
fols. 52v-53r [Q]*uia fecit*
fols. 53v-54r [F]*ecit potentia*m
fols. 54v-55r [E]ſ*urientes*
fols. 55v-56r [S]*Icut locut*us
fols. 56v-57r [S]*icut erat*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Eſurientes tacet·" (fol. 54v, debajo del primer pentagrama en blanco).

Concordancias:

Manuscritas:
Hispanas
E-Tc Res. 23 (fols. 139v-145r), Anón.
No hispanas:
A-Wn 15500 (fols. 1v-14r), Io. (L)heritier
D-Stuttg MS Musica folio I 26 (fols. 117v-138r), Ioan. Lheritier
Impresas:
RISM 1534/8 (fols. 3v-4v), Io. Lheritier

Edición moderna:

CMM 48, *Johannis Lheritier. Opera Omnia*, ed. Leeman L. Perkins, I (Part I):25-36.

No. 18. fols. 57v-58r. *Incipit Lamentatio Jeremiae*, 4vv, [Anónimo]

fols. 57v-58r *Incipit lamentatio Jheremie p*[ro]*phete. Aleph. Quomodo sedet Beth. Plora*ns *plorauit*
*Jherusale*m

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 19. fols. 58v-60r. *Aleph. Quomodo obtexit*, 4vv, [Anónimo]

fols. 58v-59r. *Aleph. Quomodo obtexit*
fols. 59v-60r *precipitauit d*omin*u*s

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 20. fols. 60v-62r. *Aleph. Quomodo obscuratum est,* 4vv, [Anónimo]

fols. 60v-61r *Aleph. Quomodo obscuratu*m

fols. 61v-62r *quomodo reputati*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 21. fols. 62v-64r. *Hostia Solemnis / Sancta Eulalia,* 5vv, [Anónimo]

fols. 62v-63r *Hostia Solemnis / Sancta eulalia*

fols. 63v-64r *Lapsis redde / Sancta eulalia*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

En este motete, la quinta voz presenta un texto diferente al resto de voces: "Sancta eulalia ora pro nobis". Sobre este motete, véase Ros-Fábregas, "A Sixteenth-Century Ostinato Motet for Barcelona's Patroness St Eulalia", pp. 344-353.

fols. 64v-65r [pentagramas en blanco]

No. 22. fols. 65v-67r. *Salve Regina,* 5vv, Josquin [des Prez]

fols. 65v-66r *Salue regina*

fols. 66v-67r *gementes et flentes*

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-Boc 7 (fols. 10v-12r), De Jusqn

E-Sc 1 (fols. 1v-5r), Josquin

E-Zac 17 (fols. 17v-19r), Jusquin

No hispanas

A-Wn 15941 (fols. 27r-29v, contratenor), Josquin

CZ-HKm II A 29 (fols. 292-295), Josquin de Pres

D-Mbs 34 (fols. 1v-7r), Josquin des Pres †

I-MOd MS Mus. IX (fols. 21v-24r), Josquin

V-CVbav CS 24 (fols. 79v-83r), Josquin des Prés

Impresas:

RISM 1521/5

RISM 1535/4

RISM J1555

Edición moderna:

New Josquin Edition, vol. 25, ed. Elders, no. 5.

No. 23. fols. 67v-68r. [Sin texto], 4vv, [Anónimo]

Rúbricas y/o inscripciones:

"pater meus [...?]"

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

fols. 68v-69r [pentagramas en blanco]

No. 24. fols. 69v-70r. *Missa Hercules Dux Ferrariae*, 6vv, [Josquin des Prez]

fols. 69v-70r *Agnus Dei*

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-Tc 27 (fols. 25v-45r [misa completa]), Anón.

No hispanas

A-Wn 4809 (fols. 63v-65r [Ag III]), Anón.
B-Br 9126 (fols. 72v-82r, [misa completa]),
CH-Bu F.IX.25e (fols. 5v-6v)
D-Ju 3 (fols. 15v-28r, [misa completa]), Josquin des Pres
I-Bc R.142 (fol. 56v), Josquin
I-Bsp 31 (fols. 18v-25r, [misa completa]), Anón
V-CVbav CS 45 (fols. 128v-129r [Ag III]), Josquin

Impresas:

RISM J1505
RISM 1545/6

Edición moderna:

New Josquin Edition, vol. 11, ed. por James Haar y Lewis Lockwood, no. 1.

No. 25. fols. 70v-71r. *Dixit Dominus*, 4vv, [Anónimo]

fols. 70v-71r *Dixit domin*us

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Rúbricas y/o inscripciones:

"prim*us* ton*us*"

Comentarios:

Sobre este salmo en fabordón del primer tono y otras fuentes hispanas relacionadas, véase Sergi Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento", pp. 118-121.

No. 26. fols. 70v-71r. *Confitebor*, 4vv, [Anónimo]

fols. 70v-71r *Magna opera domini*

Rúbricas y/o inscripciones:

"[sec]u*nd*u*s*"

Concordancias:

Manuscritas:

E-Bbc 681 (fols. 89v-90r), Anón; texto: 'Dixit Dominus'
E-Bbc 1166/1967 (fols. 56v-57r), Anón; texto: 'Laudate pueri'
E-Boc 6 (fols. 97v-98r), Anón; sin texto
E-Bbc 708 (fols. 45v-46r). Anón; texto: 'Custodi nos, Domine'
E-LEDc s.s. [1] (fols. 1v-2r), Anón; sin texto

Impresas:

RISM V1108, fol. 11
RISM C1, fol. 14

Comentarios:

Para una explicación de esta concordancia múltiple de un fabordón de segundo tono en fuentes ibéricas de diferente cronología y fecha, véase Sergi Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento", pp. 112-116.

No. 27. fols. 71v-72r. *Dixit Dominus*, 4vv, [Anónimo]

fols. 71v-72r *Dixit domin*us

*Virgam v*ir*tutis tue*

Rúbricas y/o inscripciones:

"tertiu*s*"

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 28. fols. 71v-72r. *Dixit Dominus*, 4vv, [Anónimo]

fols. 71v-72r *Dixit domin*us

*Virga*m *uirtutis*

Rúbricas y/o inscripciones:

"quart*us*"

Concordancias:

E-Bbc 681 (fols. 89v-90r), Anón.

Comentarios:

Sobre esta concordancia, véase Sergi Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento", pp. 204-205.

No. 29. fols. 72v-73r. *Laudate pueri Dominum*, 4vv, [Anónimo]

fols. 72v-73r *Laudate pueri domin*um

Rúbricas y/o inscripciones:

"qui*ntus*"

Concordancias:

E-Bbc 681 (fols. 73v-74r), Anón. [concordancia parcial]

Comentarios:

Sobre la concordancia parcial entre este salmo (No. 29) y el siguiente (No. 30), véase Sergi Zauner, *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626)*, pp. 121-122.

No. 30. fols. 73v-74. *Dixit Dominus*, 4vv, [Anónimo]

fols. 73v-74 *Dixit d*omi*n*u*s*

Rúbricas y/o inscripciones:

"[oct]a*us*"

Concordancias:

E-Bbc 681 (fols. 72v-73r), Anón. [concordancia parcial].

Comentarios:

Sobre la concordancia parcial entre este salmo (No. 30) y el anterior (No. 29), véase Sergi Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento", pp. 121-122.

No. 31. fols. 74v-75r. *Dixit Dominus*, 4vv, [Anónimo]

fols. 74v-75r. *Dixit d*omin*us*

Concordancias:

E-Bbc 708 (fols. 45v-46r), Anón.
E-Bbc 708 (fol. 46v), Anón. (Texto: *Miserere mei*)
E-Boc 6 (fols. 97v-98r), Anón.

Comentarios:

Sobre este salmo en fabordón y otras fuentes relacionadas, véase Sergi Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento", pp. 118-121.

No. 32. fols. 74v-75r. *Dixit Dominus*, 4vv, [Anónimo]

fols. 74v-75r. *Dixit domin*us

Rúbricas y/o inscripciones:

"quart*us*"

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Sobre éste y el resto de salmos en fabordón de E-Bbc 681, véase Sergi Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento", pp.202-211.

No. 33. fols. 75v-77r. *Christus resurgens ex mortuis*, 4vv, [Jean Richafort]

fols. 75v-76r *Crist*us *resurgens ex mortuis*
fols. 76v-77r *mortuus est*

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-V 15 (fols. 11r-12r), Anón.

No hispanas

A-Wn 18825/1-4 (fols. 2v-4v, no. 1), Jo. Mouton
CZ-HKm II A 21 (*olim* 8707) (pp. 15-17, no. 12), Anón.
D-Mu MS 4° Art. 401 (*olim* Cim 44i) (fols. 87-89, no. 13a), Anón.
F-CA 125-128 (*olim* 124) (fol. 1r), Anón.
H-Bn Ms. Bártfa 23 (no. 80), Anón.
I-CMac D (F) (fols. 26v-28r), Anón.
I-Fd 11 (fols. 55v-58r), Anón.
I-TVd 7 (fols. 12v-14r), Anón.
PL-WRu 2 (no. 142), Joh. Richafort [perdido]
PL-WRu 5 (no. 88), Joh Richafort [perdido]
S-U Vokalmusik i Handskrift 76c (fols. 89v-91r), Anón.
V-CVbav MS Pal. lat. 1976-1979 (fols. 83-85, no. 27), Anón.

Impresas:

RISM 1520/2, no. 7, Richafort
RISM 1545/2, Josquin Baston
RISM 1547/1, pp. 292-295, Joannes Richafort
RISM 1553/2, fols. 13v-14r, Richafort
RISM 1554/10, no. 28, Johannes Richafort
RISM 1555/9, no. 7, Richafort [versión a 5vv, *si placet*]
RISM R1300 (1556), no. 10

Edición moderna:

CMM 81, *Johannes Richafort. Opera Omnia*, ed. Harry Elzinga, 2:10-17.

No. 34. fols. 77v-79r. *Salve Regina*, 4vv, Anxeta [Juan de Anchieta]

fols. 77v-78r *Vitæ dulcedo*
fols. 78v-79r *Et Jesum*

Concordancias:

E-Bbc 454 (fols. lx^{v}-lxii^{r}), Johannes Anxeta
E-Sco 5-5-20 (fols. 7v-10r), Juan Anchieta
E-TZ 2/3 (fols. 232v-234r), Jo. Ancheta

Comentarios:

La versión de E-Bbc 681 está incompleta; falta la sección final *O Clemens*.

Edición moderna (selección):

Juan de Anchieta. Missa de Nostra Dona. Salve Regina, ed. Ros-Fábregas. (a partir de E-Bbc 454).

No. 35. fols. 79v-80r. *Regina caeli*, 4vv, [Anónimo]

fols. 79v-80r *Regina celi letare*

Concordancias:

E-Boc 7 (fols. 48v-49r), Anón.

No. 36. fols. 80v-83r. *Salve Regina*, 4vv, [Anónimo]

fols. 80v-81r *Vita dulcedo*
fols. 81v-82r *Ad te suspiram*us
fols. 82v-83r *Et Jh*esu*m*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 37. fol. 83v. *Martyr dei*, 1vv, [Anónimo]

fol. 83v. *Martir dei*

Concordancias:

E-Bbc 681 (fols. 25v-26r), Anón.
E-Bbc 681 (fols. 90v-91r), Anón.
E-Boc 6 (fols. 33v-34r), Anón.

Comentarios:

Solamente se copió la voz de soprano de esta obra, indicando únicamente el íncipit del texto "Martir dei". Aunque musicalmente son concordantes, E-Boc 6 (fols. 33v-34r) y las tres piezas concordantes de E-Bbc 681 (fols. 25v-26r; 83v; y 90v-91r) presentan diferente texto literario. Mientras que E-Boc 6 (fols. 33v-34r) transmite la segunda estrofa (*Procul recedant*) del himno *Te lucis ante terminum*, el íncipit textual de las tres obras de E-Bbc 681 es "Martir dei".

No. 38. fols. 84v-85r. *Ave maris stella*, 4vv, [Anónimo]

fols. 84v-85r *Aue maris stella*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 39. fol. 85v. *Martyr dei*, 4vv, [Anónimo]

fol. 85v. *Martir dei*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Al igual que en el resto de piezas de este manuscrito con el mismo título, el copista de esta obra solamente anotó el íncipit de texto "Martir dei".

fol. 86r [pentagramas en blanco]

No. 40. fols. 86v-87r. *Alleluia*, 4vv, [Anónimo]

fols. 86v-87r (*All*eluia) *All*eluia

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 41. fol. 87v. *Venite et accendite*, 2vv, [Anónimo]

fol. 87v *Venite et accendite*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

fol. 88r-88v [folio en blanco]

No. 42. fol. 89r. *Benedicamus Domino*, 4vv, [Anónimo]

fol. 89r *Benedicamus domino*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 43. fols. 89v-90r. *Dixit Dominus*, 4vv, [Anónimo]

fols. 89v-90r *Dixit domin*us

Rúbricas y/o inscripciones:

"Secundus tonus"

Concordancias:

E-Bbc 681 (fols. 70v-71r), Anón; texto: 'Magna opera'.

No. 44. fols. 89v-90r. *Dixit Dominus*, 4vv, [Anónimo]

fols. 89v-90r *Dixit d*omi*n*u*s*

Rúbricas y/o inscripciones:

"quart*us*"

Concordancias:

E-Bbc 681 (fols. 71v-72r), Anón.

Comentarios:

Sobre esta concordancia, véase Sergi Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626)", pp. 204-205.

No. 45. fols. 90v-91r. *Martyr dei*, 4vv, [Anónimo]

fols. 90v-91r *Martir dei*

Concordancias:

E-Bbc 681 (fols. 25v-26r), Anón.
E-Bbc 681 (fol. 83v), Anón.
E-Boc 6 (fols. 33v-34r), Anón. [otro texto]

Comentarios:

Aunque musicalmente son concordantes, E-Boc 6 (fols. 33v-34r) y las tres piezas concordantes de E-Bbc 681 (fols. 25v-26r; 83v; y 90v-91r) presentan diferente texto literario. Mientras que E-Boc 6 (fols. 33v-34r) transmite la segunda estrofa (*Procul recedant*) del himno *Te lucis ante terminum*, el íncipit textual de las tres obras de E-Bbc 681 es "Martir dei".

No. 46. fols. 91v-92r. *Ave maris stella*, 4vv, [Anónimo]

fols. 91v-92r. *Sumens illud aue gabriellis*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

fols. 92v-93r [pentagramas en blanco]

No. 47. fols. 93v-95r. *Ave Regina caelorum*, 4vv, [Adrian Willaert]

fols. 93v-94r *Aue Regina cælorum*

fols. 94v-95r *Gaude glorioſa*

Concordancias:

Manuscritas:

I-MOe N. 1.2 (fols. 181v-182r), Adrianus W[illaert]

I-Pc 27 (pp. 60-63), Anón.

Impresas:

RISM W1106 (1539), No. 17

RISM W1107 (1545), No. 28

Edición moderna:

CMM 3, *Adriani Willaert. Opera Omnia*, ed. Hermannus Zenck, 1:91-95.

No. 48. fols. 95v-96r. *O Domine Jesu Christe*, 4vv, [Francisco Guerrero]

fols. 95v-96r. *O Domine jhesu xpe*

Concordancias:

Manuscritas:

E-GRcr 2 (fols. 161v-162r), Francisco Guerrero

E-VAc 1524

Impresas:

RISM G4871 (1570), fol. 19.

RISM G4877 (1597), fol. 34

RISM 1600/2 (No. 1)

RISM 1613/1

Comentarios:

Llorens Cisteró, *Francisco Guerrero. Opera Omnia*, 6:24 [*MME*, 45] señaló el manuscrito 6 (obra nº 266, anónimo) de la Capilla Real de Granada como fuente manuscrita para esta obra de Guerrero. Sin embargo, López-Calo, *Catálogo del Archivo de música de la Capilla Real de Granada. Vol. I. Catálogo*, no incluye ninguna obra de Guerrero con ese título en el inventario de ese manuscrito.

No. 49. fols. 96v-97r. *Miserere mei*, 4vv, [Anónimo]

fols. 96v-97r *Miserere mei*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Sobre esta obra, véase Sergi Zauner, "El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626)", pp. 208-209.

No. 50. fols. 97v-101r. *Missa*, 4vv, [Anónimo]

fols. 97v-98r *Kyrie eleyson*
Xpe eleyson
Kyrie eleyson
Et in terra pax
fols. 98v-99r *Jesuchriste dom*ine *deus*
Qui tollis peccata
fol. 99v *Patre*m *omnipotentem*
fol. 100r *Sanctus*
Benedictus
fols. 100v-101r *Agnus Dei*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

En la sección *Patrem omnipotentem* faltan el alto y el bajo por pérdida de folio.

E-Bbc 682

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 682 (*olim* Pedrell 385)

No. 1. fol. 1r. *Vexilla Regis*, 4vv, [Anónimo]

fol. 1r *O crux aue ſpes vnica*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 2. fols. 1v-2r. *Alleluia. Veni sancte spiritus*, 4vv, [Anónimo]

fols. 1v-2r. *Alleluya*
Veni ſancte ſpiritus

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 3. fols. 2v-3r. *Regina caeli*, 4vv, [Costanzo Festa]

fols. 2v-3r *Regina celi*

Concordancias:

Manuscritas

V-CVbav CS 20 (31v-33r), Anón. [Costanzo Festa]

Impresas

RISM 1543/5 (cantus, fol. 5r-v)
RISM 1549/9 (cantus, p. 7)
RISM 1549/9[a] (cantus, p. 7)

Edición moderna:

CMM 25, Albert Seay (ed.), *Costanzo Festa: Opera omnia*, 3:VI, pp. 31-34.

Comentarios:

Sobre la atribución de este motete a Costanzo Festa, véase Mitchell Brauner, *The Parvus Manuscripts: A Study of Vatican Polyphony, ca. 1535 to 1580*, Tesis Doctoral (Ph.D.), Brandeis University, 1982, pp. 128 y 134, y *CMM* 25, Albert Seay (ed.), *Costanzo Festa: Opera omnia*, 3:VI, pp. 31-34.

No. 4. fols. 3v-4r. *Magne pater Augustine*, 4vv, [Adrian Willaert]

fols. 3v-4r *Amatore*m *paupertatis*

Concordancias:

I-PCd 3 (no. 3)

Impresas

RISM W1113 (1542), no. 7
RISM 1542/11, fol. 11
RISM W1114 (1550)
RISM 1550/3, fol. 11

Edición moderna:

CMM 3, Zenck y Gerstenberg (eds.), *Adriani Willaert. Opera Omnia*, 7:46-50.

Comentarios:

Weidensaul, "The Polyphonic Hymns of Adrian Willaert", no incluye la concordancia con E-Bbc 682. La pieza no aparece listada en el inventario de E-Bbc 682 que elaboró Rosenstock, *Collected Sacred Works*, p. 206.

No. 5. fols. 3v-4r. [Sin texto], 4vv, [Anónimo]

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Como texto literario se indicó únicamente la inicial "P".

No. 6. fols. 4v-5r. *Cibavit eos*, 4vv, [Anónimo]

fols. 4v-5r (*Cibauit eos*) *Ex adipe frumenti*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

La entonación en canto llano se anotó en la voz de bajo.

No. 7. fols. 5v-7r. *Puer natus est nobis*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 5v-6r *Puer natus eſt nobis*

fols. 6v-7r [*imperi*-]*um, super humeru*m

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, p. 208 ha señalado la estrecha relación entre este motete y el canto llano de *LU*, 408.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 95-98.

No. 8. fols. 7v-9r. *Spiritus Domini replevit orbem*, 4vv, [Anónimo]

fols. 7v-8r (*Spiritus domini*) *Repleuit orbem terraru*m

fols. 8v-9r *omnia ſcientiam*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 9. fols. 9v-11r. *Viri Galilaei quid admiramini*, 4vv, [Anónimo]

fols. 9v-10r (*Viri galilei*) *Quid admiramini*

fols. 10v-11r [*in ce*-]*lum ita veniet*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 10. fols. 11v-13r. *Resurrexi, et adhuc tecum sum*, 4vv, [Anónimo]

fols. 11v-12r (*Reſurrexit*) *Et adhuc tecu*m *ſum*

fols. 12v-13r *all*eluy*a mirabilis*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 11. fols. 13v-16r. *Gaudeamus omnes*, 4vv, [Anónimo]

fols. 13v-14r *Gaudeamus omnes*

fols. 14v-15r [*celebran*-]*tes ſub honore*

fols. 15v-16r [*ange*-]*li, et collaudant*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 12. fols. 16v-19r. *Magnificat Octavi Toni*, 4vv, [Jean Maillard]

fols. 16v-17r *Et exultauit*
Quia fecit
fols. 17v-18r *Fecit potentiam*
Eſurientes
fols. 18v-19r *Sicut locutus eſt*
Sicut erat

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 181-189.

No. 13. fols. 19v-23r. *Ave maris stella*, 4/5vv, [Melchor] Robledo

fols. 19v-20r *Sumens illud*
fols. 20v-21r *Monſtra te eſſe matre*m
fols. 21v-22r *Vitam preſta*
fols. 22v-23r *Sit laus deo patri*

Concordancias:

Manuscritas

E-AL 3 (fols. 105v-108r), Robledo
E-Zac 6 (fol. 33)

Comentarios:

Calahorra, *Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica*, 2 vols., ed. Pedro Calahorra, vol. 2, p. 19, constata diferencias entre la versión de Barcelona y las de Alquézar y Zaragoza.

Edición moderna:

Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica, 2 vols., ed. Pedro Calahorra, vol. 2, pp. 113-125.

No. 14. fols. 23v-27r. *Magnificat Primi Toni*, 4/3vv, Mallart [Jean Maillard]

fols. 23v-24r *Et exultauit*
Quia fecit
fols. 24v-25r *Fecit potentiam*
Eſurientes
fols. 25v-26r *Sicut locutus eſt*
fols. 26v-27r *Sicut erat*

Rúbricas y/o inscripciones:

“primus tonus”; “Tria” (fol. 25v, margen superior, centrado).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 147-155.

No. 15. fols. 27v-30r. *Salve Regina*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 27v-28r *Vita dulcedo*
Ad te ſuſpiramus
fols. 28v-29r *Et iheſum*
O clemens

fols. 29v-30r *O dulcis*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 131-137.

No. 16. fols. 30v-32r. *Gaudeamus omnes in Domino*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 30v-31r (*Gaudeamus*) *Omnes in domino*

fols. 31v-32r [*a*-]*ſumptione*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

La entonación en canto llano "Gaudeamus" se copió en la voz de tenor.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 88-91.

No. 17. fols. 32v-39r. *Missa Pro Vivis = Missa O combien est*, 4/2/5vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 32v-33r *Kyrieleyſon*

Xpiſte eleyſon

Kyrie eleyſon

Et in terra pax

fols. 33v-34r [*cele*-]*ſtis, d*omi*ne fili*

Qui tollis peccata

fols. 34v-35r *Patrem omnipotentem*

fols. 35v-36r *Crucifixus etiam*

fols. 36v-37r *Sanctus*

Oſanna in excelcis

fols. 37v-38r *Benedictus*

fols. 38v-39r *Agnus dei*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Quintam vocem Quærite et inuenietis" (fol. 38v, margen superior, centrado).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

El 'Benedictus' es a dos voces y el 'Agnus Dei' a cinco. Se trata de una misa parodia sobre la chanson a cuatro voces 'O combien est malhereux le desir' de Claudin de Sermisy.

Edición moderna:

Jean Maillard. The Masses (Ottawa: Institute of Mediæval Music, 1997) ed. Rosenstock, pp. 157-179.

No. 18. fols. 39v-40r. *Verbum supernum*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 39v-40r *O salutaris hoſtia*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Las piezas No. 42 (‘O vos omnes’) y No. 54 (‘Augustine, pater optime’) son contrafacta de esta obra.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 92-94.

No. 19. fols. 40v-48r. *Missa Pro Defunctis*, 4/3vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 40v-41r (*Requie*m *eternam*) *Dona eis*
(Te decet ymnus deus in ſion) *Et tibi, reddetur*
*Exaudi orationem mea*m
fols. 41v-42r *Kyrie eleyſon*
Xpiſte eleyson
Kyrieleyſon
fols. 42v-43r [Kyrie eleyson]
Dona eis
fols. 43v-44r *In memoria, eterna*
*Non timebu*nt
fols. 44v-45r *Domine conuertere*
fols. 45v-46r *Sanctus*
fols. 46v-47r *Benedictus*
fols. 47v-48r *Agnus dei*

Rúbricas y/o inscripciones:

“In memoria tacet” (fol. 43v, en la voz de soprano).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

El ‘Benedictus’ es a 3vv.

Edición moderna:

Jean Maillard. The Masses (Ottawa: Institute of Mediæval Music, 1997) ed. Rosenstock, pp. 180-203.

No. 20. fols. 48v-50r. *Regina caeli*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 48v-49r (*Regina celi letare alleluya*) *Quia quem meruiſti*
fols. 49v-50r (*Reſurrexit sicut dixit alleluya*) *Ora pro nobis*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 126-130.

No. 21. fols. 50v-51r. *Ave sanctissimum et gloriosum*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 50v-51r *Ave ſanctiſſimu*m *et glorioſu*m

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 7-9.

No. 22. fols. 51v-54r. *Salve Regina,* 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 51v-52r *Vita dulcedo*
Ad te ſuſpiramus
fols. 52v-53r *Et iheſum*
O clemens
fols. 53v-54r *O dulcis*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 138-144.

No. 23. fols. 54v-56r. *Ave Regina caelorum*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 54v-55r *Ave domina angelorum*
Gaude glorioſa
fols. 55v-56r *omnes, ſuper omnes*
Et pro nobis

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 121-125.

No. 24. fols. 56v-58r. *Sancte pater, Augustine*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 56v-57r *Sancte pater, Auguſtine*
fols. 57v-58r [*con-*]*ſolator*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 109-111.

No. 25. fols. 58v-60r. *O Doctor optime,* 4vv, [Tomás Luis de] Victoria

fols. 58v-59r *O doctor optime*
fols. 59v-60r *diuine legis amator*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Tomás Luis de Victoria: Motetes (Madrid: Unión Musical Española), 1964), ed. Samuel Rubio, 4:68-72.

No. 26. fols. 60v-61r. *Salve Sancta parens*, 4vv, [Anónimo]

fols. 60v-61r (*Salue*) *Sancta parens*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 27. fols. 61v-62r. *Alleluia. Sancta Maria,* 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 61v-61bisr *Alleluya*
Sancta maria
fols. 61bisv-62r [*Inter-*]*cede pro nobis*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 81-84.

No. 28. fols. 62v-64r. *Quam pulchri sunt*, 4vv, [Tomás Luis de] Victoria

fols. 62v-63r *Quam pulchri ſunt*
fols. 63v-64r *oculi tui diuini*

Concordancias:

Manuscritas:
Hispanas
MEX-Pc Leg. 31 (no. 15), Victoria
No hispanas
D-B Mus. Ms. L [= Landsberg] 315
D- B Mus. Ms. L [= Landsberg] 329
GB-Cfm Ms. 30 F 22
I-Fc Ms. E. 117
Impresas:
RISM V1421 (1572)
RISM V1422 (1583)
RISM V1423 (1589)
RISM V1424 (1589)
RISM V1425 (1603)

Ediciones modernas:

MME 26, *Tomás Luis de Victoria. Opera Omnia*, ed. Higini Anglès, 2:20-23.
Antología polifónica sacra, ed. Samuel Rubio, 2:181-188.
Tomás Luis de Victoria: Motetes, ed. Samuel Rubio, 1:13-19.
Nueva Edición Victoria, eds. Soterraña Aguirre Rincón y João Figueirido (en línea: http://www.tomasluisvictoria.es/sites/default/files/NEV/Quam_pulchri_sunt.pdf).

No. 29. fols. 64v-67r. *Beata es Maria*, 4vv, "Henricus Enscaseu"

fols. 64v-65r *Beata es maria*
fols. 65v-66r [*ſine ſpi*-]*na sanctoru*m *melodia*
Virgo galilee
fols. 66v-67r [*ange*-]*lus deſcendens*

Rúbricas y/o inscripciones:

"In Anu*nti**ati*one b^{te} m^{e}" (fol. 64v, margen superior, centrado); "2ª pars" (fols. 65v-66r, indicado en cada voz antes de la sección *Virgo galilee*).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 30. fols. 67v-71r. *Caecilia, Virgo gloriosa*, J. mallart [Jacobus Clemens non Papa]

fols. 67v-68r *Cecilia virgo glorioſa*
fols. 68v-69r [*pectore ſu*-]*o gerebat*
fols. 69v-70r *Biduanis ac triduanis*
fols. 70v-71r *fiat domine cor meum*

Concordancias:

Manuscritas

D-AAm 2 “Magnon Codex” (fols. 246v-251r)
D-Rp Ms. A. R. 940-941 (No. 23)
D-Z 73 (No. 40), Anón.
P-Cug 242 (fols. 50v-52v)

Impresas

RISM 1547/6, fol. 17
RISM C2698 (1559), No. 44
RISM 1559/2, No. 44

Edición moderna:

CMM 4, *Jacobus Clemens non Papa. Opera Omnia*, ed. Kempers, 9:1-7.

Comentarios:

El copista atribuyó erróneamente la pieza a Jean Maillard; el motete es de Clemens non Papa. Kempers no menciona E-Bbc 682 como fuente manuscrita para este motete.

No. 31. fols. 71v-73r. *Lapidabant Stephanum*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da] Palestrina

fols. 71v-72r *Lapidabant ſtephanu*m
fols. 72v-73r [*me*-]*um, ſpiritu*m *meum*

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-TZ 4 (fols. 37v-39r), Anón.
E-VAcp 21 (fols. 80-81), Pedro Luys de Prenestina

No hispanas

A-Wn 16704
F-Pn MS Res. Vma. 851 “Bourdeney Manuscript” (210-211), Anón.

Impresas:

RISM P689 (1564)
RISM P690 (1571)
RISM P691 (1574)
RISM P692 (1579)
RISM P693 (1585)
RISM P694 (1587)
RISM P695 (1590)
RISM P696 (1613)
RISM P697 (1595)
RISM P698 (1601)
RISM P699 (1622)

Comentarios:

Clara Marvin, *Palestrina. A Guide to Research*, p. 107 señala E-TZ 1 (fol. 36v) como fuente manuscrita para esta obra; sin embargo, ese manuscrito de Tarazona no transmite este motete de Palestrina. Véase el inventario de E-TZ 1 en <https://hispanicpolyphony.eu/source/13441>. E-TZ 4 (fols. 37v-39r) sí transmite este motete de Palestrina; véase el inventario en <https://hispanicpolyphony.eu/source/13443>.

Ediciones modernas (selección):

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Franz Espagne, 5:5-8

Le opere complete, ed. Casimiri, 3:4-8

No. 32. fols. 73v-75r. *Valde honorandus est*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da] Palestrina

fols. 73v-74r *Valde honorandus eſt*

fols. 74v-75r [*domi*-]*ni, qui ſupra*

Rúbricas y/o inscripciones:

"de s*an*cto Do.^{ne}" (fol. 73v, margen superior)

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-TZ 4 (fols. 39v-41r), Anón.

E-VAcp 21 (fols. 81-82), Pedro Luys de Prenestina

F-Pn MS Res. Vma. 851 "Bourdeney Manuscript" (211), Anón.

No hispanas:

V-CVbav CS 100 (fols. 29v-32r), Anón.

Impresas

RISM P689 (1564)

RISM P690 (1571)

RISM P691 (1574)

RISM P692 (1579)

RISM P693 (1585)

RISM P694 (1587)

RISM P695 (1590)

RISM P696 (1613)

RISM P697 (1595)

RISM P698 (1601)

RISM P699 (1622)

Comentarios:

Clara Marvin, *Palestrina. A Guide to Research*, p. 107 señala E-TZ 1 (fol. 38v) como fuente manuscrita para esta obra; sin embargo, ese manuscrito de Tarazona no transmite este motete de Palestrina.

Ediciones modernas (selección):

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Franz Espagne, 5:8-10.

Le opere complete, ed. Casimiri, 3:8-11.

No. 33. fols. 75v-77r. *Tu es pastor ovium*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da] Palestrina

fols. 75v-76r *Tu es paſtor ouium*

fols. 76v-77r [*mun*-]*di, omnia regna*

Rúbricas y/o inscripciones:

"de s*an*cto petro" (fol. 76v, margen superior)

Concordancias:

Manuscritas

E-TZ 4 (fols. 62v-65r), Anón.

E-VAcp 21 (fol. 92), Pedro Luys de Prenestina

F-Pn MS Res. Vma. 851 "Bourdeney Manuscript" (218), Anón.

V-CVbav CS 298 (fols. 13v-17), Iohannis Petraloysii Praenestini

Impresas

RISM P689 (1564)

RISM P690 (1571)
RISM P691 (1574)
RISM P692 (1579)
RISM P693 (1585)
RISM P694 (1587)
RISM P695 (1590)
RISM P696 (1613)
RISM P697 (1595)
RISM P698 (1601)
RISM P699 (1622)

Comentarios:

Clara Marvin, *Palestrina. A Guide to Research*, p. 107 señala E-TZ 1 (fol. 61v) como fuente manuscrita para esta obra; sin embargo, ese manuscrito de Tarazona no transmite este motete de Palestrina.

Ediciones modernas (selección):

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Franz Espagne, 5:41-43.
Le opere complete, ed. Casimiri, 3:49-53.

No. 34. fols. 77v-78r. *Congratulamini mihi*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da] Palestrina

fols. 77v-78r *Congratulamini michi*

Rúbricas y/o inscripciones:

"In circu*n*ciſione d*omi*nj" (fol. 77v, margen superior)

Concordancias:

Manuscritas:
Hispanas
E-LEDc s.s. [1] (fol. 136v), Palestrina
E-TZ 4 (fols. 83v-85r), Anón.
E-VAcp 21 (fol. 103), Pedro Luys de Prenestina
No hispanas
F-Pn MS Res. Vma. 851 "Bourdeney Manuscript" (225), Anón.
I-Bc Ms. F. 891
V-CVbac CS 96 (fols. 24-27), Iohannis Petraloysii Praenestini
Impresas:
RISM P689 (1564)
RISM P690 (1571)
RISM P691 (1574)
RISM P692 (1579)
RISM P693 (1585)
RISM P694 (1587)
RISM P695 (1590)
RISM P696 (1613)
RISM P697 (1595)
RISM P698 (1601)
RISM P699 (1622)

Ediciones modernas (selección):

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Franz Espagne, 5:74-76.
Le opere complete, ed. Casimiri, 3:94-96.

No. 35. fols. 78v-79r. *Videntes stellam magi*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 78v-79r *Videntes ſtellam magi*

Rúbricas y/o inscripciones.

"In epiphania d*omi*nj" (fol. 78v, margen superior)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 115-118.

No. 36. fols. 79v-81r. *Inviolata, integra et casta* / *Regina caeli* / *Alma Redemptoris mater* / *Ave Regina caelorum* (79v-81r), 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 79v-80r *Inuiolata, integra et caſta* / *Regina celi* / *Alma redemptoris Mater* / *Ave regina celorum*

fols. 80v-81r *corpora* / [*si*-]*cut dixit* / [*popu*-]*lo qui curat populo* / *qua, ex qua mundo*

Concordancias:

Impresas

RISM M179 (1555), fol. 1v

RISM M185 (1565), fol. 2v

No. 37. fols. 81v-83r. *In me transierunt,* 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 81v-82r *In me tranſierunt*

fols. 82v-83r [*dolor me*-]*us, dolor meus*

Ne derelinquas me domine

Concordancias:

Manuscritas

D-Dl Grimma 52 (no. 49), Anón.

D-Lr 144 (Parte I, no. 2)

PL-WRu 1 (no. 185)

PL-WRu 10 (no. 33), Anón. (manuscrito perdido desde la Segunda Guerra Mundial)

D-Rp 283b

D-Rp A. R. 940-941 (no. 166), Maillart

D-Sl 2 (187v)

D-Usch 236 (no. 15)

Impresas

RISM 1551/1, fol. 21

RISM 1554/12, fol. 1

RISM 1559/2, no. 26

RISM 1559/5, fol. 10

RISM M184 (1565), fol. 6v

Edición moderna:

RRMR 73, *Modulorum Ioannis Maillardi*…, ed. Rosenstock, 32-35.

No. 38. fols. 83v-84r. *Venite, comedite panem meum*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 83v-84r *Venite comedite panem meum*

Rúbricas y/o inscripciones:

"In die corporis xpi" (fol. 84r, margen superior)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 112-114.

No. 39. fols. 84v-85r. *Ego sum panis vivus*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 84v-85r *Ego ſum panis viuus*

Rúbricas y/o inscripciones:

"In die corporis xpi" (fol. 85r, margen superior)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 85-87.

No. 40. fols. 85v-86r. *Hoc corpus*, 4vv, [Melchor Robledo]

fols. 85v-86r *Hoc corpus*

Rúbricas y/o inscripciones:

"In die corporis xpi" (fol. 86r, margen superior)

Concordancias:

E-Vp s.s. (fols. 26v-27r), Robledo

E-TZ 8 (fols. 25v-27r), Robledo

Comentarios:

Calahorra, *Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica*, vol. 1, p. 30, indicó erróneamente como fuente para esta obra el manuscrito "Ms. 685" de la Biblioteca de Catalunya, pero no existe ningún libro de polifonía con esta signatura en la BC. Calahorra se refiere sin duda a E-Bbc 682.

No. 41. fols. 86v-88r. *Caro mea*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 86v-87r *Caro mea*

fols. 87v-88r *in eo*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 10-13.

No. 42. fols. 88v-89r. *O vos omnes*, 4vv, J. Mallart [Jean Maillard]

fols. 88v-89r *O vos o*mn*es*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Como ha señalado Rosenstock, esta pieza es *contrafactum* de la No. 18 (*O salutaris hostia*) y la No. 54 (*Augustine, pater optime*).

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 92-94.

No. 43. fols. 89v-90r. *Peccantem me quotidie*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 89v-90r *Peccante*m *me quotidie*

Concordancias:

E-Bbc 587 (fols. 60v-61r), Anón.

Comentarios:

Rosenstock no identificó la concordancia con E-Bbc 587.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 29-32.

No. 44. fols. 90v-91r. *Dies sanctificatus*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da] Palestrina

fols. 90v-91r *Dies ſanctificatus*

Rúbricas y/o inscripciones:

"In die natiuitatis d*omi*nj" (fol. 90v, margen superior)

Concordancias:

Manuscritas

E-TZ 4 (fols. 35v-37r), Anón.

E-VAcp 21 (fols. 79r-80), Pedro Luys de Prenestina

Impresas

RISM P689 (1564)
RISM P690 (1571)
RISM P691 (1574)
RISM P692 (1579)
RISM P693 (1585)
RISM P694 (1587)
RISM P695 (1590)
RISM P696 (1613)
RISM P697 (1595)
RISM P698 (1601)
RISM P699 (1622)

Comentarios:

Clara Marvin, *Palestrina. A Guide to Research*, p. 107, señaló erróneamente E-TZ 1 (fol. 35v) como fuente manuscrita para esta obra, en lugar de E-TZ 4.

Ediciones modernas (selección):

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Franz Espagne, 5:3-5.

Le opere complete, ed. Casimiri, 3:1-4.

No. 45. fols. 91v-93r. *Fuit homo*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fols. 91v-92r *Fuit homo*

fols. 92v-93r *d*omi*no plebe*m *perfectam*

Concordancias:

Manuscritas

D-B Sammlung Bohn Mus. Ms. 5

E-VAcp 21 (fol. 91), Pedro Luys de Prenestina

F-Pn MS Res. Vma. 851 "Bourdeney Manuscript" (217-218), Anón.

Impresas

RISM P689 (1564)
RISM P690 (1571)
RISM P691 (1574)
RISM P692 (1579)
RISM P693 (1585)
RISM P694 (1587)
RISM P695 (1590)
RISM P696 (1613)
RISM P697 (1595)
RISM P698 (1601)

RISM P699 (1622)

Ediciones modernas (selección):

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Franz Espagne, 5:38-41.
Le opere complete, ed. Casimiri, 3:46-49.

No. 46. fols. 92v-94r. *Tribularer si nescirem*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 92v-93r *Tribularer si neſcirem*
fols. 93v-94r [*neſci*-]*rem si neſcirem*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 40-44.

No. 47. fols. 94v-95r. *Timete Dominum*, 4vv, [Jean Maillard]

fols. 94v-95r *Timete d*omin*um*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 36-39.

No. 48. fols. 95v-96r. *Augustine lux doctorum*, 4vv, [Anónimo]

fols. 95v-96r *Augustine lux doctoru*m

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 49. fols. 96v-98r. *Ave Maria*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fols. 96v-97r *Ave maria*
fols. 97v-98r [*O mater de*-]*i o mater dei*

Concordancias:

Manuscritas

E-TZ 4 (fols. 48v-50r), Anón.
F-Pn MS Res. Vma. 851 "Bourdeney Manuscript" (213-214), Anón.

Impresas

RISM P689 (1564)
RISM P690 (1571)
RISM P691 (1574)
RISM P692 (1579)
RISM P693 (1585)
RISM P694 (1587)
RISM P695 (1590)
RISM P696 (1613)
RISM P697 (1595)
RISM P698 (1601)
RISM P699 (1622)

Comentarios:

Clara Marvin, *Palestrina. A Guide to Research*, p. 107, indicó erróneamente E-TZ 1 (fol. 37v) como fuente manuscrita para esta obra, en lugar de E-TZ 4.

Ediciones modernas (selección):

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Franz Espagne, 5:20-22.

Le opere complete, ed. Casimiri, 3:23-25.

No. 50. fols. 98v-102r. *Missa Pro Defunctis*, 4/3vv, [Anónimo]

fols. 98v-99r (*Requiem eternam*) *Dona eis domine*
(*Te decet ymnus deus in ſyon*) *Et tibi reddetur*
(*Exaudi, oration*em *meam*) *Ad te omnis caro veniet*
fols. 99v-100r Kyrie eleyſon
Xpiſte eleyson
Kyrie eleyſon
fols. 100v-102r *In memoria eterna*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

La sección *In memoria eterna* es a tres voces.

No. 51. fols. 102v-104r. *Magnificat*, 4vv, [Anónimo]

[Sin texto]

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Aunque esta obra no presenta texto, la tabla de contenidos inicial de E-Bbc 682 indica que es un "Magnifica tocto tonoru*m*" (fol. 98, en la foliación antigua del manuscrito).

No. 52. fols. 104v-105r. *Miserere mei Deus*, 4vv, [Anónimo]

fols. 104v-105r *Miſerere mei deus*
Tibi ſoli peccaui

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 53. fols. 105v-106r. *Peccavimus, Domine*, 4vv, [Jean Maillard]

fols. 105v-106r *Peccauimus domine*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 33-35.

No. 54. fols. 106v-107r. *Augustine, pater optime*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 106v-107r *Auguſtine pater optime*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, 26-28

Comentarios:

Esta obra es contrafactum de la pieza No. 18 ('O salutaris hostia') y la No. 42 ('O vos omnes').

No. 55. fols. 107v-109r. *Salve Sancta parens*, 4vv, [Anónimo]

fols. 107v-108r (*Salue*) *Sancta parens*
fols. 108v-109r *regis, In ſecula seculoru*m

Concordancias:
No hay concordancias conocidas.
Rúbricas y/o inscripciones:
"Hic Introytus, semis cantatur" (fol. 108r, antes de la voz de bajo).

No. 56. fols. 109v-111r. *O sacrum convivium*, 4vv, [Anónimo]
fols. 109v-110r *O sacru*m *conuiuium*
fols. 110v-111r *Mens impletur*
Rúbricas y/o inscripciones:
"2ª pars" (fols. 109v-110r, después de cada voz)
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 57. fols. 111v-112r. *O vos omnes*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]
fols. 111v-112r *O vos o*mn*es*
Concordancias:
No hay concordancias conocidas

No. 58. fols. 112v-113r. *Augustine, pater optime*, 4vv, [Jean Maillard]
fols. 112v-113r *Augu*ſ*tine, pater optime*
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.
Comentarios:
Esta obra es contrafactum de la anterior (No. 57).

No. 59. fols. 113v-114r. *Vexilla Regis*, 4vv, [Anónimo]
fols. 113v-114r *O crux aue*
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 60. fols. 114v-119r. *Magnificat Octo Tonorum*, 4/3vv, [Anónimo]
fols. 114v-115r *Et exultauit*
fols. 115v-116r *Quia fecit*
fols. 116v-117r *Fecit potentiam*
fols. 117v-118r *E*ſ*urientes*
fols. 118v-119r *Sicut locutus*
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.
Comentarios:
Al inicio de cada verso se indicó la clave y/o armadura necesaria para cantar cada sección del magnificat en los ocho tonos. El verso 'Esurientes' es a tres voces.

No. 61. fols. 119v. *Vexilla Regis*], [5vv], Sebastià Fuster
fol. 119v O crux Aue
Rúbricas y/o inscripciones:
"A. 5. de Sebastia fuster" (fol. 119v, margen superior, centrado).
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Sólo se copió el "Tiple prim*us*". Distinto copista al resto del manuscrito. Debajo del verso 'O crux ave' se copió el verso 'Te summa Deus trinitas', que se cantaría con la misma música del anterior.

fol. 120r [pentagramas en blanco]

No. 62. fols. 120v-122r. *Quae est ista*, 4vv, J. mallart [Jean Maillard]

fols. 120v-121r. *Que eſt iſta*
fols. 121v-122r [*conſur*-]*gens pulchra*

Rúbricas y/o inscripciones:

"In die aſſu*m*ptio*n*is virginis m^{e}" (fol. 120v, margen superior, centrado).

Concordancias:

E-TZ 7 (fols. 66v-68r), Jean Maillard

Comentarios:

E-TZ 7 presenta variantes respecto a E-Bbc 682.

Edición moderna:

RRMR 159, *Jean Maillard. Collected Sacred Works*, ed. Rosenstock, no. 18.

No. 63. fols. 122v-123r. *Tibi soli peccavi*, 4vv, [Anónimo]

fols. 122v-123r *Tibi ſoli peccaui*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 64. fols. 123v-124r. *Amen*, 4vv, [Anónimo]

fols. 123v-124r *Amen*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 65. fols. 123v-124r. *Et cum spiritu tuo*, 4vv, [Anónimo]

fols. 123v-124r *Et cu*m *ſpiritu tuo*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 66. fols. 123v-124r. *Gloria tibi Domine*, 4vv, [Anónimo]

fols. 123v-124r *Gloria tibi domine*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 67. fols. 123v-124r. *Habemus ad Dominum*, 4vv, [Anónimo]

fols. 123v-124r *Habemus ad d*omin*um*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 68. fols. 123v-124r. *Dignum et iustum est*, 4vv, [Anónimo]

fols. 123v-124r *Dignu*m *et iuſtu*m *eſt*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 69. fols. 123v-124r. *Sed libera nos a malo*, 4vv, [Anónimo]

fols. 123v-124r *Sed libera nos a malo*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 70. fols. 123v-124r. *Deo gratias*, 4vv, [Anónimo]

fols. 123v-124r *Deo gr*ati*as*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 71. fols. 123v-124r. *Qui fecit caelum et terram*, 4vv, [Anónimo]

fols. 123v-124r *Qui fecit celu*m *et terram*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

E-Bbc 683
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 683 (*olim* Pedrell 566)

*Nota: este inventario no sigue la foliación original del manuscrito, puesto que los primeros folios del manuscrito no fueron numerados. Se asigna una numeración correlativa que no se corresponde, por tanto, con la numeración antigua que figura en la mayor parte de los folios; véase los detalles sobre la foliación de este manuscrito en el Capítulo I.

No. 1. fol. 1r. [Sin texto] "Septimus Tonus.", 4vv, [Anónimo]
[Sin texto]
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 2. fol. 1r. [Sin texto] "Sextus Tonus.", 4vv, [Anónimo]
[Sin texto]
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 3. fols. 1v-2r. [Sin texto] "P[rim]*us*.", 4vv, [Anónimo]
[Sin texto]
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 4. fols. 1v-2r. [Sin texto] "2*us*", 4vv, [Anónimo]
[Sin texto]
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 5. fols. 1v-2r. [Sin texto] "3*us*", 4vv, [Anónimo]
[Sin texto]
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 6. fols. 1v-2r. [Sin texto] "4*us*", 4vv, [Anónimo]
[Sin texto]
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 7. fols. 1v-2r. [Sin texto] "5*us*", 4vv, [Anónimo]
[Sin texto]
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 8. fols. 2v-3r. *Et averte iram tuam*, 4vv, [Anónimo]
fols. 2v-3r *Et auerte iram tua*m
Domine ad adiuuandum me
Gloria patri
Sicut erat in principio

Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 9. fols. 3v-6r. *Dixit Dominus*, 4vv, [Joan Pau Pujol]
fols. 3v-4r *Donec pona*m *inimicos tuos*
Tecum principium
fols. 4v-5r *Dominus a dextris*
De torrente in uia bibet
fols. 5v-6r *De torrente in uia bibet*
Gloria patri et filio
Rúbricas y/o inscripciones:
"Primus tonus"; "Sensillo" (fol. 6r, margen superior, centrado)
Concordancias:
E-Bbc 789 (fols. 2v-8r), Joannes pujol
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 1) [perdido]
Edición moderna:
Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:1-8.

No. 10. fols. 6v-10r. *Confitebor tibi Domine*, 4vv, [Joan Pau Pujol]
fols. 6v-7r *Magna opera Domini*
Memoriam fecit mirabilium
fols. 7v-8r *Ut det illis hereditatem*
Redemptionem misit populo
fols. 8v-9r *Redemptionem misit populo*
Intellectus bonus
fols. 9v-10r *Gloria patri*
Rúbricas y/o inscripciones:
"Octauus tonus"; "Sensillo" (fol. 9r, margen superior, centrado)
Concordancias:
E-Bbc 789 (8v-15r), Joannes pujol
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 8) [perdido]
Edición moderna:
Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:9-15.

No. 11. fols. 9v-13r. *Beatus vir*, 4vv, [Joan Pau Pujol]
fols. 9v-10r *Potens in terra erit*
fols. 10v-11r *Exortum est*
In memoria eterna
fols. 11v-12r *In memoria eterna*
Dispersit dedi pauperibus
fols. 12v-13r *Gloria patri*
Rúbricas y/o inscripciones:
"Sextus tonus"; "Sensillo" (fol. 12r, margen superior, centrado)
Concordancias:
E-Bbc 789 (15v-21r), Joannes pujol
E-Bpc 1 [perdido]

E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 15) [perdido]

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:16-23.

No. 12. fols. 13v-16r. *Laudate pueri*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 13v-14r *Sit nomen Domini*
Excelsus super omnes
fols. 14v-15r *Suscitans a terra*
Qui habitare facit
fols. 15v-16r *Qui habitare facit*
Gloria patri et filio

Rúbricas y/o inscripciones:

"Octauus tonus"; "Sensillo" (fol. 16r, margen superior, centrado)

Concordancias:

E-Bbc 789 (fols. 21v-27r), Joannes pujol
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 21) [perdido]

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:24-29

No. 13. fols. 16v-17r. *Laudate Dominum*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 16v-17r *Quoniam confirmata*
Gloria patri

Rúbricas y/o inscripciones:

"Quartus tonus"

Concordancias:

E-Bbc 789 (fols. 27v-29r), Joannes pujol.
E-Bpc 1 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 27) [perdido]

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:30-31.

No. 14. fols. 17v-20r; 22r-v. *Credidi*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 17v-18r *Ego dixi*
Calicem salutaris
fols. 18v-19r *O Domine quia ego*
O Domine quia ego [en el margen: "Sensillo"]
fols. 19v, 22r *Vota mea*
fols. 20r, 22v *Gloria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Primus tonus"

Concordancias:

E-Bbc 789 (29v-35r), Joannes pujol
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 29) [perdido]

Edición moderna

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:32-38.

No. 15. fols. 20v-21r-v; 23r-27r. *Magnificat Primi toni*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 20v-21r *Anima mea Dominum*
fols. 21v, 23r *Quia respexit*
fols. 23v-24r *Et misericordia*
fols. 24v-25r *Deposuit potentes*
fols. 25v-26r *Suscepit Israel*
fols. 26v-27r *Gloria patri*

Rúbricas y/o incripciones:

"Et misericordia tacet Bassus" (fol. 24r, debajo del alto).

Concordancias:

E-Bbc 789 (37v-43r), Joannes pujol
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:44-55.

No. 16. fols. 27v-32r. *Cum invocarem*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 27v-28r *Miserere mei*
Et scitote quoniam
fols. 28v-29r *Sacrificate sacrificium*
A fructu frumenti
fols. 29v-30r *A fructu frumenti*
fols. 30v-31r *Quoniam tu Domine*
Gloria patri
fols. 31v-32r *Sicut erat*

Rúbricas y/o incripciones:

"Octauus tonus"; "Sensillo" (fol. 30r, margen superior)

Concordancias:

E-Bbc 789 (fols. 44v-51r), Joannes pujol
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 143) [perdido]
E-Bbc 1625 (*olim* E-Bc 4), Anón.
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.
¿E-Bsm 4 (fol. 1; fragmento)?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:59-67.

Comentarios:

La concordancia con E-Bsm 4 (Ms. 4 de la Basílica de Santa María del Mar, Barcelona, un manuscrito perdido durante la Guerra Civil) aparece citada en Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1. Aunque la Biblioteca de Catalunya conserva fotografías y microfilmes de los manuscritos de Santa María del Mar perdidos durante la Guerra Civil, E-Bsm 4 no figura actualmente en esos fondos fotográficos. Los microfilmes de los manuscritos de Santa María del Mar en la Biblioteca de Catalunya son: E-Bsm 1 [=E-Bbc M.F. 25]; E-Bsm 2 [=E-Bbc M.F. 26]; E-Bsm 3 [=E-Bbc M.F. 27]; y E-Bsm 5 [=E-Bbc M.F. 28].

No. 17. fols. 31v-35r. *In te Domine speravi*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 31v-32r *Inclina ad me aurem tua*m

fols. 32v-33r *Quoniam fortitudo*
In manus tuas
fols. 33v-34r *In manus tuas*
fols. 34v-35r *Gloria patri*
Sicut erat

Rúbricas y/o inscripciones:

"Sensillo" (fol. 34r, margen superior, centrado).

Concordancias:

E-Bbc 789 (51v-56r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 151) [perdido]
E-Bbc 1625 (*olim* E-Bc 4), Anón.
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:68-73.

No. 18. fols. 35v-43r. *Qui habitat in adjutorio*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 35v-36r *Dicet Domino*
Scapulis suis
fols. 36v-37r *A sagitta volante*
fols. 37v-38r *A sagitta volante*
fols. 38v-39r *Veruntamen oculis tuis*
Non accedet
fols. 39v-40r *Non accedet*
fols. 40v-41r *In manibus portabunt*
Quoniam in me
fols. 41v-42r *Longitudine Dierum*
Gloria patri
fols. 42v-43r *Sicut erat*

Rúbricas y/o inscripciones:

"SENZILLO." (fol. 37v, antes del tenor); "Sensillo" (fol. 38r, antes del alto); "Sensillo" (fol. 40r, margen superior, centrado); "Sensillo" (fol. 43r, margen superior, centrado).

Concordancias:

E-Bbc 789 (56v-66r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 157) [perdido]
E-Bbc 1625 (*olim* E-Bc 4), Anón.
¿E-Bsm 4 (fol. 3v), Anón.?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:74-85.

Comentarios:

Sobre la concordancia con E-Bsm 4, véase el comentario de E-Bbc 683, No. 16.

No. 19. fols. 43v-46r. *Ecce nunc benedicite*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 43v-44r *Qui statis in domo Domini*
Benedicat te Dominus

fols. 44v-45r *Gloria patri et filio*
Sicut erat
fols. 45v-46r *Gloria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Sensillo" (fol. 46r, margen superior, centrado).

Concordancias:

E-Bbc 789 (66v-70r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 169) [perdido]
E-Bbc 1625 (*olim* E-Bc 4), Anón.
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.
¿E-Bsm 4 (fol. 7v), Anón.?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:86-90.

Comentarios:

Sobre la concordancia con E-Bsm 4, véase el comentario de E-Bbc 683, No. 16.

No. 20. fols. 46v-47r. *Te lucis ante terminum*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 46v-47r *Procul recedan*t

Concordancias:

E-Bbc 789 (fols. 103v-105r), Joannes pujol
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 111) [perdido]
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.
¿E-Bsm 4? (fol. 9v), Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:139-141.

Comentarios:

Sobre la concordancia con E-Bsm 4, véase el comentario de E-Bbc 683, No. 16.

No. 21. fols. 47v-48r. *In manus tuas*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 47v-48r *In manus tuas*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Tertius tonus"

Concordancias:

E-Bbc 789 (fols. 105v-106r), Joannes pujol
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 114) [perdido]
E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26], Joannes Pujol

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:142-144.

No. 22. fols. 48v-51r. *Nunc dimittis*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 48v-49r *Quia viderunt*
fols. 49v-50r *Lumen ad reuelatione*m

fols. 50v-51r *Gloria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Tertius tonus"

Concordancias:

E-Bbc 789 (fols. 106v-109r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8, Anón. [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 116) [perdido]
¿E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26], Joannes Pujol?
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.
¿E-Bsm 4, Anón.?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:145-150.

Comentarios:

Aunque Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. LXXXII indicó la concordancia de esta pieza con E-Bsm 2 (perdido), la obra no figura actualmente en el microfilm (¿parcial?) de ese manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya. También señaló como concordancia el manuscrito E-Bsm 4, pero la pieza no figura en el inventario que el propio Anglès elaboró en *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, p. XXXIII. Sobre la concordancia con E-Bsm 4, véase también el comentario de E-Bbc 683, No. 16.

No. 23. fols. 51v-55r. *Cum invocarem*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 51v-52r *Miserere mei*
Et scitote quoniam
fols. 52v-53r *Ssacrificate sacrificium*
A fructu frumenti
fols. 53v-54r *Quoniam tu Domine*
Gloria patri
fols. 54v-55r *Gloria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Xextus tonus."; "Sensillo" (fol. 55r, margen superior, centrado).

Concordancias:

E-Bbc 789 (fols. 77v-84r), Joannes pujol
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 82) [perdido]
¿E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26], Joannes Pujol?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:105-112.

Comentarios:

Aunque Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, p. LXXXII indicó la concordancia de esta pieza con E-Bsm 2 (perdido), la obra no figura actualmente en el microfilm (¿parcial?) de este manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya.

No. 24. fols. 55v-58r. *In te Domine speravi*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 55v-56r *In te Domine speraui*
fols. 56v-57r *Esto mihi in Deum*
Educes me

fols. 57v-58r *Gloria patri*

Concordancias:

E-Bbc 789 (fols. 84v-88r), [Joan Pau Pujol]
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 89) [perdido]
¿E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26], Joannes Pujol?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:113-117.

Comentarios:

Aunque Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, p. LXXXII indicó la concordancia de esta pieza con el manuscrito 2 de Santa María del Mar (Barcelona), la obra no figura actualmente en el microfilm (¿parcial?) de este manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya.

No. 25. fols. 57v-68r. *Qui habitat in adjutorio*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 57v-58r *Qui habitat in adiutorio*
fols. 58v-59r *Quoniam ipse liberauit*
fols. 59v-60r *Quoniam ipse liberatuit*
fols. 60v-61r *Scuto circumdabit*
fols. 61v-62r *Cadent a latere*
fols. 62v-63r *Quoniam tu es domine*
Quoniam Angelis
fols. 63v-64r *Quoniam Angelis*
fols. 64v-65r *Super aspidem*
fols. 65v-66r *Clamabit ad me*
fols. 66v-67r *Clamauit ad me*
fols. 67v-68r *Gloria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Sensillo" (fol. 60r, margen superior, centrado); "Sensillo" (fol. 64r, margen superior); "Sensillo" (fol. 67r, margen superior)

Concordancias:

E-Bbc 789 (fols. 88v-100r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 93) [perdido]
¿E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26], Joannes Pujol?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:118-133.

Comentarios:

Aunque Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, p. LXXXII indicó la concordancia de esta pieza con E-Bsm 2 (perdido), la obra no figura actualmente en el microfilm (¿parcial?) de este manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya.

No. 26. fols. 67v-70r. *Ecce nunc benedicite*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 67v-68r *Ecce nunc benedicite*
fols. 68v-69r *In noctibus extollite*
fols. 69v-70r *Gloria patri*

Concordancias:

E-Bbc 789 (fols. 100v-103r)
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 107) [perdido]
¿E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26], Joannes Pujol?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:134-138.

Comentarios:

Aunque Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, p. LXXXII indicó la concordancia de esta pieza con E-Bsm 2 (perdido), la obra no figura actualmente en el microfilm (¿parcial?) de este manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya.

No. 27. fols. 70v-71r. *Te lucis ante terminum*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 70v-71r *Procul recedan*t

Concordancias:

E-Bbc 789 (70v-72r), Joannes pujol
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bbc 1625 (*olim* E-Bc 4), Anón.
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.
¿E-Bsm 4 (fol. 9v, fragmento), Anón.?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:91-94.

Comentarios:

Sobre la concordancia con E-Bsm 4, véase el comentario de E-Bbc 683, No. 16.

No. 28. fols. 71v-72r. *In manus tuas*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 71v-72r *In manus tuas Domine*

Concordancias:

E-Bbc 789 (72v-73r), Anón.
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 177) [perdido]
E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26], Joannes Pujol
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:95-96.

No. 29. fols. 72v-75r. *Nunc dimittis*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 72v-73r *Quia viderun*t
fols. 73v-74r *Lume*n *ad reuelatione*m
fols. 74v-75r *Gloria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Tertius tonus."

Concordancias:

E-Bbc 789 (fols. 73v-76r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
E-Bbc 1625 (*olim* E-Bc 4), Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:97-102.

No. 30. fol. 75v. [Sin texto] "Octauus tonus.", 4vv, [Anónimo]

[Sin texto]

Concordancias:

E-Boc 8 (fols. 24v-25r), Anón.

No. 31. fol. 75v. [Sin texto] "Secundus tonus", 4vv, [Anónimo]

[Sin texto]

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

E-Bbc 708

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 708 (*olim* Pedrell 384)

Fol. iir: *Numquid et tu ex diſcipulis es hominis istius*

No. 1. fols. 1v-13r. *Passio secundum Matthaeum,* 4vv, [Melchor Robledo]

fols. 1v-2r [N]*on in die festo*
Vt quid perdicio
Quid vultis michi
Vbi vis paremus
fols. 2v-3r *Nunquid ego sum domine*
Nunquid ego sum Rabi
Et si omnes
Etiam si oportuerit
fols. 3v-4r *Que*m*qunq*ue *osculatus*
Aue Rabbj
Hic Dixit
Nihil respondes
fols. 4v-5r *Adjuro te per deum*
Blasfemauit quid
Reus est mortis
Prophetiza nobis
fols. 5v-6r *Et tu cum Jesu galileo*
Nescio quid dicis
Et hic erat cum Jesu
Vere et tu
Peccauj tradens sanguinem
Quid ad nos tu videris
fols. 6v-7r *Non licet mittere eos*
Tu es Rex Judeorum
Non audis quanta
Quem vultis dimittam vobis
Nihil tibj et Justo
fols. 7v-8r *Quem vultis vobis*
Barrabam
Quid ergo faciam
Crucifigatur
Quid enim mali fecjt
Crucifigatur
fols. 8v-9r *Innocens ego sum a sanguine Justi*
Sanguis eius super nos
Aue Rex Judeorum
Vah qui destruis
fols. 9v-10r *Alios saluos fecit*
Heliam vocat iste
Sine videamus
fols. 10v-11r *Vere filius dei*
*Contra sepulcru*m

fols. 11v-12r *Altera autem die*
fols. 12v-13r *et dica*n*t plebj surrexit*

Rúbricas y/o inscripciones:

"in quem transfixerunt" (fol. 11r, entre el décimo y el onceavo pentagrama del folio, después de la voz de bajo).

Concordancias:

E-AL 2 (fols. 1r-16r), Robledo
E-Boc 6 (fols. 1v-17r), Anón.

Edición moderna:

Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica, ed. Pedro Calahorra, 1:133-154.

Comentarios:

Pedro Calahorra no menciona las fuentes manuscritas de Barcelona. La perícopa 'Contra sepulcrum' es a cinco voces. DIAMM atribuye erróneamente las dos pasiones polifónicas que contiene E-AL 2 a Juan Ruiz de Robledo (*ca*. 1585—después de 1652).

No. 2. fols. 13v-23r. *Passio secundum Johannem*, 4vv, [Melchor Robledo]

fols. 13v-14r *Jesu*m *nazarenum*
Jesum nazarenum
Nunquid et tu ex dicipulis
Non sum
*Sic Respon*d*es*
Nunquid et tu ex dicipulis
fols. 14v-15r *Non sum*
Nonne ego te vidi
*Qua*m *accusatione*m *affertis*
Si non esset hic male
Accipite cum vos
*Nobis no*n *licet*
fols. 15v-16r *Tu es Rex Judeoru*m
Nunquid ego Judeus
Ergo Rex es tu
Quid est veritas
fols. 16v-17r *Ego nullam inuenio*
*Non hunc sed Barraba*m
Aue Rex Judeorum
fols. 17v-18r *Ecce adduco vobis*
Ecce homo
Crucifige
Accipite eum vos
fols. 18v-19r *Nos legem habemus*
Vnde es tu
*Mihj no*n *loqueris*
fols. 19v-20r *Si hunc dimittis*
Ecce Rex vester
Tolle tolle
*Regem vestru*m *crucifigam*
*Non habemus Rege*m
fols. 20v-21r *Nolj scribere*

Quod scripsi
Non scindamus eam
fols. 21v-22r *Post hec autem*
fols. 22v-23r *Acceperu*nt *ergo*

Concordancias:

E-AL 2 (fols. 16v-25r), Anón.
E-Boc 6 (fols. 17v-29r), Anón.

Edición moderna:

Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica, ed. Pedro Calahorra, 1:155-166.

Comentarios:

Calahorra no menciona las fuentes manuscritas de Barcelona. DIAMM atribuye erróneamente las dos pasiones polifónicas que contiene E-AL 2 a Juan Ruiz de Robledo (*ca*. 1585—después de 1652).

No. 3. fols. 23v-25r. *Aleph. Quomodo obtexit,* 4vv, [Anónimo]

fols. 23v-24r *Aleph. Quomodo obtexit caligine*

Concordancias:

E-Boc 6 (fols. 29v-31r), Anón.

Comentarios:

En los fols. 23v-24r solamente se copiaron las voces de soprano y alto de esta lamentación. La pieza se copió completa en los fols. 24v-25r.

No. 4. fols. 25v-27r. *Coph. Vocavi amicos meos,* 4vv, [Cristóbal de Morales]

fols. 25v-26r Coph. *Vocauj amicos meos*
Sin. Audierunt

Concordancias:

Manuscritas:
Hispanas
E-BA, Morales (Perdida)
E-Bbc 1166/1967 (fols. 184v-189r), Anón.
E-Boc 6 (fols. 31v-33r), Anón.
E-Boc 7 (fols. 36v-39r), Morales
E-Pabm 6829 (fols. 82v-85r), Morales
E-SI 21 (fols. 49v-53r), Anón.
E-TZ, Morales (Perdida)
MEX-Mc, Morales (Perdida)
No hispanas
I-Fn Magl. 56 (fols. 12v-16r), Anón.
I-Fsl N (fols. 9v-11r), Morales
I-Psac 215 (fols. 242r-247r), Anón.
V-CVbav CG XII.3 (fols. 126v-130r), Morales
V-CVbav CS 198 (fols. 52v-55r), Morales
Impresas:
RISM M3607 (1564), no. 6
RISM M3608 (1564), no. 6

Edición moderna:

Manuel del Sol, "La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universidad Complutense de Madrid, 2016.

No. 5. fols. 27v-35r. *Missa,* 4/3vv, [Anónimo]

fols. 27v-28r *Kyrie eleyson*
Christe eleyson
Kyrie eleyson
fols. 28v-29r *Et in terra pax hominibus*
fols. 29v-30r *Qui tollis peccata mundj*
fols. 30v-31r *Patrem omnipotentem*
fols. 31v-32r *Crucifixus etiam pro nobis*
fols. 32v-33r *Sanctus*
fols. 33v-34r *Benedictus qui venit*
fols. 34v-35r *Agnus dei*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

El 'Benedictus' es a 3 voces.

No. 6. fols. 35v-37r. *Alma Redemptoris Mater,* 4vv, [Jean Lhéritier]

fols. 35v-36r *Alma redemtoris mater*
fols. 36v-37r *Tu que guenuistj*

Concordancias:

Manuscritas:
Hispanas
E-Boc 6 (fols. 85v-89r), Anón.
No hispanas
I-Pc 27 (fols. 43v-45r), Anón. [c. 1541-50, DIAMM]
Impresas:
RISM 1534/3 (fols. 5r-5v), Io. Lheritier
RISM 1539/13 (pp. 7-8), Leretier
RISM 1549/10
RISM 1549/10ª
RISM 1555/15 (pp. 1-2), Io. Lheritier
RISM 1562/2

Edición moderna:

CMM 48, *Johannis Lheritier. Opera omnia*, ed. Leeman L. Perkins, I:218-224.

No. 7. fols. 37v-38r. *Vexilla Regis,* 5vv, [Anónimo]

fols. 37v-38r *O crux aue*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 8. fols. 38v-39r. *Venit mortales a comer,* 3vv, [Anónimo]

fols. 38v-39r *Venit mortales a comer*
Cob. *Venit venit christianos no tardeis en la partida*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Del sanctissimo sacramento" (fol. 38v, margen superior, centrado).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 9. fols. 39v-40r. *Peccadores venit a comer,* 3vv, [Anónimo]

fols. 39v-40r *Peccadores venit a comer*

Cob. *es de tal operation y tan delicado*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 10. fols. 40v-42r *Regina caeli,* 5vv, Tomás luis [de] Victoria

fols. 40v-41r *Regina celi*

fols. 41v-42r *Resurrexit sicut dixit*

Rúbricas y/o inscripciones:

"A cinquo" (fol. 41r, margen superior); "Secunda pars a·5" (fol. 41v, margen superior); "Secunda pars a·5·" (fol. 42r, margen superior).

Concordancias:

Manuscritas

Hispanas

E-Boc 6 (fols. 38v-42r), Anón.

MEX-Pc Leg. 39 (No. 13), Vitoria

No hispanas

D-MÜd Santini Hs. 4283

GB-Lbm Ms. Additional 31402

GB-Cfm Ms. 24 F 3

GB-Lbm Ms. R.M.24.a 7

Liegnitz, Königliche Ritter-Akademie zu Liegnitz Hs. 111

Impresas

RISM V1421 (1572)

RISM V1427 (1576)

RISM V1430 (1581)

RISM V1422 (1583)

RISM V1423 (1589)

RISM V1424 (1589)

RISM V1425 (1603)

RISM 1609/1

Comentarios:

El íncipit musical del AII que figura en Aurelio Tello *et al*., *Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos* (Puebla: Conaculta INBA, 2015), p. 380, corresponde al AI en E-Bbc 708 y en E-Boc 6.

Ediciones modernas (selección):

Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Opera Omnia, ed. Felip Pedrell, 7:81-84.

MME 31, *Tomás Luis de Victoria. Opera Omnia*, ed. Higini Anglès, 4:40-45.

No. 11. fols. 42v-43r. *Te lucis ante terminum*, 4vv, [Anónimo]

fols. 42v-43r *procul recedant somnia*

Concordancias:

E-Bbc 681 (fols. 25v-26r), Anón. [Texto: *Martir dei*]

E-Bbc 681 (fol. 83v), Anón. [Texto: *Martir dei*]

E-Bbc 681 (fols. 90v-91r), Anón. [Texto: *Martir dei*]

E-Boc 6 (fols. 33v-34r), Anón. [Texto: *Procul recedant*]

Comentarios:

Aunque musicalmente son concordantes, las tres piezas de E-Bbc 681 (fols. 25v-26r; 83v; y 90v-91r) para las que el copista solamente anotó el íncipit textual (*Martir dei*) presentan diferente texto literario.

No. 12. fols. 43v-45r. *Salve Regina*], 4vv, [Cristóbal de Morales]

fols. 43v-44r *Vita dulcedo*
Ad te suspiramus
fols. 44v-45r *Et Jesum*
O clemens
O dulcis virgo Maria

Concordancias:

E-Boc 6 (fols. 34v-38r), Anón.
E-PAbm 6829 (fols. 184v-189r), Morales
E-Vp s.s. (fols. 40v-42r), Morales

Comentarios:

Martin Ham, "Worklist", no incluye esta *Salve Regina* de Morales en E-Bbc 708 entre las fuentes concordantes para esta obra. Tampoco Anglès consideró este manuscrito para realizar la edición crítica de esta obra.

No. 13. fols. 45v-46r. *Miserere mei* , 4vv, [Anónimo]

fols. 45v-46r *Miserere mei*

Rúbricas y/o inscripciones:

"j tonus"

Concordancias:

E-Bbc 681 (fols. 74v-75r), Anón. (Texto: *Dixit Dominus*)
E-Bbc 708 (fol. 46v), Anón.
E-Boc 6 (fols. 97v-98r), Anón.

Comentarios:

Sobre este salmo en fabordón y otras fuentes relacionadas, véase Sergi Zauner, *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626)*, pp. 118-121. Según Zauner, p. 120, las secciones de recitado de este fabordón difieren en cuanto a ritmo y longitud en las distintas concordancias. El texto también es diferente. El ejemplo musical que incluye Zauner está tomado de E-Bbc 708 (45v-46r).

Edición moderna:

Sergi Zauner, *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626)*, p. 120.

No. 14. fols. 45v-46r. *Miserere mei*, 4vv, [Anónimo]

fols. 45v-46r *Miserere mei*

Rúbricas y/o inscripciones:

"octa*vus* tonus"

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 15. fols. 45v-46r. *Custodi nos domine*, 4vv, [Anónimo]

fols. 45v-46r *Custodinos domine*

Rúbricas y/o inscripciones:

"secun*dus* ton*us*"

Concordancias:

Manuscritas

E-Bbc 1166/1967 (fols. 56v-57r), Anón.; texto: *Laudate pueri*.
E-Bbc 681 (fols. 70v-71r), Anón.; texto: *Magna opera*
E-Boc 6 (fols. 97v-98r), Anón.; Sin texto
E-LEDc s.s. [1] (fols. 1v-2r), Anón.; Sin texto

Impresas

RISM V1108 (1557), fol. 11
RISM C1 (1578), fol. 14

Comentarios:

En el fol. 46r se anotó la entonación gregoriana para este fabordón: "Salva nos domine vigilantes custodinos dormientes et vigilemus cum christo et requiescamus in pace". Solamente la voz de tenor transmite el texto de esta pieza; en el resto de voces no se copió el texto literario. Para una explicación de esta concordancia múltiple de un fabordón de segundo tono en fuentes ibéricas de diferente cronología y fecha, véase Sergi Zauner, *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626)*, pp. 112-116.

Edición moderna:

Zauner, *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca.1480-1626): fórmulas y fabordón elaborado en el marco del Oficio Divino*, Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, p. 114.

45v *In manus tuas* [canto llano]

46r *Salva nos, Domine* [canto llano]

No. 16. fol. 46v. [Sin texto], 4vv, [Anónimo]

Rúbricas y/o inscripciones:

"sextus tonus"

Concordancias:

E-Boc 6 (fols. 97v-98r), Anón.

No. 17. fol. 46v. *Miserere mei*, 4vv, [Anónimo]

fol. 46v *Miserere mei*

Rúbricas y/o inscripciones:

"j tonus"

Concordancias:

E-Bbc 681 (fols. 74v-75r), Anón. (Texto: *Dixit Dominus*)
E-Bbc 708 (fols. 45v-46r), Anón.
E-Boc 6 (fols. 97v-98r), Anón.

Comentarios:

Sobre este salmo en fabordón y otras fuentes relacionadas, véase Sergi Zauner, *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626)*, pp. 118-121.

No. 18. fol. 46v. *Nunc dimittis*, 4vv, [Anónimo]

fols. 46v *Quia viderunt oculi mej*

Rúbricas y/o inscripciones:
"4^{us} t*onus*"
Concordancias:
E-Bbc 708 (fol. 47r), Anón.

No. 19. fol. 47r. *Nunc dimittis*, 4vv, [Anónimo]
fol. 47r *Quia viderunt*
Rúbricas y/o inscripciones:
"quartus t*onus*"
Concordancias:
E-Bbc 708 (fol. 46v), Anón.

No. 20. fol. 47v-48r. *Alleluya. Sancte Michael Arcangele*, 4vv, [Anónimo]
fols. 47v-48r *Alleluya. Sancte Michael arcangele*
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

E-Bbc 786

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 786 (*olim* Pedrell 392)

*Nota: el inventario sigue el librete de *Cantus,* Coro I.

No. 1. fols. 1r-v. *Dixit Dominus,* 8vv, Joannes pujol

fol. 1r *SEde a dextris meis*
*Donec pona*m
virgam virtutis
Tecum principium
tu es ſacerdos
Dominus a dextris
fol. 1v *ſue reges*
iudicabit in nationibus
De torrente
gloria patri
Sicut erat

Rúbricas y/o inscripciones:

El encabezado del folio 1r lee: “Cantus Primi Chori in feſto ſancti Georgij martiris Joannes pujol”.

Concordancias:

E-Bbc 786 bis [Fondo Felip Pedrell (transcripción moderna)].

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:1-11.

No. 2. fols. 2r-v. *Beatus vir*, 8vv, Joannes Paulus pujol

fol. 2r *BEatus vir*
potens in terra
gloria et diuitie
*exortu*m *eſt in tenebris*
*iucund*us *homo*
in memoria eterna
paratum cor
fol. 2v [non commouebi-]*tur donec*
diſpersit dedit
peccator videbit
gloria patri
ſicut erat

Rúbricas y/o inscripciones:

El encabezado del folio 2r lee: “Cantus primi Chori Joannes Paulus pujol.”.

Concordancias:

E-MO 151 (fol. 1r)
E-Zac s.s

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:12-22.

Comentarios:

Ni Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia* ni Josep Pavia, "Catàleg d'obres compostes per Joan Pau Pujol" especifican cuál es el manuscrito de Zaragoza concordante con esta pieza.

No. 3. fol. 3r. *Laudate Dominum omnes gentes,* 8vv, Joannes Paulus pujol

fol. 3r *LAudate Dominum*
quoniam
et ſpiritui ſancto
et nunc et ſemper

Rúbricas y/o inscripciones:

El encabezado del folio lee: "Cantus primus primi Chori Joannes Paulus pujol".

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:23-28

No. 4. fols. 3v-4r. *Credidi,* 8vv, Joannes Paulus pujol

fol. 3v *CRedidi propter*
omnis homo
pro omnibus
calicem ſalutaris
vota mea
o Domine quia
tibi ſacrificabo
vota mea
fol. 4r [popu-]*li eius*
gloria patri
Sicut erat

Rúbricas y/o inscripciones:

El encabezado del folio 3v lee: "Cantus primus primi Chori Joannes Paulus pujol".

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:29-39.

No. 5. fols. 4v-5r. *Magnificat Secundi Toni,* 8vv, Joannes Paulus pujol

fol. 4v *ANima mea*
Et exultauit
ecce enim
Quia fecit
Et miſericordia
Fecit potentiam
Depoſuit potentes
impleuit
fol. 5r *bonis et diuites*
Suſcepit Iſrael
Abraham et ſemini

gloria patri
Sicut erat

Rúbricas y/o inscripciones:

El encabezado del folio 4v lee: "Cantus Primi Chori Joannes Paulus pujol Secundi toni".

Concordancias:

E-MO 151 (fol. 5)

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:40-53

No. 6. fols. 5v-6r. *Magnificat Octavi Toni*, 8vv, Joannes Paulus Pujol

fol. 5v *ANima mea*
ſpiritus meus
Quia reſpexit
et ſanctum nomen
a progenie
diſperſit ſuperbos
et exaltauit humiles
impleuit bonis et diuites
fol. 6r [in-]*nanes*
Suſcepit Iſrael
Sicut locutus
gloria patri et filio
Sicut erat

Rúbricas y/o inscripciones:

El encabezado del folio 5v lee: "Cantus primi Chori Joannes Paulus Pujol Octaui toni".

Concordancias:

E-Bbc 1574/1
E-MO 151 (fol. 9)

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:54-68.

No. 7. fol. 6v. *Nunc dimittis*, 8vv, Joannes Paulus pujol

fol. 6v *Nunc dimittis*
quia viderunt
*ante faciem omniu*m
*lumen ad reuelatione*m
patri et filio
Sicut erat

Rúbricas y/o inscripciones:

El encabezado del folio lee: "Cantus primi Chori Joannes Paulus pujol".

Concordancias:

E-MO 151 (fol. 4)

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:69-75.

No. 8. fol. 7r. *Regina caeli,* 8vv, Joannes Paulus pujol

fol. 7r *REgina celi letare*
Reſurrexit ſicut
ora pro nobis

Rúbricas y/o inscripciones:

El encabezado del folio lee: "Cantus primi Chori Joannes Paulus pujol".

Concordancias:

E-MO 150, 3, Juan Pugol
E-MO 151 (fol. 4v)
Iglesia Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar, Au-819.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:76-81 [a partir de E-Bbc 786].
MCA 7, ed. Josep Maria Gregori i Cifré, pp. 17-22 [a partir de Iglesia Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar, Au-819].

No. 9. fols. 7v-11r. *Missa Sexti Toni,* 8/4vv, Joannes Paulus pujol

fol. 7v *Kyrie eleiſon*
fol. 8r *Kyrie eleiſon*
fol. 8r *ET in terra pax*
fol. 8v *Qui tollis peccata*
fol. 9r *Patrem omnipoten*t*em*
fol. 9v *Et aſcendit*
fol. 10r *Et in ſpiritum*
fol. 10v *Sanctus*
fol. 11r *Agnus Dei*

Rúbricas y/o inscripciones:

El encabezado del folio 7v lee: "Cantus primi Chori Joannes Paulus pujol. Magnificat 6 toni" en donde se anotó por error "Magnificat" en lugar de "Missa", que sí se indica correctamente en el resto de libretes. En el último pentagrama del fol. 9r se indica "Et aſcendit A 4."

Concordancias:

E-Boc 12 (no. 5, fols. 13v-16r), Joannis Pujol
E-Bbc 1575/4 (fol. 9), Joan Pujol

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:82-117.

No. 10. fols. 11v-15r. *Missa Octavi Toni*, 8/4vv, Joannes Paulus pujol

fol. 11v *Kyrie* [e]*leyſon*
fol. 12r *Kyrie* [e]*leison*
fol. 12r *ET in terra pax*
fol. 12v *Qui tollis peccata*
fol. 13r *Patrem omnipoten*t*em*
fol. 13v *ET aſcendit*
fol. 14r *ET in ſpiritum*
fol. 14v *Sanctus*
fol. 15r *Agnus Dei*

Rúbricas y/o inscripciones:

El encabezado del fol. 11v lee: "Cantus primi chori Joannes Paulus pujol Miſſa Octaui toni"; "Chriſte A 4." en el mismo folio; "Cantus primus A4" en la sección *Et ascendit* (fol. 13v).

Concordancias:

E-Boc 12 (no. 4, fols. 10v-13r), Joannis Pujol
E-MO 150, 6 (sólo la voz de bajo)

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:118-153.

No. 11. fols. 15v-19r. *Missa Secundi Toni*, 8/4vv, Joannes Paulus pujol

fol. 15v *Kyrie eleiſon*
fol. 16r *Chriſte eleiſon*
fol. 16v *ET in terra pax*
fol. 17r *Qui tollis peccata*
fol. 17v *Patrem omnipotentem*
fol. 18r *ET aſcendit*
fol. 18v *Qui ex patre*
fol. 19r *Sanctus*
fol. 19v *Agnus dei*

Rúbricas y/o inscripciones:

El encabezado del fol. 15v lee: "Cantus primi Chori Joannes Paulus pujol Miſſa secu*n*di toni"; "Chriſte quatuor vocibus ſi placet" (fol. 15v); "Cantus primus A4", antes de la sección *Et ascendit* (fol. 19r).

Concordancias:

E-Bbc 1574/2 (fols. 1-6), Joannis Pujol (sólo el A)
E-Boc 12 (no. 3, fols. 7v-10r), Joannis Pujol
E-MO 150, 4 (sólo el Bajo)

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:154-189.

No. 12. fols. 20r-23r. *Missa Quarti Toni*, 8/4vv, Joannes Paulus pujol

fol. 20r *Kyrie eleiſon*
fol. 20v *Chriſte eleiſon*
fol. 20v *ET in terra pax*
fol. 21r *Deus agnus Dei*
fol. 21v *Patrem omnipotentem*
fol. 22r *ET aſcendit*
fol. 22v [remiſſìo-]*onem peccatorum*
fol. 22v *Sanctus*
fol. 23r *Agnus Dei*

Rúbricas y/o inscripciones:

El encabezado del folio 20r lee: "Cantus primi Chori Joannes Paulus pujol Miſſa Quarti toni"; "Chriſte A4" (fol. 20r); "A4" (fol. 22r, antes de la sección *Et ascendit*)

Concordancias:

E-Bbc 1575/4 (fol. 12), Anón. / Joan Pujol / Marcià Albareda
E-Boc 12 (no. 2, fols. 4v-7r), Joannis Puiol
E-MO 150, 5 (sólo el Bajo del Coro II)

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:190-226.

No. 13. fol. 23v. *Confitebor*, 4/8vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 23v *Fidelia omnia*

GLoria patri

Rúbricas y/o inscripciones:

En el encabezado del folio, antes del verso *Fidelia omnia*, se lee "Eſte ſenſillo es del ſalmo Confitebor"; antes del *Gloria Patri* se indicó "Gloria patri deſte miſmo ſalmo Octo vocibus".

Concordancias:

E-Bbc 786 bis

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:227-231.

No. 14. fol. 24r. *Laudate pueri Dominum*, 4/8vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 24r *Quis ſicut Dominus*

GLoria patri

Rúbricas y/o inscripciones:

El encabezado del folio, antes del verso Quis ſicut Dominus, lee "Eſte ſenſillo es del ſalmo Laudate pueri Dominu*m*"; antes del *Gloria Patri* se anotó "Gloria patri del miſmo ſalmo Occto vocibus".

Concordancias:

E-Bbc 786 bis

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:232-236.

No. 15. fol. 24v. *Cum invocarem*, 4/8vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 24v *In pace*

GLoria patri

Rúbricas y/o inscripciones:

En el encabezado del folio, antes de *In pace*, se anotó "Senſillo primero de las completas ſalmo cu*m* invoca*re*m"; antes del *Gloria Patri* se lee "Gloria patri primero del miſmo ſalmo Octo vocibus".

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:237-240.

No. 16. fol. 25r. *In te Domine speravi*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 25r *In manus tuas*

Rúbricas y/o inscripciones:

Antes del verso *In manus tuas* se lee "Segundo ſenſillo del ſalmo in te Domine ſperaui".

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:241-242.

No. 17. fol. 25r. *Qui habitat,* 4vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 25r *In manibus porta*

Rúbricas y/o inscripciones:

Antes de *In manibus* se anotó "Tercero ſenſîllo del ſalmo Qui habitat". En el cuaderno del SII del Coro I se indicó "Canon in diapente, Tercero ſenſîllo del ſalmo Qui habitat"; en el cuaderno del AI del Coro I está la "Reſolutio Canonis. Tercero ſenſîllo del ſalmo Qui habitat".

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:243-244.

No. 18. fol. 25v. *Ecce nunc*, 4/8vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 25v *Qui ſtatis*

GLoria patri

Rúbricas y/o inscripciones:

En el encabezado del folio, antes del verso *Qui statis*, se lee "Quarto ſenſîllo del ſalmo Ecce nunc".

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:245-248.

E-Bbc 787
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 787 (*olim* Pedrell 391)

*Nota: el inventario sigue el cuaderno de *Cantus*, Coro I.

No. 1. fols. 1r-2r. *Dixit Dominus*, 8vv, [Joan Pau Pujol]
fol. 1r *SEde a dextris*
fol. 1v *iurauit Dominus*
fol. 2r *gloria patri*
Rúbricas y/o inscripciones:
"Cantus primi chori in festo Sancti Geor. ma. ad vespe." (fol. 1r).
Concordancias:
E-Bbc 1574/1[4] (fol. 1r), Joan puj[ol] (Solo S Coro I y S Coro II; la adscripción figura en S Coro II)
Edición moderna:
Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:3-15.

No. 2. fols. 2v-3r. *Laudate Dominum omnes gentes*, 8vv, Joannes pujol
fol. 2v *Laudate Dominum*
fol. 3r *Domini manet*
Concordancias
E-Bbc 1574/1 (fol. 1v), Joan pu[jol] (solo S Coro I y S Coro II)
E-MO 151 (fol. 6) (solo S Coro I)
Edición moderna:
Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:17-24.

No. 3. fols. 3v-4v. *Credidi*, 8vv, Joannes pujol
fol. 3v *Credidi propter*
fol. 4r *pretiosa in conspectu*
fol. 4v *medio tui*
Concordancias:
E-Bbc 1574/1 (fols. 7r), Joanni pujol (solo S Coro I y S Coro II; la adscripción figura en S Coro II)
E-MO 151 (fol. 10) (solo S Coro I)
Edición moderna:
Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:25-40.

No. 4. fols. 5r-6v. *Magnificat*, 8vv, Joannes pujol
fol. 5r *Anima mea*
fol. 5v *nomen eius*
fol. 6r *est ad patres*
Concordancias:
E-Bbc 1574/1 (fols. 2r-v), Joani pujol (solo S Coro I y S Coro II).

[4] En las concordancias con E-Bbc 1574/1 indico la foliación moderna a lápiz de ese manuscrito que figura en S Coro I.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:41-59.

No. 5. fols. 6v-10v. *Missa* [Tono I]**, 8vv, Joannes pujol**

fol. 6v *Kyrie eleison*
fol. 7r *christe eleison*
fol. 7v *ET in terra pax*
fol. 8r *Miserere nobis*
fol. 8v *Patre*m *omnipotentem*
fol. 9r *Sub pontio pilato*
fol. 9v *cuius regnu*m *non erit*
fol. 10r [secu-]*li et vitam*
fol. 10v *Agnus Dei*

Concordancias

E-Bbc 1574/3[5] (fols. 28v-30v), Joannes Pujol
E-Boc 12 (no. 6, fols. 16v-19r), Joannis Pujol

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:63-107.

No. 6. fols. 11r-14v. *Missa* [Tono VIII]**, 8/4vv, Joannes pujol**

fol. 11r *Kyrie eleison*
fol. 11v *ET in terra pax*
fol. 12r *Qui tollis*
fol. 12v *PAtrem omnipotente*m
fol. 13r *Crucifixus etiam*
fol. 13v *ET iterum*
fol. 14r *seculi et vitam* / *Sanctus*
fol. 14v *Agnus Dei*

Concordancias:

E-Bbc 1574/3 (fols. [20v]-22r) (Incompleta)
E-Boc 12 (no. 1, fols. 2r-4r), Joannis Pujol
E-Pac 90
E-MO 150, 6 (solo B Coro I)
E-Zac Zac. B-2/17 (1 y 2) (Leg. LS-3 (a))

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:111-151.

Comentarios:

La sección 'Crucifixus' del 'Credo' es a 4vv. Casademunt i Fiol, *Johannis Pujol. Opera omnia*, 4:XI indica como concordancia el manuscrito M 1574/2 de la Biblioteca de Catalunya (M 1574/2). Sin embargo, este manuscrito no contiene una misa de Tono VIII sino de Tono II, de la que sólo se conserva el cuadernillo del A Coro I.

[5] En las concordancias con E-Bbc 1574/3 indico la foliación moderna a lápiz que figura en ese manuscrito en la esquina inferior derecha en S Coro II.

No. 7. fols. 15r-v. *Exsultate justi in Domino,* 8vv, Joannes pujol

fol. 15r *Exultate iusti*
fol. 15v [cantate] *ei canticum*

Concordancias:

E-Bbc 1574/3 (fol. 31v), Anón. (sin texto)
E-Bbc 1574/1 (fol. 5r), Anón.
E-Bsm 5 [= E-Bbc M.F. 28] (fol. 12), Joannes Pujol
[Biblioteca de D. João IV; perdido]

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:155-168.

No. 8. fols. 16r-v. *Tristis est anima mea,* 8vv, Joannes pujol

fol. 16r *Tristis est anima mea*
fol. 16v *fugam capietis*

Concordancias:

E-Bsm 5 [= E-Bbc M.F. 28] (fol. 16), Joannes Pujol
E-MO 151 (fol. 6) (Incompleto)
E-Vac 2873 sign. 2/4
E-G 4 (Incompleto)

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:169-178.

Comentarios:

Casademunt i Fiol, *Johannis Pujol. Opera omnia*, 4:XI indicó como concordancia la obra 'Tristis est anima mea' de E-Bbc 585; esa pieza es concordante pero se trata de una versión reducida para cuatro voces y no para ocho.

No. 9. fols. 17r-v. *Nunc dimittis,* 8vv, Joannes pujol

fol. 17r *Nunc dimittis*
fol. 17v *plebis tuae Israel*

Concordancias:

E-MO 151,1 (fol. 4) (Incompleta) [med. s. XVII]

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:179-188.

Comentarios:

En la descripción que hace Anglès de E-MO 151,1 no figura ninguna obra de Pujol con ese título.

No. 10. fols. 18r-v. *Regina caeli,* 8vv, Joannes pujol

fol. 18r *REgina celi*
fol.18v *alleluia*

Concordancias:

E-Pac 89 (p. 120), (Incompleta)
[Biblioteca João IV; perdido]

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:189-196.

No. 11. fols. 19r. *Cum invocarem*, 8vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 19r *Irascimini, et nolite*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Este verso i los que se sigen [sic] son de las completas octa. tono" (fol. 19r).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:199-200.

No. 12. fol. 19r-v. *Qui habitat*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 19r *Cadent a latere*

fol. 19v *Super aspide*m

Concordancias

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:201-204.

No. 13. fol. 20r. *Cum invocarem*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 20r *In pace*

Rubricas y/o inscripciones:

"Estos quatro versos son de las completas sexto tono" (fol. 20r).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:205.

No. 14. fol. 20r. [*In te Domine speravi*], 4vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 20r *In manus tuas*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:207.

No. 15. fol. 20v. *Qui habitat*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 20v *Veruntamen* / *Longitudine*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:209-212.

No. 16. fol. 21r. *Confitebor*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 21r *Fidelia omnia*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:215-216.

No. 17. fol. 21v. *Beatus vir*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 21v *Paratum cor*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:217-218.

No. 18. fol. 22r. *Laudate pueri*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 22r *Quis sicut*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Este verso es del salmo Laudate pueri"

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:219-220.

No. 19. fol. 22v. *Confitebor Octavi Toni*, 8vv, Jo. pu. [Joan Pau Pujol]

fol. 22v *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Gloria patri del salmo confitebor octauo tono 8. vo. Jo. pu."

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:221-224.

No. 20. fol. 23r. *Beatus vir Sexti Toni*, 8vv, Jo. pu. [Joan Pau Pujol]

fol. 23r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Gloria patri del salmo beatus vir sexto tono 8. vo. Jo. pu."

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:225-228.

No. 21. fol. 23v. *Laudate pueri Octavi Toni*, 8vv, Jo. pu. [Joan Pau Pujol]

fol. 23v *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Gloria patri del salmo laudate pueri octaui toni 8. vo. Jo. pu."

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:229-233.

Fols. 24r-32r: pentagramas en blanco.

E-Bbc 788

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 788 (*olim* Pedrell 389)

No. 1. fols. 2v-7r. *Dixit Dominus Octavi Toni*, 4vv, Ioannes pujol

fols. 2v-3r *DOnec ponam*
fols. 3v-4r *TEcum principium*
fols. 4v-5r *DOminus a dextris*
fols. 5v-6r *DE torrente in via*
fols. 6v-7r *SIcut erat*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Rúbricas y/o inscripciones:

"In festo sancti Georgij martiris ad vesperas" (fol. 2v, margen superior).

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:3-8.

No. 2. fols. 7v-13r. *Confitebor Septimi Toni*, Ioannes Paulus pujol

fols. 7v-8r *MAgna opera*
fols. 8v-9r *MEmoriam fecit*
fols. 9v-10r *UT det illis*
fols. 10v-11r *REdemptionem misit*
fols. 11v-12r *INtellectus bonus*
fols. 12v-13r *SIcut erat*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:9-17.

No. 3. fols. 13v-18r. *Beatus vir Secundi Toni*, 4vv, Ioannes Paulus pujol

fols. 13v-14r *POtens in terra*
fols. 14v-15r *Exortum est in tenebris*
fols. 15v-16r *IN memoria*
fols. 16v-17r *DIspersit dedit*
fols. 17v-18r *GLoria patri*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:19-23.

No. 4. fols. 18v-23r. *Laudate pueri Dominum Octavi Toni*, 4vv, Ioannes Paulus pujol

fols. 18v-19r *SIt nomen Domini*
fols. 19v-20r *Excelsus super*
fols. 20v-21r *SVscitans a terra*
fols. 21v-22r *QVi habitare*
fols. 22v-23r *GLoria patri*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:25-29.

No. 5. fols. 23v-25r. *Laudate Dominum omnes gentes Secundi Toni*, 4vv, Ioannes Paulus Pujol

fols. 23v-24r *QVoniam confirmata*
fols. 24v-25r *GLoria patri*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:31-33.

No. 6. fols. 25v-30r. *Credidi propter Secundi Toni*, 4vv, **Ioannes Paulus Pujol**

fols. 25v-26r *EGo dixi*
fols. 26v-27r *CAlicem salutaris*
fols. 27v-28r *O Domine*
fols. 28v-29r *VOta mea*
fols. 29v-30r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Credidi propter quod locutus sum Secundi toni"

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:35-40.

No. 7. fols. 30v-34r. *Deus tuorum militum*, 6vv, Ioannes Paulus Pujol

fols. 30v-31r *HIc nempe*
fols. 31v-32r *deputans*
fols. 32v-33r *GLoria tibi*
fols. 33v-34r *tu cum patre*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Deus tuorum militum Sex vocibus"

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:41-52.

No. 8. fols. 34v-40r. *Magnificat Secundi Toni*, 4vv, Ioannes Paulus Pujol

fols. 34v-35r *ANima mea*
fols. 35v-36r *Qvia respexit*
fols. 36v-37r *ET misericordia*
fols. 37v-38r *DEposuit*
fols. 38v-39r *SVscepit*
fols. 39v-40r *GLoria patri*

Concordancias:

E-SE 2 (114v-120r), Joan Pujol

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:53-67.

No. 9. fols. 40v-41r. *Benedicamus Domino*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 40v-41r *BEnedicamus*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edició moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:69-71.

No. 10. fols. 41v-47r. *Cum invocarem Octavi Toni*, 4vv, Ioannes Paulus Pujol

fols. 41v-42r *MIserere mei*
fols. 42v-43r *ET scitote*
fols. 43v-44r *SAcrificate sacrificium*
fols. 44v-45r *A fructu frumenti*
fols. 45v-46r *QVoniam*
fols. 46v-47r *GLoria patri*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:75-82.

No. 11. fols. 47v-52r. *In te Domine speravi*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 47v-48r *IN te Domine speraui*
fols. 48v-49r *ESto mihi*
fols. 49v-50r *EDuces me*
fols. 50v-51r *GLoria patri*
fols. 51v-52r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Si placet" (fols. 51v-52r).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:83-89.

No. 12. fols. 52v-62r. *Qui habitat in adjutorio*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 52v-53r *QVi habitat*
fols. 53v-54r *QVoniam ipse*
fols. 54v-55r *SCuto circundabit*
fols. 55v-56r *CAdent a latere*
fols. 56v-57r *QVoniam tu es Domine*
fols. 57v-58r *QVoniam angelis*
fols. 58v-59r *QVoniam angelis*
fols. 59v-60r *SVper aspidem*

fols. 60v-61r *CLamabit ad me*
fols. 61v-62r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Si placet (fols. 58v-59r)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:91-107.

No. 13. fols. 62v-65r. *Ecce nunc benedicite*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 62v-63r *ECce nunc benedicite*
fols. 63v-64r *In noctibus*
fols. 64v-65r *GLoria patri*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:109-112.

No. 14. fols. 65v-67r. *Te lucis ante terminum*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 65v-66r *PRocul recedant*
fols. 66v-67r [phantasma-]*ta hostemque*

Concordancias:

¿E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F. 26]?

Comentarios:

Según Anglès y Casademunt i Fiol, *Johannis Pujol. Opera omnia*, 3:XI este himno se copió también en el Ms. 2 de la Basílica de Santa María del Mar (Barcelona) [E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F. 26], un volumen perdido durante la Guerra Civil. Sin embargo, en el microfilm (¿parcial?) del manuscrito que se conserva en la Biblioteca de Catalunya no figura ninguna obra con ese título.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:113-116.

No. 15. fols. 67v-70r. *Nunc dimittis*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 67v-68r *QVia viderunt*
fols. 68v-69r *LVmen ad reuelationem*
fols. 69v-70r *GLoria patri*

Concordancias:

¿E-Bsm 2 [E-Bbc M.F. 26]?

Comentarios:

Al igual que la pieza anterior, según indican Anglès y Casademunt i Fiol, *Johannis Pujol. Opera omnia*, 3:XI, esta obra se copió también en E-Bsm 2 (perdido), pero en el microfilm (¿parcial?) conservado de ese manuscrito en la Biblioteca de Catalunya (E-Bbc M.F. 26) no figura ninguna obra con ese título.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:117-122.

No. 16. fols. 70v-71r. *Benedicamus Domino*, 4vv, Joannes Paulus pujol

fols. 70v-71r *BEnedicamus Domino*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:123-125.

No. 17. fols. 71v-74r. *Regina caeli*, 4vv, Joannes Paulus pujol

fols. 71v-72r *REgina celi letare*
fols. 72v-73r [porta-]*re alluluia*
fols. 73v-74r [De-]*um alleluia*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 3:127-131.

Fols. 74v-108: pentagramas en blanco

E-Bbc 789
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 789 (*olim* Pedrell 390)

No. 1. fols. 2v-8r. *Dixit Dominus Primi Toni*, 4vv, Joannes pujol

fols. 2v-3r *DOnec ponam*
fols. 3v-4r *TEcum principium*
fols. 4v-5r *DOminus a dextris*
fols. 5v-6r *DE torrente*
fols. 6v-7r *DE torrente*
fol. 7v-8r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

En el margen superior del fol. 7r se anotó "De torrente ſi placet."

Concordancias:

E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 1)
E-Bbc 683 (fols. 3v-6r), Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:1-8.

No. 2. fols. 8v-15r. *Confitebor tibi Domine Octavi Toni*, 4vv, Joannes pujol

fols. 8v-9r *MAgna opera*
fols. 9v-10r *MEmoriam fecit*
fols. 10v-11r *UT det illis*
fols. 11v-12r *REdemptionem*
fols. 12v-13r *REdemptione*m
fols. 13v-14r *INtellectus bonus*
fols. 14v-15r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

En el margen superior del fol. 13r se indicó "Redemptione*m* ſi placet".

Concordancias:

E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 8)
E-Bbc 683 (fols. 6v-10r), Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:9-15.

No. 3. fols. 15v-21r. *Beatus vir Sexti Toni*, 4vv, Joannes pujol

fols. 15v-16r *POtens in terra*
fols. 16v-17r *Exortum eſt in tenebris*
fols. 17v-18r *IN memoria eterna*
fols. 18v-19r *IN memoria eterna*
fols. 19v-20r *Diſperſit dedit*
fols. 20v-21r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

En el margen superior del fol. 19r se anotó "In memoria ſi placet".

Concordancias:

E-Bpc 1 [perdido]

E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 15)
E-Bbc 683 (fols. 9v-13r), Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:16-23.

No. 4. fols. 21v-27r. *Laudate pueri Octavi Toni*, 4vv, Joannes pujol

fols. 21v-22r *Sit nomen*
fols. 22v-23r *Excelſus ſuper*
fols. 23v-24r *Suſcitans a terra*
fols. 24v-25r *Qui habitare*
fols. 25v-26r *Qui habitare*
fols. 26v-27r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Qui habitare ſi placet" (fol. 26r, margen superior).

Concordancias:

E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 21)
E-Bbc 683 (fols. 13v-16r), Anón.

Edición moderna

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:24-29.

No. 5. fols. 27v-29r. *Laudate Dominum Quarti Toni*, 4vv, Joannes pujol

fols. 27v-28r *Quoniam confirmata*
fols. 28v-29r *GLoria patri*

Concordancias:

E-Bpc 1 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 27)
E-Bbc 683 (fols. 16v-17r), Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:30-31.

No. 6. fols. 29v-35r. *Credidi Primi Toni*, 4vv, Joannes pujol

fols. 29v-30r *Ego dixi*
fols. 30v-31r *CAlicem ſalutaris*
fols. 31v-32r *O Domine quia*
fols. 32v-33r *O Domine quia*
fols. 33v-34r *VOta mea*
fols. 34v-35r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"O Domine ſi placet."(fol. 33r, margen superior).

Concordancias:

E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 29)
E-Bbc 683 (17v-20r, 22r-v), Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:32-38.

No. 7. fols. 35v-37r. *Deus tuorum Primi Toni*, 4vv, Joannes pujol

fols. 35v-36r *Hic nempe*
fols. 36v-37r *GLoria tibi*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:39-43.

No. 8. fols. 37v-43r. *Magnificat Primi Toni*, 4/3vv, Joannes pujol

fols. 37v-38r *ANima mea*
fols. 38v-39r *Quia reſpexit*
fols. 39v-40r *ET miſericordia*
fols. 40v-41r *DEpoſuit potentes*
fols. 41v-42r *Suſcepit Iſrael*
fols. 42v-43r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Baſſus Tacet" (fol. 40r)

Concordancias:

E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
E-Bbc 683 (20v-21v, 23r-27r), Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:44-55.

No. 9. fols. 43v-44r. *Benedicamus Domino Octavi Toni*, 4vv, Joannes pujol

fols. 43v-44r *BEnedicamus Domino*

Concordancias:

E-Bpc 1 [perdido]
E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F. 26] (fol. 54), Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:56-57.

No. 10. fols. 44v-51r. *Cum invocarem Octavi Toni*, 4vv, Joannes pujol

fols. 44v-45r Miſerere mei
fols. 45v-46r *ET ſcitote*
fols. 46v-47r *SAcrificate ſacrificium*
fols. 47v-48r *A fructu frumenti*
fols. 48v-49r *A fructu frumenti*
fols. 49v-50r *Quoniam tu Domine*
fols. 50v-51r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"A fructu frumenti ſi placet." (fol. 49r, margen superior).

Concordancias:

E-Bbc 683 (fols. 27v-32r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 143)
E-Bbc 1625 (*olim* E-Bc 4), Anón.
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.
¿E-Bsm 4 (fol. 1; fragmento)?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:59-67.

Comentarios:

Sobre la concordancia con E-Bsm 4, véase el comentario de E-Bbc 683, No. 16.

No. 11. fols. 51v-56r. *In te Domine speravi,* 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 51v-52r *INclina ad me*
fols. 52v-53r *Quoniam fortitudo*
fols. 53v-54r *IN manus tuas*
fols. 54v-55r *IN manus tuas*
fols. 55v-56r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"In manus tuas ſi placet"(fol. 55r, margen superior).

Concordancias:

E-Bbc 683 (31v-35r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 151)
E-Bbc 1625 (*olim* E-Bc 4), Anón.
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:68-73.

No. 12. fols. 56v-66r. *Qui habitat in adjutorio,* 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 56v-57r *DIcet Domino*
fols. 57v-58r *SCapulis ſuis*
fols. 58v-59r *A sagitta*
fols. 59v-60r *VEruntame*n *oculis*
fols. 60v-61r *NOn accedet*
fols. 61v-62r *NOn accedet*
fols. 62v-63r *IN manibus*
fols. 63v-64r *Quoniam in me ſperauit*
fols. 64v-65r *LOngitudine dierum*
fols. 65v-66r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Non accedet ſi placet" (fol. 62r, margen superior).

Concordancias:

E-Bbc 683 (35v-43r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 157)
E-Bbc 1625 (*olim* E-Bc 4), Anón.
¿E-Bsm 4 (fol. 3v), Anón.?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:74-85.

Comentarios:

Sobre la concordancia con E-Bsm 4, véase el comentario de E-Bbc 683, No. 16.

No. 13. fols. 66v-70r. *Ecce nunc benedicite*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 66v-67r *Qui ſtatis*
fols. 67v-68r *BEnedicat te*
fols. 68v-69r *GLoria patri*
fols. 69v-70r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Gloria patri ſi placet." (fol. 70r, margen superior).

Concordancias:

E-Bbc 683 (43v-46r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 169)
E-Bbc 1625 (*olim* E-Bc 4), Anón.
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.
¿E-Bsm 4 (fol. 7v), Anón.?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:86-90.

Comentarios:

Sobre la concordancia con E-Bsm 4, véase el comentario de E-Bbc 683, No. 16.

No. 14. fols. 70v-72r. *Te lucis ante terminum*, 4vv, Joannes pujol

fols. 70v-71r *Procul recedant*
fols. 71v-72r [*compri-*]*me ne polluantur*

Concordancias:

E-Bbc 683 (70v-71r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bbc 1625 (*olim* E-Bc 4), Anón.
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.
¿E-Bsm 4 (fol. 9v, fragmento), Anón.?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:91-94.

Comentarios:

Sobre la concordancia con E-Bsm 4, véase el comentario de E-Bbc 683, No. 16.

No. 15. fols. 72v-73. *In manus tuas*, 4vv, Joannes pujol

fols. 72v-73r *IN manus tuas*

Concordancias:

E-Bbc 683 (71v-72r), Anón.
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 177)
E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26], Joannes Pujol
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:95-96.

No. 16. fols. 73v-76r. *Nunc dimittis Tertii Toni*, 4vv, Joannes pujol

fols. 73v-74r *Quia viderunt*

fols. 74v-75r *Lumen ad reuelationem*
fols. 75v-76r *GLoria patri*

Concordancias:

E-Bbc 683 (fols. 72v-75r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
E-Bbc 1625 (*olim* E-Bc 4), Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:97-102.

No. 17. fols. 76v-77r. *Benedicamus Domino*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 76v-77r *BEnedicamus Domino*

Concordancias:

E-Bpc 8 [perdido]
E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26] (fol. 53), Joannes Pujol

Ediciones modernas:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:103-104.

No. 18. fols. 77v-84r. *Cum invocarem Sexti Toni*, 4vv, Joannes pujol

fols. 77v-78r *Miſerere mei*
fols. 78v-79r *ET ſcitote*
fols. 79v-80r *SAcrificate ſacrificium*
fols. 80v-81r *A fructu frumenti*
fols. 81v-82r *Quoniam tu Domine*
fols. 82v-83r *GLoria patri*
fols. 83v-84r *GLoria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Cantus ſecundus gloria patri ſi placet" (fol. 84r, margen superior).

Concordancias:

E-Bbc 683 (fols. 51v-55r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 82)
¿E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26], Joannes Pujol?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:105-112.

Comentarios:

Aunque Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, p. LXXXII indicó la concordancia de esta pieza con el manuscrito 2 de Santa María del Mar (Barcelona), la obra no figura actualmente en el microfilm (¿parcial?) de este manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya.

No. 19. fols. 84v-88r. *In te Domine speravi*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 84v-85r *IN te Domine speraui*
fols. 85v-86r *Eſto mihi*
fols. 86v-87r *Educes me*
fols. 87v-88r *GLoria patri*

Concordancias:

E-Bbc 683 (fols. 55v-58r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]

E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 89)
¿E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26], Joannes Pujol?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:113-117.

Comentarios:

Aunque Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, p. LXXXII indicó la concordancia de esta pieza con E-Bsm 2 (perdido), la obra no figura actualmente en el microfilm (¿parcial?) de este manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya.

No. 20. fols. 88v-100r. *Qui habitat in adjutorio*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 88v-89r *Qui habitat*
fols. 89v-90r *Quoniam ipſe*
fols. 90v-91r *Quoniam ipſe*
fols. 91v-92r *Scuto circumdabit*
fols. 92v-93r *CAdent a latere*
fols. 93v-94r *Quoniam tu es*
fols. 94v-95r *Quoniam angelis*
fols. 95v-96r Quoniam angelis
fols. 96v-97r *Super aspidem*
fols. 97v-98r *Clamabit ad me*
fols. 98v-99r *Clamabit ad me*
fols. 99v-100r *Gloria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Quoniam: ſi placet" (fol. 91r, margen superior); "Quoniam: ſi placet" (fol. 96r, margen superior): "Cantus secundus ſi placet" (fol. 99r, margen superior).

Concordancias:

E-Bbc 683 (fols. 57v-68r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 93)
¿E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26], Joannes Pujol?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:118-133.

Comentarios:

Aunque Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, p. LXXXII indicó la concordancia de esta pieza con el manuscrito 2 de Santa María del Mar (Barcelona), la obra no figura actualmente en el microfilm (¿parcial?) de este manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya.

No. 21. fols. 100v-103r. *Ecce nunc benedicite*, 4vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 100v-101r *Ecce nunc benedicite*
fols. 101v-102r *IN noctibus extollite*
fols. 102v-103r *GLoria patri*

Concordancias:

E-Bbc 683 (fols. 67v-70r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]

Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 107)
¿E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26], Joannes Pujol?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:134-138.

Comentarios:

Aunque Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, p. LXXXII indicó la concordancia de esta pieza con E-Bsm 2 (perdido), la obra no figura actualmente en el microfilm (¿parcial?) de este manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya.

No. 22. fols. 103v-105r. *Te lucis*, 4vv, Joannes pujol

fols. 103v-104r Procul recedant
fols. 104v-105r *hoſtemq*ue *noſtru*m

Concordancias:

E-Bbc 683 (fols. 46v-47r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 111)
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.
¿E-Bsm 4 (fol. 9v), Anón.?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:139-141.

Comentarios:

Sobre la concordancia con E-Bsm 4, véase el comentario de E-Bbc 683, No. 16.

No. 23. fols. 105v-106r. *In manus tuas*, 4vv, Joannes pujol

fols. 105v-106r *IN manus tuas*
Co*m*mendo ſpiritu*m* meum

Concordancias:

E-Bbc 683 (fols. 47v-48r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8, Anón. [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 114)
E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26], Joannes Pujol

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:142-144.

No. 24. fols. 106v-109r. *Nunc dimittis Tertii Toni*, 4vv, Joannes pujol

fols. 106v-107r *Quia viderunt*
fols. 107v-108r *Lumen ad reuelationem*
fols. 108v-109r *GLoria patri*

Concordancias:

E-Bbc 683 (fols. 48v-51r), Anón.
E-Bpc 1 [perdido]
E-Bpc 8, Anón. [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 116)
¿E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26], Joannes Pujol?
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.
¿E-Bsm 4, Anón.?

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:145-150.

Comentarios:

Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, p. LXXXII indicó la concordancia de esta pieza con el manuscrito 2 de Santa María del Mar (Barcelona); sin embargo, la obra no figura actualmente en el microfilm (¿parcial?) de este manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya. También señaló como concordancia E-Bsm 4, pero la pieza no figura en el inventario de ese manuscrito que el propio Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, p. XXXIII, elaboró. Sobre la concordancia con E-Bsm 4, véase también el comentario de E-Bbc 683, No. 16.

No. 25. fols. 109v-110r. *Benedicamus*, 4vv, Joannes pujol

fols. 109v-110r *BEnedicamus*

Concordancias:

E-Bpc 8, Anón. [perdido]

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:151-152.

No. 26. fols. 110v-113r. *Regina caeli*, 4vv, Joannes pujol

fols. 110v-111r *REgina celi letare*
*Quia que*m *merui*
fols. 11v-112r [*merui*-]*ſti portare*
fols. 112v-113r *nobis Deum*

Concordancias:

E-Bpc 1 [perdido]
Cardona, Arxiu de la Comunitat, s.s. (fol. 140)
E-Bsm 2 [= E-Bbc M.F 26] (fols. 48-49), Anón.
E-Bsm 3 [= E-Bbc M.F. 27], Anón.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:153-157.

No. 27. fols. 113v-135r. *Missa Pro Defunctis*, 4vv, Joannes pujol

fols. 113v-114r *REquiem eternam*
fols. 114v-115r [*perpetu*-]*a luceat eis*
fols. 115v-116r *TE decet himnus Deus in Sio*n
Et tibi reddetur
fols. 116v-117r *Kyrie eleiſon*
Chriſte eleiſon
fols. 117v-118r *Kyrie eleiſon*
fols. 118v-119r (*Requiem eternam*) *DOna eis Domine*
fols. 119v-120r *et lux perpetua*
fols. 120v-121r *In memoria eterna*
fols. 121v-122r *mala non timebit*
fols. 122v-123r (*Domine Jeſu Chriſte rex glorie*) *Libera animas*
fols. 123v-124r [*la*-]*cu libera eas*
fols. 124v-125r *cadant in obſcurum*
fols. 125v-126r [*ſan*-]*cta*m *in lucem ſancta*m
fols. 126v-127r (*Hoſtias et preces*) *Tibi Domine*
fols. 127v-128r *Domine de morte*

fols. 128v-129r (*Sanctus*) *Sanctus*
fols. 129v-130r (*Benedictus*) *Qui venit*
fols. 130v-131r (*Agnus Dei*) *Qui tollis peccata*
(*Agnus Dei*) *Qui tollis peccata*
(*Agnus Dei*) *Qui tollis peccata*
fols. 131v-132r (*Lux eterna*) *Luceat eis*
fols. 132v-133r (*Requie*m *eterna*m *dona eis domine*) *Et lux perpetua*
fols. 133v-134r *Libera me Domine de morte eterna* (*In die illa*)
Dies illa dies ire calamitatis et miſerie dies magna et amara valde (*Quando celi*)
fols. 134v-135r *REquie*m *eterna*m dona eis *Domine et lux perpetua luceat eis* (*Requieſca*nt)
Kyrie eleiſon (*Chriſte eleiſon*)
Kyrie eleiſon

Concordancias:

E-Bpc 1 [perdido]
E-Bbc 585 (no. 8, fols. 17v-22r), Joannis Puiol
¿E-Bsm 1 [= E-Bbc M.F. 25]?

Comentarios:

Aunque esta obra fue inventariada por Anglès en su descripción de manuscrito 1 de Santa María del Mar, la pieza no figura actualmente en el microfilm (¿parcial?) que se conserva de este manuscrito en la Biblioteca de Catalunya.

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 1:159-202.

fol. 135v [en blanco]

E-Bbc 859
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 859

No. 1. fols. 1r-10v, 12r-16r. *Missa Ut re mi fa sol la*, 6/4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fol. 1r *ET in terra pax*
fols. 1v-2r [*tu*-]*am domine rex celestis Domine fili*
fols. 2v-3r *Qui tolis pecata mundi*
fols. 3v-4r [*no*-]*bis quoniam tu ſolus*
fols. 4v-5r *PAttrem omnipotentem*
fols. 5v-6r [*ſecu*-]*la deum de deo lumen*
Et incarnatus eſt
fols. 6v-7r *CRucifixus*
fols. 7v-8r *Et in ſpiritum ſanctu*m
fols. 8v-9r *in remiſsionem*
fols. 9v-10r *SAntus*
fols. 10v, 12r *Domin*us *de*us *ſabahot*
fol. 12v *Pleni ſunt çeli*
fol. 13r *AGnus dei*
fols. 13v-14r [*pe*-]*cata mundi Miſerere nobis*
fols. 14v-15r *AGnus dei*
fols. 15v-16r *qui tollis peccata mundi*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Agustin deoloruia preuenero de la Santa Catredal" (fol. 1r, en el cuarto pentagrama); "CANON IN SVBDIAPENTE." (fol. 15r, margen superior, centrado); "FINIS" (fol. 16, margen inferior, centrado).

Concordancias:

Manuscritas

Hispanas

E-GU 2 (fols. 219-245), Penestrina [Falta Agnus II y final Sanctus]
E-T 35 (fols. 39v-45r)
US-NYhs 871 (fols. 1v-33r), Palestrina
US-NYhs 861 (fols. 65v-84r), Palestrina

No hispanas

D-Rp Ms. B. H. 6002 (*olim* C. II) (fol. 118v)
F-Pn MS Res. Vma. 851 "Bourdeney Manuscript" (fols. 357-364), G. Pna.
I-MOd MS Mus. VI (fol. 24v)
V-CVbav CS 39 (fols. 59v-82r), Iohannis Petraloysii Praenestini
V-CVbav SM 29 (fol. 89v), Anón.
V-CVbav CS 453 (fols. 79-113), Iohannis Petraloysii Praenestini

Impresas

RISM P664 (1570), no. 8, fol. 105v
RISM P665 (1598)

Ediciones modernas (selección):

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 12:165-193.
Le opere complete, ed. Casimiri, 6:216-253.

Comentarios:

Falta el 'Kyrie', y también parte del 'Sanctus': A y B de 'Dominus Deus Sabaoth'; A y B de 'Pleni sunt'; y falta completo el 'Osanna' y el 'Benedictus'. E-Bbc 859 no figura en Marvin, *Palestrina. A Guide to Research* como fuente manuscrita para esta obra.

No. 2. fols. 16v-28v, 11, 29r-32r. *Missa Papae Marcelli,* [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fols. 16v-17r *Kyrie eleiſon*
fols. 17v-18r [C]*hriste eleiſon*
fols. 18v-19r *Kyrie eleyſon*
fols. 19v-20r [E]*T in terra pax*
fols. 20v-21r [*omnipo*-]*tens domine fili*
fols. 21v-22r [Q]*Vi tollis peccata mundi*
fols. 22v-23r [*no*-]*bis quonia*m *tu ſolus*
fols. 23v-24r [P]*Atrem omnipotentem*
fols. 24v-25r [*ve*-]*ro genitum n*on *factu*m
fols. 25v-26r [C]*Rucifixus etiam*
fols. 26v-27r [E]*T in ſpiritum ſanctu*m
fols. 27v-28r [*con*-]*fiteor unu*m *baptisma*
fols. 28v, 11r [S]*Anctus*
fols. 11v, 29r *Pleni ſunt çeli*
fols. 29v-30r [O]*Sanna in excelſis*
fol. 30v [B]*enedictus*
fol. 31r [A]*Gnus dei*
fols. 31v-32r *miſerere nobis*

Concordancias:

Manuscritas

Hispanas

E-GU 2 (fols. 187-218), Penestrina
E-T 35 (fols. 65v-92r)

No hispanas

I-Fd 33 (fol. 1v)
I-LT 81 (fol. 141v)
I-Mod MS Mus. XII (fol. 34v-51r), JO. Praenestino
I-Rc Ms. 2748 (*olim* O. III.48) (no. 4)
I-Rc Ms. 2852 (*olim* O. II.196) [sólo Agnus II]
PL-GD 4005 (no. 4)
V-CVbav CS 22 (fols. 71v-93r), Anón.
V-CVbav CS 140 (fols. 3v-33r), Iohannis Petraloysii Praenestini [falta AII y III]
V-CVbav CS 144 (fols. 2v-21r), Iohannis Petraloysii Praenestini
V-CVbav CS 289 (fols. 2v-21r), Iohannis Petraloysii Praenestini
V-CVbav CS 453 (fols. 24-55), Iohannis Petraloysii Praenestini
V-CVbav SM 29 (fol. 1v), Anón.

Impresas

RISM P660 (1567), fol. 82v
RISM P661 (1598)
RISM P662 (1599)
RISM P663 (1600)

Ediciones modernas (selección):

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 11:128-155.

Le opere complete, ed. Casimiri, 4:167-201.

Comentarios:

Incompleta: falta el A y B del 'Benedictus' y el S y T del inicio del 'Agnus I'. E-Bbc 859 no figura en Marvin, *Palestrina. A Guide to Research* como fuente manuscrita para esta obra.

No. 3. fols. 32v-54r. *Missa Mille regretz*, 6/3vv, Christophorus Morales

fols. 32v-33r [K]*yrie eleiſon*
fols. 33v-34r [C]*hriſte eleiſon*
fols. 34v-35r [K]*yrie eleiſon*
fols. 35v-36r *Kirie*
fols. 36v-37r [E]*T in terra pax*
fols. 37v-38r *Domine de*us
fols. 38v-39r [Q]*Ui tollis peccata*
fols. 39v-40r [*miſerere no-*]*biſ Tu ſoluſ*
fols. 40v-41r [P]*Atrem omnipotentem*
fols. 41v-42r *lumen de lumine*
fols. 42v-43r [E]*T incarnatus eſt*
fols. 43v-44r [C]*Rucifixuſ etiam*
fols. 44v-45r [E]*T iterum venturuſ*
fols. 45v-46r [E]*T in ſpiritum ſanctu*m
fols. 46v-47r *Et vnam ſancta*m
fols. 47v-48r [S]*Anctus*
fols. 48v-49r [O]*Sanna in excelſis*
fols. 49v-50r [B]*Enedictus*
fols. 50v-51r [A]*Gnus dei*
fols. 51v-52r *miſerere nobis* [*Reſiduu*m] / [A]*gn*us *dei*
fols. 52v-53r [A]*gnus dei*
fols. 53v-54r *dona nobis pacem*

Rúbricas y/o inscripciones:

"sex vocum"; "Et iterum. tacet."; "Benedictus. tace. Oſanna ut ſupra."; "Agnus Secundus. Tacet."

Concordancias:

Hispanas

E-Boc 6 (fols. 62v-82r), Chriſtoforus Morales
E-E 4 (fols. 38v-46r), Morales [omite el Cr, parte del Sa, y el Ag 1 & 2]
E-MO 767 (fols. 68v-112r), Morales
E-PAbm 6832 (pp. 450-481), Morales, [omite el Cr, parte del Sa, Ag 1 & 2]
E-Tc 28 (fols. 98v-127r), Morales
MEX-Pc 4 (fols. 124v-148r), Morales
US-NYhsa 871 (fols. 55v-89r), Morales, [omite parte del Sa, Ag 2 & 3]

No hispanas

A-Wn 15499 (fols. 196v-242r), Morales
A-Wn 16195 (fols. 4v-31r), Anón.
D-B Mus. Ms. 40012 (fols. 54v-105r), Anón. [omite parte del Sa, Ag]
V-CVbav BL 4183 (fols. 155v-177r), Morales
V-CVbav CS 17 (fols. 100v-121r), Morales [variante]

Impresas

RISM M3580 (1544), fols. 105v-127r, Morales
RISM M3581 (1545-1546), fols. 105-127, Morales
RISM 1547/25 (fols. 46v-47r), Morales, [sólo *Et in spiritum*]
RISM 1552/29 (pp. 84-85), Anón., [sólo *Et in spiritum*]
RISM 1554/32 (fol. 108), Morales, [sólo Be]
RISM 1568/1 (no. 5), Crecquillon

Edición moderna:

MME 11, *Cristóbal de Morales (†1553). Opera Omnia*, ed. Anglès, 1:238-273.

No. 4. fols. 54v-75r. *Missa Quem dicunt homines*, 5vv, [Cristóbal de Morales]

fols. 54v-55r [K]*Yrie eleiſon*
fols. 55v-56r [C]*hriste eleiſon*
fols. 56v-57r [K]*Yrie eleiſon*
fols. 57v-58r [E]*T in terra pax*
fols. 58v-59r *rex celestiſ*
fols. 59v-60r [Q]*ui tolliſ peccata*
fols. 60v-61r *tu ſol*us *ſanctus*
fols. 61v-62r *PAtrem omnipotentem*
fols. 62v-63r [*ſecu*-]*la lumen de lumine*
fols. 63v-64r *& propter*
fols. 64v-65r [E]*T incarnat*us
fols. 65v-66r [E]*T reſurrexit*
fols. 66v-67r [*ui*-]*uos et mortuos*
fols. 67v-68r [E]*T in ſpiritum ſanctum*
fols. 68v-69r *et vna*m *ſanctam*
fols. 69v-70r *SAnct*us
fols. 70v, 72r [B]*enedict*us
fols. 71v-72r [A]*Gn*us *dei*
fols. 72v-73r [A]*Gn*us *dei*
fols. 73v-74r [A]*Gn*us *dei*
fols. 74v-75r *dona nobis pacem*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Benedict*us*. tacet."; "Oſanna ut ſupra"

Manuscritas

Hispanas

E-MO 767 (fols. 113v-158r), Morales
E-PAbm 6832 (pp. 420-449), Morales
E-Tc 29 (fols. 65v-96r), Morales

No hispanas

D-Mbs 44 (fols. 123v-170r), Morales
D-ROu 40 (no. 15), Morales [omite Ag]
V-CVbav BL 4183 (fols. 106v-130r), Morales

Impresas

RISM M3582 (1544), fols. 92v-112r, Morales
RISM M3583 (1551-1552), fols. 92v-112r), Morales

Edición moderna:

MME 21, *Cristóbal de Morales (†1553). Opera Omnia*, ed. Anglès, 6:89-129.

Comentarios:

Error en la foliación moderna: del folio 70 salta al folio 72.

No. 5. fols. 75v-90r. *Missa*, 5vv, [Anónimo] / Juan Arañés

fols. 75v-76r [K]*yrie eleiſon*
fols. 76v-77r [C]*Hriſte eleiſon*
fols. 77v-78r [K]*yrie eleiſon*
fols. 78v-79r [E]*T in terra pax*
fols. 79v-80r [D]*omine de*us *rex celestis*
fols. 80v-81r [Q]*ui tollis peccata mundi*
fols. 81v-82r [P]*Atrem omnipotentem*
fols. 82v-83r *ſunt qui propter*
fols. 83v-84r [E]*T reſurrexit*
fols. 84v-85r [E]*t in ſpiritum ſanctum*
fols. 85v-86r *eccleſiam confiteor*
fols. 86v-87r [S]*Anct*us
fols. 87v-88r [B]*Enedict*us
fols. 88v-89r [A]*Gn*us *dei*
fols. 89v-90r [A]*gn*us *dei*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Domine de*us*. tacet." (fol. 79v, margen inferior); "Quarta vox sit placet. Jua*n* Arañes / Cantus 2^{us}" (fol. 80r); "Et reſurrexit. tacet." (fol. 84r); "Cuarta Vox sit placet Juan Aranes" (fol. 84r).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 6. fols. 90v-107r. *Missa Benedicta es caelorum Regina*, 4vv, [Cristóbal de Morales]

fols. 90v-91r [K]*Yrie eleiſon*
chriſte eleiſon
fols. 91v-92r [K]*yrie eleiſon*
fols. 92v-93r [E]*T in terra pax*
fols. 93v-94r *de*us *agn*us *dei*
Qui tollis peccata
fols. 94v-95r [*quoniam tu ſo*-]*lus ſanct*us
fols. 95v-96r [P]*Atrem omnipotentem*
fols. 96v-97r [*factum con*-]*ſubſtantialen patri*
fols. 97v-98r *ſub pon*tio *pilato*
fols. 98v-99r [E]*T aſcendit in celum*
fols. 99v-100r [E]*T in ſpiritum ſanctum*
fols. 100v-101r *confiteor unum baptisma*
fols. 101v-102r [S]*Anct*us
fols. 102v-103r [O]*Sanna*
fols. 103v-104r [B]*Enedict*us *qui venit*
fols. 104v-105r [A]*gn*us *dei*
fols. 105v-106r [A]*gn*us *dei*
fols. 106v-107r *dona nobis pacem*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Et aſcendit. tacet." (fol. 98v)

Comentarios:

El segundo *Agnus dei* es a seis voces.

Concordancias:

Manuscritas

Hispanas:

CO-Bc s.s. (A) (fols. 72v-82r), Morales
E-Bim 1 (fols. 45v-49r), Morales
E-Boc 6 (fols. 47v-62r), Morales
E-E 4 (fols. 50v-56r), Morales
E-GRmf 975 (fols. 123v-124r), Morales
E-MO 767 (fols. 159v-191r), Morales
E-PAbm 6832 (pp. 586-607), Morales
E-Tc 31 (fols. 49v-69r), Morales
E-VAcp 21 (fols. 203v-205r), Morales
US-NYhsa 861 (fols. 102v-117r), Morales

No hispanas:

V-CVbav CS 32 (fols. 3v-25r), Morales
P-Pm 40 (fols. 75v-80r), Morales

Impresas

RISM M3582 (1544), fols. 19v-36r
RISM M3583 (1551-1552), fols. 19v-36r
RISM 1554/32

Edición moderna:

MME 15, *Cristóbal de Morales (†1553). Opera Omnia,* ed. Anglès, 3:1-31.

No. 7. fols. 107v-123r. *Missa Gaude Barbara*, 4vv, [Cristóbal de Morales]

fols. 107v-108r [K]Yrie eleiſon
chriſte eleiſon
fols. 108v-109r *Kyrie eleiſon*
fols. 109v-110r [E]*T in terra pax*
fols. 110v-111r *ieſuchriſte d*omi*ne*
fols. 111v-112r [*pa*-]*tris quoniam tu sol*us
fols. 112v-113r [P]*atrem omnipotentem*
fols. 113v-114r [*de deo ve*-]*ro genitu*m *n*on *factu*m
fols. 114v-115r *CRucifixus etiam pro nobis*
fols. 115v-116r *ET in ſpiritum*
fols. 116v-117r *Co*n*fiteor unum baptisma*
fols. 117v-118r [S]*Anct*us
fols. 118v-119r [P]*Leni ſunt*
Oſanna
fols. 119v-120r *BEnedict*us *qui venit*
fols. 120v-121r [O]*Sanna*
fols. 121v-122r [A]*gn*us *dei*
fols. 122v-123r [A]*gn*us *dei*

Concordancias:

Manuscritas

E-LEDc s.s. [1] (fols. 86v-104r), Morales
E-Mn M/14630 (fol. 5), Morales
E-PAbm 6832 (pp. 564-585), Morales
E-Tc 31 (fols. 69v-92r), Morales

E-VAcp 21 (fols. 204v-206r), Morales [Ky, Sa, Ag 1]
P-Pm 40 (fols. 104v-114r), Morales [omite Cr, parte de Sa & Ag 2]

Impresas

RISM M3582 (1544), fols. 53v-69r, Morales
RISM M3583 (1551-1552), fols. 53v-69r, Morales
RISM 1554/32, fol. 7, Morales

Edición moderna:

MME 21, *Cristóbal de Morales (†1553). Opera Omnia,* ed. Anglès, 6:34-66.

Comentarios:

Benedictus a tres voces; *Agnus Dei* II a cinco voces.

No. 8. fols. 123v-136r. *Missa*, 4vv, [Anónimo]

fols. 123v-124r [K]*Yrie eleiſon*
chriſte eleiſon
Kyrie eleiſon
fols. 124v-125r [E]*T in terra pax*
fols. 125v-126r [Q]*ui tollis peccata mundi*
fols. 126v-127r [*ſpiri-*]*tu in gloria dei patris*
fols. 127v-128r [P]*Atrem omnipotentem*
fols. 128v-129r *conſubſtantialem patris*
fols. 129v-130r [C]*Rucifix*us *etiam pro nobis*
fols. 130v-131r [E]*T in ſpiritum ſanct*um
fols. 131v-132r *& expecto reſurrectionem*
fols. 132v-133r [S]*Anct*us
fols. 133v-134r [B]*Enedict*us *qui venit*
fols. 134v-135r [A]*gn*us *dei*
fols. 135v-136r [A]*gn*us *dei*

Concordancias:

E-Bbc 587 (fols. 30v-42r), Anón.

Comentarios:

Las secciones ‘Crucifixus’ y ‘Benedictus’ son a tres voces.

No. 9. fols. 136v-147r. *Missa sine nomine, 4 “voci mutati”*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fols. 136v-137r [K]*Yrie eleiſon*
Chriſte eleiſon
Kirie eleiſon
Oſanna in excelſis
fols. 137v-138r [E]*T in terra pax*
fols. 138v-139r [Q]*ui tollis peccata mundi*
fols. 139v-140r [P]*Atrem omnipotentem*
fols. 140v-141r [E]*T incarna*tus *eſt*
fols. 141v-142r [C]*rucifix*us *etiam pro nobis*
fols. 142v-143r [E]*t in ſpirit*um *ſanct*um
fols. 143v-144r [S]*Anct*us
fols. 144v-145r [P]leni ſunt celi
fols. 145v-146r [B]*Enedict*us
fols. 146v-147r [A]*gn*us *dei*

Concordancias:

I-Bc Q.22

I-Mc 109 (no. 1), Gianetto Pallestrina

Comentarios:

Las secciones *Crucifixus*, *Pleni sunt* y *Benedictus* son a tres voces.

Ediciones modernas:

Le opere complete, ed. Jeppesen, 19:168-193.

Le messe dei Gonzaga: musiche della Cappella di Santa Barbara in Mantova. IV. Messe di Giovanni Pierluigi da Palestrina, ed. Ottavio Beretta, pp. 443-469.

No. 10. fols. 147v-156r. *Missa Tertii Toni*, 4vv, [Rodrigo de Ceballos]

fols. 147v-148r [K]*Yrie eleiſon*
Chriſte eleiſon
Kirie eleiſon
fols. 148v-149r [E]*T in terra pax*
fols. 149v-150r [Q]*ui tollis peccata mundi*
fols. 150v-151r [P]*Atrem omnipotentem*
fols. 151v-152r [E]*t incarnat*us *eſt*
*Crucifix*us *etiam pro nobis*
fols. 152v-153r [E]*t in ſpirit*um *ſanct*um
fols. 153v-154r [S]*Anct*us
Pleni ſunt
Oſanna in excelſis
fols. 154v-155r [A]*gnus dei*
fols. 155v-156r [A]*gnus dei*

Concordancias:

E-Ac 1 (pp. 33-62), Anónimo
E-Ac 2 (pp. 182-213), Anónimo
E-GRmf 975 (fols. 106v-120r), Cevallos
E-H 4 (*olim* 52) (fols. 29v-40r), Çavallos
E-LEDc s.s. [1] (fols. 35v-51r), Çaballos
E-SdeC 3 (fols. 45v-62r), Anónimo
E-Tc 7 (fols. 292v-313r), Cevallos
E-Zac 8 (fols. 25v-33r), Çavallos
GCA-Gc 1 (fols. 54v-71r), Ceballos
GCA-Jse 7 (pp. 34-47), Saballos
US-BLI 3 (fols. 1v-8r), Anónimo

Comentarios:

E-Bbc 859 no transmite el 'Benedictus' de esta misa. Las únicas fuentes que transmiten esta misa de Ceballos completa son E-GRmf 975, E-Tc 7 y E-LEDc s.s. Snow, *The extant music of Rodrigo de Ceballos and its sources*, pp. 59-60, no incluye las concordancias de la *Misa Tertii Toni* de Ceballos en los manuscritos de Granada, Ledesma y Barcelona. El estudio de Snow cita entre las posibles concordancias para esta misa una fuente no identificada de la Catedral de Pamplona; sin embargo, ni en la descripción e inventariado de los libros de polifonía de la Catedral de Pamplona, Ros-Fábregas, "Libros de polifonía en la Catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana*, 238 (2006), pp. 335-388, ni la versión online del Catálogo de Música de la Catedral de Pamplona, ed. Aurelio Sagaseta (http://www.archivomusica-catedralpamplona.org/), aparecen obras de Ceballos.

Edición moderna:

Obras completas de Rodrigo de Ceballos, ed. Snow, III:122-171.

No. 11. fols. 156v-158r. *Ex adipe frumenti,* 4vv, [Giovanni Matteo Asola]

fols. 156v-157r (*Cibauit eos*) [E]*x audipe frumenti*
fols. 157v-158r ([E]*xultate deo, adJutori noſtro*) [I]*ubilate deo*
(*Gloria patri, & filio, & ſpiritui ſancto*) *Sicut era, in principio*

Concordancias:

Impresas

RISM A2547 (1565)
RISM A2546 (1583), no. 22

Comentarios:

Las entonaciones gregorianas se ubican en la voz de bajo.

No. 12. fols. 158v-159r. *Alleluia. In me manet,* 4vv, [Giovanni Matteo Asola]

fols. 158v-159r ([A]*lleluia*) [A]*lleluia*
(*Caro mea*) *In me manet*

Concordancias:

Impresas

RISM A2547 (1565)
RISM A2546 (1583), no. 25

Comentarios:

Las entonaciones gregorianas se ubican en la voz de bajo. Después del 'Caro mea' el copista anotó "proſeguir*an* eſte ca*n*to llano asta donde comiença el canto de organo".

fols. 159v-160r: estos folios contienen añadidos posteriores de piezas y fragmentos de piezas:

fol. 159v: *Gallarda* [sin texto], a dos voces ("Tiple 1º" y "Tiple 2ª) con "Baxo continuo".
fol. 159v: *Menue* [sin texto], con "Tiple 1º", "Tiple 2º" y "Basso".
fols. 159v-160r: [Sin texto]
fol. 160r: *lauda hierusalem* [1v en clave de fa en cuarta línea que transmite únicamente el íncipit de texto].
fol. 160r: *Gloria* [1v en clave de fa en cuarta línea que solamente transmite el íncipit de texto].

No. 13. fols. 160v-163r. *Missa Pro Defunctis*, 4vv, [Anónimo]

fols. 160v-161r *DOna eis domine*
ET tibi reddetur
fols. 161v-162r *Kyrie eleyson*
CHriste eleyson
Kyrie eleyson
fols. 162v-163r *DOna eis domine*
IN memoria æterna
Non timebit

Comentarios:

El segundo 'Kyrie' es a 6 voces; la sección 'Non timebit' a 5.

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

fol. 163v "a 5. Palestrina." [este folio contiene las voces de soprano y alto, incompletas y sin texto, de la siguiente obra No. 14 ('Peccantem me quotidie') de Palestrina].

fol. 164r [pentagramas en blanco]

No. 14. fols. 164v-166r. *Peccantem me quotidie*, 5vv, [Giovanni Pierluigi da] Palestrina

fols. 164v-165r *Peccantem me quotidie*
fols. 165v-166r *quia in inferno*

Rúbricas y/o inscripciones:

"a 5 Palestrina" (fol. 164v, margen superior, centrado).

Concordancias:

Manuscritas

D-Rp MS B. H. 6008 (*olim* C.VIII) (fols. 47v)

Impresas

RISM P705 (1572)
RISM P706 (1573)
RISM P707 (1577)
RISM P708 (1580)
RISM P709 (1588), no. 14
RISM P710 (1594)

No. 15. fols. 166v-167r. *Juravit Dominus*, 4vv, Michael Petrus Andreu [Miguel Andreu]

fols. 166v-167r *Iurauit dominus*

Rúbricas y/o inscripciones:

"A 4. In Festo Confessorum Pontificum." (fol. 166v, margen superior, centrado); "Altus. Canon in sub Diapason, Diapente, et in sub diathessaron. Michael Petrus Andreu" (fol. 167r, margen superior, centrado, encima del alto).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 16. fols. 167v-168r. *Libera me, Domine*, 4vv, [Anónimo]

fols. 167v-168r *LIbera me Domine*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 17. fols. 167v-168r. *Kyrie eleyson*, 4vv, [Anónimo]

fols. 167v-168r *Kyrie eleyson*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 18. fols. 167v-168r. *De profundis Septimi Toni*, 4vv, [Anónimo]

fols. 167v-168r *QVia apud te propitiatio*
Et ipse redimet Israel

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

fols. 168v-169r Estos folios contienen tres fragmentos de piezas escritos por el mismo copista que copió las piezas y fragmentos de los fols. 159v-160r. En los tres fragmentos se indica únicamente el íncipit textual.

fol. 168v *Sede a dextris mei* [precedido por la rúbrica "Baxo 2º Choro a 5"]
fol. 168v *Gloria*
fols. 168v-169r *Anima mea dominum* [precedido por la rúbrica "Baxo 2º Choro a 5"]

No. 19. fols. 169v-182r. *Missa Susanne un jour*, 4vv, Petri Riqueti [Pere Riquet]

fols. 169v-170r *Kyrie*
CHriste eleyson
Kyrie eleyson
fols. 170v-171r [E]*T in terra pax*
fols. 171v-172r *Domine fili unigenite*
QVi tollis peccata mundi
fols. 172v-173r *Jesu Christe*
PAtrem omnipotentem
fols. 173v-174r [*ex patre na-*]*tum ante omnia*
fols. 174v-175r *ET incarnatus*
CRucifixus
fols. 175v-176r *est passus et sepultus*
fols. 176v-177r *ET in spiritum*
fols. 177v-178r *Confiteor vnum baptisma*
fols. 178v-179r *SAnctus*
fols. 179v-180r *OSanna in excelsis*
fols. 180v-181r *Benedictus*
fols. 181v-182r *AGnusDei*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

La sección 'Crucifixus' es a tres voces; mediante la indicación "Osanna vt supra" (fols. 180v-181r) se remite a la misma música del 'Benedictus' para la interpretación del 'Osanna'.

Edición moderna:

Missa Susanne un jour. Pere Riquet (s. XVI-XVII), ed. Francesc Bonastre, pp. 5-35.

E-Boc 6
Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Ms. 6

No. 1. fols. 1v-17r. *Passio secundum Matthaeum*, 4/5vv, [Melchor Robledo]

fols. 1v-2r [N]*On in die festo*
Ut Quid perdicio
Quid vultis
Ubi vis paremus
fols. 2v-3r *Nunquid ego su*m *domine*
Nunquid ego sum Rabj
Et si omnes scandaliza
fols. 3v-4r *Etia*m *si oportuerit*
*Que*m*cunq*ue *oscula*tus
Aue Rabbi
fols. 4v-5r *Hic dixit*
Nihil respondes
fols. 5v-6r *AdJuro te per deu*m
Blasfemauit quid
fols. 6v-7r *Reus est mortis*
Prophetiza nobis
*Et tu cu*m *Jesu Galileo*
Nescio quid
Et hic erat
fols. 7v-8r *Vere tu ex illis*
Peccaui tradens
Quid ad nos
Non licet mittere
Tu es Rex Judeorum
fols. 8v-9r *Non audis quanta*
Quem vultis dimitta
Nichil tibi
Quem vultis vobis
fols. 9v-10r *Barrabam*
Quid ergo faciam
Crucifigatur
Quid enim malifecit
Crucifigatur
fols. 10v-11r *Innocens ego su*m
Sanguis eius super nos
Aue Rex Judeorum
fols. 11v-12r *Vach qui destruis*
fols. 12v-13r *Alios saluos fecit*
Heliam vocat iste
fols. 13v-14r *Sine videamus*
Vere filius dej erat
Contra sepulcrum
fols. 14v-15r *Altera aute*m *die*
fols. 15v-16r Jube ergo custodire
fols. 16v-17r ait illis pilatus

Rúbricas y/o inscripciones:

"In quem transfixerunt" (fol. 14r, margen inferior, a la izquierda)

Concordancias

E-AL 2 (fols. 1r-16r), Robledo
E-Bbc 708 (fols. 1v-13r), Anón.

Edición moderna:

Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica, ed. Pedro Calahorra, 1:133-154.

Comentarios:

DIAMM atribuye erróneamente las dos pasiones polifónicas que contiene E-AL 2 a Juan Ruiz de Robledo (*ca*. 1585—después de 1652). Pedro Calahorra no menciona las fuentes manuscritas de Barcelona.

No. 2. fols. 17v-29r. *Passio secundum Johannem*, 4vv, [Melchor Robledo]

fols. 17v-18r *Jesu*m *nazarenu*m
*Jesu*m *nazarenu*m
Nunquid et tu ex discipulis
Non sum
Sic respondes Pontificij
fols. 18v-19r *Nunquid et tu ex dicipulis*
Non sum
Nonne ego te vidj
*Qua*m *accusasione*m
*Si no*n *eſset malefactor*
fols. 19v-20r *Accipite eum vos*
*Nobis no*n *licet*
*Tu es Rex Judeoru*m
Nunquid ego Judeus
fols. 20v-21r *Ergo Rex es tu*
Quid est veritas
*Ego nulla*m
fols. 21v-22r *Non hunc sed*
Ave Rex Judeorum
Ecce adduco vobis
Ecce homo
fols. 22v-23r *Crucifige*
Accipite eum vos
Nos legem habemus
fols. 23v-24r *Unde es tu*
Michi no loqueris
Si huc dimittis
fols. 24v-25r *Ecce Rex Vester*
Tolle Tolle
*Regem Vestru*m
Non habemus Regem
fols. 25v-26r *Noli scribere*
Quod scripsj
*Non sindamus ea*m
fols. 26v-27r *Post hec autem*
fols. 27v-28r *Venit autem et Nicodemus*

fols. 28v-29r *Erat autem In loco*

Rúbricas y/o inscripciones:

"In Die Veneris Passio a quatre superius" (fol. 17v, margen superior, centrado)

Concordancias:

E-AL 2 (fols. 16v-25r), Anón.
E-Bbc 708 (fols. 13v-23r), Anón.

Edición moderna:

Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica, ed. Pedro Calahorra, 1:155-166.

Comentarios:

Calahorra no menciona las fuentes manuscritas de Barcelona. DIAMM atribuye erróneamente las dos pasiones polifónicas que contiene E-AL 2 a Juan Ruiz de Robledo (*ca*. 1585—después de 1652).

No. 3. fols. 29v-31r. *Aleph. Quomodo obtexit caligine*, 4vv, [Anónimo]

fols. 29v-30r *Aleph Quomodo obtexit caligine*
fols. 30v-31r *Et non est recordatus*
*Hierusale*m *Conuertere*

Concordancias:

E-Bbc 708 (fols. 23v-25r), Anón.

Edición moderna:

Manuel del Sol, "La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universidad Complutense de Madrid, 2016.

No. 4. fols. 31v-33r. *Coph. Vocavi amicos meos*, 4/3vv, [Cristóbal de Morales]

fols. 31v-32r *Coph Vocaui amicos meos*
fols. 32v-33r *Sin Audieru*nt

Concordancias:

Manuscritas

E-BA, Morales (Perdido)
E-Bbc 708 (fols. 25v-27r), Anón.
E-Bbc 1166/1967 (fols. 184v-189r), Anón.
E-Boc 7 (fols. 36v-39r), Morales
E-Pabm 6829 (fols. 82v-85r), Morales
E-SI 21 (fols. 49v-53r), Anón.
E-TZ, Morales (Perdida)
MEX-Mc, Morales (Perdida)

No hispanas:

I-Fn Magl. 56 (fols. 12v-16r), Anón.
I-Fsl N (fols. 9v-11r), Morales
I-Psac 215 (fols. 242r-247r), Anón.
V-CVbav CG XII.3 (fols. 126v-130r), Morales
V-CVbav CS 198 (fols. 52v-55r), Morales

Impresas

RISM M3607 (1564), no. 6
RISM M3608 (1564), no. 6

Edición moderna:

Manuel del Sol, "La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universidad Complutense de Madrid, 2016.

No. 5. fols. 33v-34r. *Te lucis ante terminum*, 4vv, [Anónimo]

fols. 33v-34r *Procul recedant somnia*

Concordancias:

E-Bbc 681 (fols. 25v-26r), Anón. [Texto: *Martir dei*]
E-Bbc 681 (fol. 83v), Anón. [Texto: *Martir dei*]
E-Bbc 681 (fols. 90v-91r), Anón. [Texto: *Martir dei*]
E-Bbc 708 (fols. 42v-43r), Anón. [Texto: *Procul recedant*]

Comentarios:

Aunque musicalmente son concordantes, las tres piezas de E-Bbc 681 (fols. 25v-26r; 83v; y 90v-91r) para las que el copista solamente anotó el íncipit textual (*Martir dei*) presentan diferente texto literario al de esta obra en E-Boc 7.

No. 6. fols. 34v-38r. *Salve Regina*, 4vv, [Cristóbal de Morales]

fols. 34v-35r *Vita Dulcedo*
fols. 35v-36r *Ad te suspiramus*
fols. 36v-37r *Et Jesu*m *Benedictu*m
O clemens
fols. 37v-38r *O Dulcis virgo maria*

Concordancias:

E-Bbc 708 (fols. 43v-45r), Anón.
E-PAbm 6829 (fols. 184v-189r), Morales
E-Vp s.s. (fols. 40v-42r), Morales

Comentarios:

Martin Ham, "Worklist", no incluye a E-Bbc 708 (fols. 43v-45r) entre las fuentes concordantes para esta obra de Morales.

Edición moderna:

MME 34, *Cristóbal de Morales (†1553). Opera omnia*, ed. Anglès, 8:56-63.

No. 7. fols. 38v-42r. *Regina caeli*, 5vv, [Tomás Luis de Victoria]

fols. 38v-39r *Regina celj letare*
fols. 39v-40r *Quia que*m *meruistj*
fols. 40v-41r *Resurrexit sicut Dixit*
fols. 41v-42r *Ora pro nobis*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Secu*n*da pars a 5· superius" (fol. 40v, margen superior, centrado)

Concordancias:

Manuscritas:
Hispanas
E-Bbc 708 (fols. 40v-42r), Victoria
MEX-Pc Leg. 39 (no. 13), Vitoria
No hispanas
D-brd-MÜd Santini Hs. 4283
GB-Lbm Ms. Additional 31402
GB-Cfm Ms. 24 F 3

GB-Lbm Ms. R.M.24.a 7
Liegnitz, Königliche Ritter-Akademie zu Liegnitz Hs. 111

Impresas

RISM V1421 (1572)
RISM V1427 (1576)
RISM V1430 (1581)
RISM V1422 (1583)
RISM V1423 (1589)
RISM V1424 (1589)
RISM V1425 (1603)
RISM 1609/1

Comentarios:

El íncipit musical del AII que figura en Aurelio Tello *et al*., *Catedral de Puebla. Catálogo y apéndice biográfico de compositores novohispanos* (Puebla: Conaculta INBA, 2015), p. 380, corresponde al AI en E-Boc 6 y E-Bbc 708.

Ediciones modernas (selección):

Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Opera Omnia, ed. Felip Pedrell, 7:81-84.

MME 31, *Tomás Luis de Victoria. Opera Omnia*, ed. Higini Anglès, 4:40-45.

No. 8. fols. 42v-43r. *Lamed. O vos omnes*, 3vv, P[etr]*us* Vila [Pere Alberch i Ferrament]

fols. 42v-43r *Lamech*
O vos omens
In Die furoris
*Hierusale*m *conuertere*

Rúbricas y/o inscripciones:

"P.º Vila cu*m* ·3·" (fol. 42v, margen superior, centrado).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Josep Maria Gregori i Cifré, "La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona, 1450-1580", 2 vols., Tesis Doctoral (Ph.D.), Universitat Autònoma de Barcelona, 1986.

No. 9. fols. 43v-47r. *Magnificat Primi Toni*, 4/6vv, Chriſtoforus Morales

fols. 43v-44r *Et exultauit*
Quia fecit mihi
fols. 44v-45r *Fecit potensia*m
Esurientes Impleuit
fols. 45v-46r *Sicut locutus eſt*
fols. 46v-47r *Sicut erat In principio*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Superius P. º a .6." (fol. 46v, margen superior, centrado); "Cano*n* In ſubdyatheſaron" (fol. 46v, encima del SII).

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-AL 3 (fols. 157v-164r), Morales
E-Bbc 587 (fol. 18r), Anón.
E-PAbm 6832 (pp. 132-137), Morales
E-PAS s.s. (fols. 51v-58r), Morales
E-Tc 34 (fols. 1v-7r), Morales
GCA-Gc 2-B (fols. 7v-14r), Morales
MEX-Pc 2B (fols. 4v-10r), Morales
US-NYhsa 869 (fols. 50v-57r), Morales
US-NYhsa 870 (fols. 50v-57r), Morales

No hispanas

D-As 20 (fols. 5v-12r), Morales
D-ROu 49 (no. 2), Moralis Hispani
I-Bsp 45 (fols. 51v-53r), Anón.
I-Fd 27 (fols. 4v-11r), Morales
I-Fsl O (fols. 90v-95r), Anón.
I-LT 37 (fols. 84v-88r), Morales
I-Md 24 (pp. 254-265), Morales
I-TVd 18 (no. 3), Perdido
V-CVbav CG VIII.39 (fols. 87v-93r), Anón.
V-CVbav CG XV.36 (fols. 45v-49r), Anón.
V-CVbav SM 36 (7v-11r), Anón.

Impresas:

RISM 1542/9 (fols. 2-4); versos pares e impares
RISM 1544/4 (fols. 1v-4r); versos pares e impares
RISM M3594 (1545), p. 3
Magnificat...cum quatuor vocibus, liber primus (Venezia: [Girolamo Scotto] 1545), p. 3
RISM 1550/4; versos pares e impares
Mariae Cantica Vulgo Magnificat dictam (Lyon: Jacques Moderne, 1552), fol. 2; versos pares e impares[6]
RISM M3596 (1559), p. 3
RISM 1562/1 (fols. 25v-28r)
RISM M3598 (1563)
RISM M3599 (1568)
RISM M3600 (1575)
RISM M3601 (1583)
RISM M3602 (1597)
RISM M3603 (1614)
Giacomo Vincenti, 1619

Edición moderna:

MME 17, *Cristóbal de Morales (†1553). Opera Omnia*, ed. Anglès, 4:8-16.

[6] Esta edición, documentada por Samuel F. Pogue, *Jacques Moderne. Lyons Music Printer of the Sixteenth Century*, p. 203, es una reimpresión de RISM 1550/4.

No. 10. fols. 47v-62r. *Missa Beata es caelorum Regina*, 4/6vv, [Cristóbal de] Morales

fols. 47v-48r *Kyrie eleyso*n
Chriſte eleyson
fols. 48v-49r *Kyrie eleyso*n
fols. 49v-50r *Et in terra pax hominibus*
fols. 50v-51r *Deus agnus dei*
Qui tollis
fols. 51v-52r [*so-*]*lus ſanctus*
fols. 52v-53r *Patre*m *omnipotentem*
fols. 52v-53r [*deo ve-*]*re Qui propter*
fols. 54v-55r *Crucifixus etiam pro nobis*
fols. 55v-56r *Et vna*m *sancta*m *catholica*m
fols. 56v-57r *SAnctus*
fols. 57v-58r *Osanna in excelſis*
fols. 58v-59r *BEnedictus Qui venit*
fols. 59v-60r *AGnus dej*
fols. 60v-61r *AGnus dei*
fols. 61v-62r *Dona nobis pacem*

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

CO-B s.s. (A) (fols. 72v-82r), Morales
E-Bbc 859 (fols. 90v-107r), Anón.
E-Bim 1 (fols. 45v-49r), Morales
E-E 4 (fols. 50v-56r), Morales
E-GRmf 975 (fols. 123v-124r), Morales
E-MO 767 (fols. 159v-191r), Morales
E-PAbm 6832 (pp. 586-607), Morales
E-Tc 31 (fols. 49v-69r), Morales
E-VAcp 21 (fols. 203v-205r), Morales
US-NYhsa 861 (fols. 102v-117r), Morales

No hispanas

V-CVbav CS 32 (fols. 3v-25r), Morales
P-Pm 40 (fols. 75v-80r), Morales

Impresas:

RISM M3582 (1544), fols. 19v-36r
RISM M3583 (1551-1552), fols. 19v-36r
RISM 1554/32

Edición moderna:

MME 15, *Cristóbal de Morales (†1553). Opera Omnia*, ed. Anglès, 3:1-31.

No. 11. fols. 62v-82r. *Missa Mille Regretz*, 6/3vv, Chriſtoforus Morales

fols. 62v-63r *Kyrie eleyson*
fols. 63v-64r *CHriſte eleyson*
fols. 64v-65r *Kyrie eleyson*
fols. 65v-66r *Kirie eleyson*
fols. 66v-67r *Et in terra pax*
fols. 67v-68r *Domine deus*
fols. 68v-69r *Qui tollis peccata*

fols. 69v-70r [*no-*]*bis Tu solus*
fols. 70v-71r *PAtre*m *omnipotentem*
fols. 71v-72r *lume*n *de lumine*
fols. 72v-73r *Et incarnatus eſt*
fols. 73v-74r *Crucifixus etiam pro nobis*
fols. 74v-75r *Et iteru*m *venturus*
fols. 75v-76r *Et in ſpiritu*m *sanctu*m
fols. 76v-77r *Et vna*m *sancta*m *catholica*m
fols. 77v-78r *SAnctus*
fols. 78v-79r *Osanna in excelsis*
fols. 79v-80r *BEnedictus qui venit*
fols. 80v-81r *AGnus dei*
fols. 81v-82r *miserere nobis*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Mille Regretz A sis" (fol. 63r, margen superior, centrado).

Concordancias:

Hispanas

E-Bbc 859 (fols. 32v-54r), Christophorus Morales
E-E 4 (fols. 38v-46r), Morales [omite el Cr, parte del Sa, y el Ag 1 & 2]
E-MO 767 (fols. 68v-112r), Morales
E-PAbm 6832 (pp. 450-481), Morales, [omite el Cr, parte del Sa, Ag 1 & 2]
E-Tc 28 (fols. 98v-127r), Morales
MEX-Pc 4 (fols. 124v-148r), Morales
US-NYhsa 871 (fols. 55v-89r), Morales, [omite parte del Sa, Ag 2 & 3]

No hispanas

A-Wn 15499 (fols. 196v-242r), Morales
A-Wn 16195 (fols. 4v-31r), Anón.
D-B Mus. Ms. 40012 (fols. 54v-105r), Anón. [omite parte del Sa, Ag]
V-CVbav BL 4183 (fols. 155v-177r), Morales
V-CVbav CS 17 (fols. 100v-121r), Morales [variante]

Impresas

RISM M3580 (1544), fols. 105v-127r, Morales
RISM M3581 (1545-1546), fols. 105-127, Morales
RISM 1547/25 (fols. 46v-47r), Morales, [solo *Et in spiritum*]
RISM 1552/29 (pp. 84-85), Anón., [solo *Et in spiritum*]
RISM 1554/32 (fol. 108), Morales, [solo *Benedictus*]
RISM 1568/1 (no. 5), Crecquillon

Edición moderna

MME 11, *Cristóbal de Morales. Opera Omnia*, ed. Anglès, 1:238-273.

Comentarios:

Como ya señaló Anglès, *MME* 11, p. 71, E-Boc 6 sólo incluye el primer 'Agnus Dei' y distribuye la plantilla vocal de la siguiente forma: SI, SII, AI, AII, T y B; en cambio, E-Tc 28 indica Tiple, AI, AII, TI, TII y B.

No. 12. fols. 82v-85r. *Magnificat Quarti Toni*, 4vv, [Cristóbal de] Morales

fols. 82v-83r *Et exultauit*
Quia fecit
fols. 83v-84r *FEcit potentia*m
Esurientes impleuit

fols. 84v-85r *Sicut locutus eſt*
Sicut erat in principio

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-Bbc 587 (fols. 13v-16r), Morales
E-GU 4 (fols. 72v-78r), Morales
E-PAbm 6832 (pp. 154-159), Morales
E-PAS s.s. (fols. 72v-78r), Morales
E-Tc 34 (fols. 120v-126r), Morales
GCA-Gc 2-B (fols. 79v-85r), Morales
MEX-Pc 2B (fols. 22v-28r), Morales
US-NYhsa 869 (fols. 71v-77r), Morales
US-NYhsa 870 (fols. 71v-77r), Morales

No hispanas

D-As 20 (fols. 28v-34r), Morales
D-ROu 49 (no. 9), Morales
I-TVd 18 (no. 6) [perdido]
V-CVbav CG VIII.39 (fols. 123v-129r), Anón.
V-CVbav CG XV.36 (fols. 84v-88r), Morales
V-CVbav SM 36 (fols. 36v-42r), Anón.

Impresas:

RISM M3594 (1545), p. 17
Magnificat...cum quatuor vocibus, liber primus (Venezia: [Girolamo Scotto] 1545), p. 17
RISM M3596 (1559), p. 17
RISM 1562/1 (fols. 34v-37r)
RISM M3598 (1563)
RISM M3599 (1568)
RISM M3600 (1575)
RISM M3601 (1583)
RISM M3602 (1597)
RISM M3603 (1614)
1619 (Vincenti)

Edición moderna:

MME 17, *Cristóbal de Morales (†1553). Opera Omnia*, ed. Anglès, 4:57-64.

No. 13. fols. 85v-89r. *Alma redemptoris Mater*, 4vv, [Jean Lhéritier]

fols. 85v-86r *Alma rede*m*toris mater*
fols. 86v-87r *et ſtela maris*
fols. 87v-88r *Tu que genuiſtj*
fols. 88v-89r *Gabrielis*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Secu*n*da pars" (fols. 87v y 88r, margen superior, centrado).

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-Bbc 708 (fols. 35v-37r), Anón.

No hispanas

I-Pc 27 (fols. 43v-45r), Anón.

Impresas:

RISM 1534/3 (fols. 5r-5v), Io. Lheritier
RISM 1539/13 (pp. 7-8), Leretier
RISM 1549/10 (pp. 7-8), Leretier
RISM 1549/10ª (pp. 7-8), Leretier
RISM 1555/15 (pp. 1-2), Io. Lheritier
RISM 1562/2 (pp. 5-6), Leretier

Edición moderna:

CMM 48, *Johannis Lheritier. Opera omnia*, ed. Leeman L. Perkins, I:218-224.

Comentarios:

La edición crítica de Perkins no cita E-Boc 6 entre las fuentes para esta antífona mariana.

No. 14. fols. 89v-91r. *Ave Regina caelorum*, 4vv, "Montes"

fols. 89v-90r *Aue regina celorum*
fols. 90v-91r *Gaude gloriosa*

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 42v-43r), "Montes"

No. 15. fols. 91v-92r. *Missa*, 4vv, [Anónimo]

fols. 91v-92r (*Kirie eleyso*n) *Kirie eleyson*
(*Sanctus*) *Sanctus Dominus Deus*
Pleni sunt
Oſanna in excelsis
Benedictus
Osanna in excelsis
Agnus dei

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Esta misa transmite únicamente el 'Kyrie', 'Sanctus' y 'Agnus Dei'.

No. 16. fols. 92v-96r. *Credo*, 4vv, Nicasi Çorita [Nicasio Zorita]

fols. 92v-93r *PAtrem omnipotentem*
Et in vnum
*Genitum non factu*m
fols. 93v-94r *Et incarnat*us *eſt*
Et resurrexit tertia
fols. 94v-95r *Et Iterum*
*Qui cu*m *patre et fillio*
fols. 95v-96r *Confiteor vnu*m *bautisma*
*Et vita*m *venturj*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 17. fols. 96v-97r. *In manus tuas*, 4vv, [Anónimo]

fols. 96v-97r (*In manus tuas domine, Come*ndo *ſpirituu*m *meu*m, *Redemiſti nos domine deus veritatis, Come*ndo) *In manus tuas domine*

Rúbricas y/o inscripciones:

"A quatre" (fol. 96v, margen izquierdo, al lado del S).

No. 18. fols. 97v-98r. *Miserere*, 4vv, [Anónimo]

fols. 97v-98r *Miserere mej*

Rúbricas y/o inscripciones:

"P*rim*us tonus"

Concordancias:

E-Bbc 681 (fols. 74v-75r), Anón. (Texto: *Dixit Dominus*)
E-Bbc 708 (fols. 45v-46r), Anón.
E-Bbc 708 (fol. 46v), Anón.

Comentarios:

Sobre este salmo en fabordón y otras fuentes relacionadas, véase Sergi Zauner, *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626)*, pp. 118-121.

No. 19. fols. 97v-98r. [Sin texto], 4vv, [Anónimo]

Rúbricas y/o inscripciones:

"*Secundus to*nus"

Concordancias:

Manuscritas:

E-Bbc 1166/1967 (fols. 56v-57r), Anón; texto: *Laudate pueri*.
E-Bbc 681 (fols. 70v-71r), Anón; texto: *Magna opera*
E-Bbc 708 (fols. 45v-46r), Anón; Texto: *Custodi nos, Domine*
E-LEDc s.s. [1] (fols. 1v-2r), Anón; sin texto

Impresas:

RISM V1108 (1557), fol. 11
RISM C1 (1578), fol. 14

Comentarios:

Para una explicación de esta concordancia múltiple de un fabordón de segundo tono en fuentes ibéricas de diferente cronología y fecha, véase Sergi Zauner, *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626)*, pp. 112-116.

No. 20. fols. 97v-98r. *Nunc dimittis*, 4vv, [Anónimo]

fols. 97v-98r *Quia viderunt occuli mej*

Rúbricas y/o inscripciones:

"*Quart*us *Ton*us"

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 21. fols. 97v-98r. [Sin texto], 4vv, [Anónimo]

Rúbricas y/o inscripciones:

"*Sext*us *Ton*us"

Concordancias:

E-Bbc 708 (fol. 46v), Anón.

No. 22. fols. 97v-98r. [Sin texto], 4vv, [Anónimo]

Rúbricas y/o inscripciones:

"*Octa*vus *to*nus"

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

E-Boc 7

Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Ms. 7

No. 1. fol. 1r. *Iudicii signum*, 4vv, [Anónimo]

fol. 1r *Iudicii signu*m

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 2. fols. 1v-5r. *Salve Regina*, 4vv, .J. Martinus [Joan Martí]

fols. 1v-2r [V]*ita dulcedo*
fols. 2v-3r Eya ergo aduocata
fols. 3v-4r [E]*t Jeſum be*n*edictu*m
fols. 4v-5r *O pia*

Rúbricas y/o inscripciones:

".J. Martinus" (fol. 1v, margen superior, centrado); "Cum quatuor vocib*us*" (fol. 2r, margen superior, centrado); "Secunda" (fol. 3v, margen superior, centrado); "pars." (fol. 4r, margen superior, centrado).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 3. fols. 5v-8r. *Salve Regina*, 4vv, .J. Martin*us* [Joan Martí]

fols. 5v-6r [*S*]*Alue Regina*
fols. 6v-7r [*va*-]*lle ella ergo*
fols. 7v-8r [E]t Jeſu*m* benedictu*m*

Rúbricas y/o inscripciones:

".J. Martin*us*" (fol. 5v, margen superior, centrado); "cu*m* Quatuor vocib*us*" (fol. 6r, margen superior, centrado); "Secu*n*da" (fol. 7v, margen superior, centrado); "pars." (fol. 8r, margen superior, centrado).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 4. fols. 8v-9r. *Extraneus factus sum*, 4vv, [Anónimo]

fols. 8v-9r *Extrane*us *factus sum*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 5. fols. 9v-10r. *Amici mei*, 4vv, [Anónimo]

fols. 9v-10r *Amici mei*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 6. fols. 10v-12r. *Salve Regina*, 5vv, De Jusqn [Josquin des Prez]

fols. 10v-11r *SAlue regina*
fols. 11v-12r *In hac lachrimarum valle*
Ella ergo aduocata
ET Jhm benedictum

Rúbricas y/o inscripciones:

"Qui perseuerauerit salluus erit" (fol. 10v, antes del TI); "Cum Quinque" (fol. 11r, margen superior, centrado).

Concordancias:
Manuscritas:
Hispanas
E-Bbc 681 (65v-67r), Josquin
E-Sc 1 (fols. 1v-5r), Josquin
E-Zac 17 (fols. 17v-19r), Jusquin
No hispanas
A-Wn 15941 (fols. 27r-29v, contratenor), Josquin
CZ-HKm II A 29 (fols. 292-295), Josquin de Pres
D-Mbs Mus. MS 34 (fols. 1v-7r), Josquin des Pres †
I-MOd MS Mus. IX (fols. 21v-24r), Josquin
V-CVbav CS 24 (fols. 79v-83r), Josquin des Prés
Impresas:
RISM 1521/5
RISM 1535/4
RISM J1555
Edición moderna:
New Josquin Edition, vol. 25, ed. Elders, no. 5.

fols. 12v-13r [pentagramas en blanco]

No. 7. fols. 13v-14r. *Defecit in salutare*, 5vv, [Anónimo]
fols. 13v-14r *DEfecerunt oculi mei*
Rúbricas y/o inscripciones:
"Superius cu*m* quinq*ue*. Reſolutio fugue." (fol. 13v, margen superior, centrado).
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 8. fols. 14v-16r. *De profundis*, 6vv, [Anónimo]
fols. 14v-15r *Si iniquitates obſeruaueris*
fols. 15v-16r [*a*-]*pud te propitiatio*
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 9. fols. 16v-18r. *Domine quis habitabit*, 6vv, [Anónimo]
fols. 16v-17r *Domine quis habitabit*
fols. 17v-18r [*ingredi*-]*tur sine miracula*
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 10. fols. 18v-19r. *Libera me, Domine*, 4vv, [Anónimo]
fols. 18v-19r *Libera me Domine* (*De morte*)
Dies illa Dies ire (*Calamitatis*)
Kyrie eleyson (*Christe eleyson*)
Kyrie eleyson
Concordancias:
E-Boc 7 (fols. 47v-48r), Anón.

Comentarios:

Las entonaciones en canto llano indicadas entre paréntesis, aparecen en la voz de T.

fols. 19v-20r [pentagramas en blanco]

No. 11. fols. 20v-21r. *Tibi soli peccavi*, 5vv, [Anónimo]

fols. 20v-21r [T]*ibi ſoli peccauj*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

fols. 21v-22r [pentagramas en blanco]

No. 12. fols. 22v-24r. *Vexilla Regis*, 4vv, [Anónimo]

fols. 21v-22r [O] *crux aue*

fols. 22v-23r [A]*uge pijs iuſtitia*m

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 13. fols. 24v-25r. *Vexilla Regis*, 4vv, [Anónimo]

fols. 24v-25r [O] *Crux aue*

Concordancias:

E-Boc 59 (fols. 131v-132r), Anón.

No. 14. fols. 25v-27r. *Lamed. O vos omnes*, 4vv, [Anónimo]

fols. 25v-26r [L]*amech. O vos o*mn*es*

fols. 26v-27r [H]*ierusalem convertere*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 15. fols. 27v-29r. *Tau. Completa est iniquitas*, 4vv, [Anónimo]

fols. 27v-28r [T]*av. Co*m*pleta e*st *iniq*ui*tas*

*Viſitauit iniq*uit*ate*m

fols. 28v-29r [H]*ieruſale*m. *Co*n*uertere*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 16. fols. 29v-33r. *Vau. Egressus*, 4/3vv, [Anónimo]

fols. 29v-30r [V]*au. Egreſſus*

fols. 30v-31r [e]*t abieru*n*t abſq*ue *fortitudine*

Zain

fols. 31v-32r *Recordata eſt hieruſalem*

fols. 32v-33r [*auxilia-*]*tor viderunt ea*m *hoſtes*

[H]*ieruſale*m *co*n*uertere*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 17. fols. 33v-35r. *Ain. Cum adhuc*, 4vv, [Anónimo]

fols. 33v-34r [A]*in. Cum adhuc*
fols. 34v-35r [L]*ubricauerunt veſtigia*
[H]*ierusalem. Conuertere*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 18. fols. 35v-36r. G*himel. Migravit Judas*, 4vv, [Anónimo]

fols. 35v-36r [G]*Imel. Migrauit iudas*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 19. fols. 36v-39r. *Coph. Vocavi amicos meos*, 4/3vv, [Cristóbal de] Morales

fols. 36v-37r *Coph. Vocaui amicos meos*
fols. 37v-38r *VIde d*omi*ne*
*SIn Audieru*n*t*
fols. 38v-39r Omnes inimici mei
*hieruſalem co*n*uertere*

Concordancias:

Manuscritas
Hispanas
E-BA, Morales (Perdida)
E-Bbc 708 (fols. 25v-27r), Anón.
E-Bbc 1166/1967 (fols. 184v-189r), Anón.
E-Boc 6 (fols. 31v-33r), Anón.
E-Pabm 6829 (fols. 82v-85r), Morales
E-SI 21 (fols. 49v-53r), Anón.
E-TZ, Morales (Perdida)
MEX-Mc, Morales (Perdida)
No hispanas
I-Fn Magl. 56 (fols. 12v-16r), Anón.
I-Fsl N (fols. 9v-11r), Morales
I-Psac 215 (fols. 242r-247r), Anón.
V-CVbav CG XII.3 (fols. 126v-130r), Morales
V-CVbav CS 198 (fols. 52v-55r), Morales
Impresas
RISM M3607 (1564)
RISM M3608 (1564)

Edición moderna:

Manuel del Sol, "La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España", Tesis Doctoral (Ph.D.), Universidad Complutense de Madrid, 2016.

fols. 39v-40r [pentagramas en blanco]

No. 20. fols. 40v-42r. *Aleph. Quomodo sedet sola*, 4vv, [Anónimo]

fols. 40v-41r *Aleph. Quomodo ſedet ſola*
facta eſt
Princeps prouinciarum
Beth

fols. 41v-42r *Et lacrime ejus in maxillis*
Non eſt qui conſoletur
hieruſalem

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 21. fols. 42v-44r. *Tau. Completa est iniquitas,* 4vv, [Anónimo]

fols. 42v-43r *TAu Completa eſt iniquitas*
*No*n *addet vltra*
*Viſitauit iniquitate*m
Diſco operuit
fols. 43v-44r *hieruſalem*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 22. fols. 44v-46r. *Aleph. Quomodo obscuratum*, 4/5vv, [Anónimo]

fols. 44v-45r *Aleph. Quomodo obscurat*um
Beth. Filii ſion
fols. 45v-46r *Iherusalem Conuertere*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

fols. 46v-47r [pentagramas en blanco]

No. 23. fols. 47v-48r. [Sin texto], 4vv, [Anónimo]

Concordancias:

E-Boc 7 (fols. 18v-19r)

Comentarios:

Esta pieza sin texto es concordante con el *Libera me Domine* copiado en los fols. 18v-19r de este manuscrito. En esta obra no. 23 la voz de alto está incompleta, se copió donde habitualmente se ubica la voz de tenor (debajo del soprano) y no coincide con la voz de alto de la pieza de los folios 18v-19r; el resto de voces (soprano, tenor y bajo) de ambas obras sí son concordantes.

No. 24. fols. 48v-49r. *Regina caeli,* 4vv, [Anónimo]

fols. 48v-49r *Regina celi letare*

Concordancias:

E-Bbc 681 (fols. 79v-80r), Anón.

fols. 49v-51r [pentagramas en blanco]

No. 25. fols. 51v-54r. *Per tuam crucem*, 4vv, [Cristóbal de] Morales

fols. 51v-52r *PEr tua*m *crucem*
fols. 52v-53r *Et vita*m
*Miſerere n*ostri
fols. 53v-54r [*pro no-*]*bis*

Concordancias:

Hispanas

E-Bbc 587 (fols. 71v-72r), Anón.

E-Bbc 681 (fols. 43v-44r), Anón.
E-SI 21 (fols. 34v-36r), Anón.
E-Tc 13 (fols. 21v-25r), Morales
E-Vp s.s. (fols. 115v-118r), Morales
E-Zac 34 (fols. 63v-65r), Morales

No hispanas

I-CMac D (F) (fols. 93v-95r), Anón.

Rúbricas y/o inscripciones:

"Cu*m* Quatuor vocib*us*" (fol. 52r, margen superior, centrado); "Secu*n*da pars" y "2.ª pars." (fols. 52v y 53r, al lado de la sección *Miserere nostri*).

Comentarios:

De los tres manuscritos de Barcelona que transmiten este motete de Morales (E-Bbc 587, E-Bbc 681 y E-Boc 7), E-Boc 7 es la única fuente que contiene la segunda parte (*Miserere nostri*). Los manuscritos de Sigüenza, Toledo, Valladolid, Zaragoza y Casale Monferrato también transmiten la segunda parte. Como señaló Anglès, *MME* 4, p. 31, el texto de este motete procede del responsorio *Per tuam crucem* que se canta el Viernes Santo durante la adoración de la cruz.

Edición moderna:

MME 13, *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*, ed. Anglès, 2:36-41.

No. 26. fols. 54v-66r. *Magnificat Tertii Toni*, 4vv, [Cristóbal de Morales]

fols. 54v-55r [A]*Nima mea*
fols. 55v-56r [E]*T exultauit*
fols. 56v-57r [Q]*Vuia reſpexit*
fols. 57v-58r [Q]*Uia fecit*
fols. 58v-59r [E]*T miſericordia eius*
fols. 59v-60r [F]*Ecit potentia*m *in brachio*
fols. 60v-61r [D]*Epoſuit potentes*
fols. 61v-62r [E]*Surientes impleuit*
fols. 62v-63r [S]*Uſcepit Iſrael*
fols. 63v-64r [S]*Icut loquut*us *eſt*
fols. 64v-65r [G]*loria p*a*tri*
fols. 65v-66r [S]*icut erat*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Et miſericordia no*n* eſt" (fol. 59r, en la zona de la voz de B); "Fecit potentiam tacet" (fol. 59v, en la zona del S); "Duo" (fols. 59v y 60r, antes de las voces de T y B, respectivamente); "Canon, ſub dyapente." (fol. 66r, antes del AII).

Concordancias:

Manuscritas (versos del magníficat en orden)

V-CVbav CS 21 (fols. 74v-85r), Anón.

Impresas (versos agrupados en pares e impares)

RISM M3594 (1545), p. 11-14
Magnificat...cum quatuor vocibus, liber primus (Venezia: [Girolamo Scotto] 1545), p. 11-14
RISM M3596 (1559), p. 11-14
RISM 1562/1, fols. 7v-10r, 31v-34r
RISM M3598 (1563)

RISM M3599 (1568)
RISM M3600 (1575)
RISM M3601 (1583)
RISM M3602 (1597)
RISM M3603 (1614)
1619 (Vincenti)

Comentarios:

Las concordancias en libros impresos señaladas aquí agrupan los versos del magníficat en pares e impares; para el magníficat de tercer tono de Morales no existen fuentes impresas con los versos en orden, tal y como aparece copiado en E-Boc 7. Sobre este magníficat véase el Capítulo II.

fol. 66v [pentagramas en blanco]

No. 27. fols. 67r-68r. *Benedicamus Domino*, [2]/4vv, [Anónimo]

fol. 67r *Benedicam*us *domino*
fols. 67v-68r *Deo dicamus gratias*

Rúbricas y/o inscripciones:

"duo." (fol. 67r, al inicio del primer pentagrama del folio).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Aunque al inicio de esta pieza se indicó "duo" (fol. 67r,) únicamente se copió una voz. La sección 'Deo dicamus gratias' es a 4vv.

No. 28. fols. 68v-69r. *Dixit Dominus*, 4vv, [Anónimo]

fols. 68v-69r *dixit*

Rúbricas y/o inscripciones:

Antes de las voces de T, A y B se indicó "primvs". Solamente se copió el incipit de texto "dixit"

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 29. fols. 68v-69r. *Miserere mei*, 4vv, [Anónimo]

fols. 68v-69r *Miserere mei*
Cum invocarem

Rúbricas y/o inscripciones:

Antes de las cuatro voces se anotó "2".

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

En el verso 'Cum invocarem', la voz de A no transmite el texto.

No. 30. fol. 69v. *Sancte Michael*, 4vv, [Anónimo]

fol. 69v *Sancte michael*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 31. fol. 69v. *Miserere mei*, 4vv, [Anónimo]

fol. 69v *Miserere mei*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Las voces de S y B no presentan texto.

No. 32. fol. 69v. *Cum invocarem*, 4vv, [Anónimo]

fol. 69v *Cu*m *invocare*m

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

E-Boc 8

Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Ms. 8

No. 1. fols. [0]-1r. *Lumen ad revelationem*, [¿5vv?], [Anónimo]

fol. 1r *Lumen ad reuelatione*m

Sicut erat in principio

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 2. fols. 1v-2r. *Salve Regina*, [5vv], [Anónimo]

fol. 1v *Vita dulcedo*

fol. 2r *O clemens*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 3. fols. 2v-4r. *Nunc dimittis*, 5vv, [Anónimo]

fols. 2v-3r *Nunc dimittis*

fol. 3v *Quod parasti*

fol. 4r *Gloria patri*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Nunc dimittis a. 5." (fol. 2v, margen superior)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 4. fols. 4v-15r. *Passio secundum Matthaeum*, 4/3vv, [Anónimo]

fols. 4v-5r *Passio Domini nostri*

Non in die festo

Ut quid perdio

Quid vultis mihi

fols. 5v-6r *Ubi vis paremus*

Nunquid ego sum Domine

Nunquid ego sum Rabbi

Et si omnes

fols. 6v-7r *Etiam si oportuerit*

Quemcunque osculatus

Ave Rabbi

Hic dixit

Nichil respondes

fols. 7v-8r *Adiuro te per Deum*

Blasfemauit quid

Reus est mortis

fols. 8v-9r *Prophetiza nobis*

Et cum Jesu

Nesci quid

Et hic erat

Vere tu ex illis es

fols. 9v-10r *Fleuit amare*

Peccaui tradens

Quid ad nos tu

Non licet eos
Tu es Rex Judæorum
fols. 10v-11r *Non audis quanta*
Quem vultis dimittam
Nichil tibi
Quem vultis de duobus
Barabbam
fols. 11v-12r *Quid ergo faciam*
Crucifigatur
Quid malifecit
Crucifigatur
Innocens ego sum
*Sanguis ei*us
fols. 12v-13r *Ave Rex*
Va qui destruis templum
fols. 13v-14r *Alios saluos fecit*
Eliam voccat iste
Sine videamus
fols. 14v-15r *Emisit spiritum*
Vere filius
Sedentes contra sepulcrum

Rúbricas y/o inscripciones:

"Dominica Palmarum. Passio D.N. Jesu xp̄i secundu*m* Matthæum" (fol. 4v, margen superior).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Las perícopas 'Hic dixit' (fols. 6v-7r) y 'Flevit amare' (fols. 9v-10r) son a 3vv.

No. 5. fols. 15v-22r. *Passio secundum Joannem*, 4vv, [Anónimo]

fols. 15v-16r *Passio Domini nostri*
Jesum Nazarenum
Jesum Nazarenum
Nunquid et tu ex discipulis
Non sum
fols. 16v-17r *Sic respondes*
Nunquid et tu ex discipulis
Non sum
Non ne te vidi
Quam accusationem
fols. 17v-18r *Si non esset*
Accipite eum
Nobis non licet
Tu es rex Judæorum
Nunquid ego
fols. 18v-19r *Ergo rex es tu*
Quid est veritas
Ego nullam inuenio
Non hunc sed Barabbam

Aue rex iudæorum
Ecce adduco
fols. 19v-20r *Ecce homo*
Crucifige
Accipite eum vos
Nos legem
Unde es tu
Mihi non loqueris
fols. 20v-21r *Si hunc dimittis*
Ecce Rex
Tolle tolle crucifige
*Regem vestium crucifiga*m
*Non habem*us
Noli scribere Rex Judeorum
fols. 21v-22r *Quod scripsi*
*Non scindam*us
Tradidit spiritum
*Videbunt in que*m *transfixerunt*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Feria sexta parasceue Passio D.N. Jesu xp̀i secundum Joannem." (fol. 15v, margen superior).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 6. fols. 22v-23r. *Vexilla Regis*, 6vv, fra Juan orich carmelita [Joan Orich]

fols. 22v-23r *O crux aue spes*

Rúbricas y/o inscripciones:

"O crux. a. 6. veus. fra Juan orich carmelita" (fol. 22v, margen superior)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 7. fols. 23v-24r. *Vexilla Regis*, 5vv, [Anónimo]

fols. 23v-24r *O crux aue spes*

Rúbricas y/o inscripciones:

"O crux a. 5. veus (fol. 23v, margen superior)"

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 8. fols. 24v-25r. [Sin texto], 4vv, [Anónimo]

fols. 24v-25r [Sin texto]

Rúbricas y/o inscripciones:

"8· to"

Concordancias:

E-Bbc 683 (fol. 75v), Anón.

No. 9. fols. 24v-25r. [Sin texto], 4vv, [Anónimo]

fols. 24v-25r [Sin texto]

Rúbricas y/o inscripciones:

"2. to"

Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 10. fols. 24v-25r. [Sin texto], 4vv, [Anónimo]
fols. 24v-25r [Sin texto]
Rúbricas y/o inscripciones:
"3. to"
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 11. fols. 24v-25r. [Sin texto], 4vv, [Anónimo]
fols. 24v-25r [Sin texto]
Rúbricas y/o inscripciones:
"1. to"
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 12. fols. 24v-25r. [Sin texto], 4vv, [Anónimo]
fols. 24v-25r [Sin texto]
Rúbricas y/o inscripciones:
"1. to"
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 13. fols. 25v-32r. *Missa,* 4/3vv, [Anónimo]
fols. 25v-26r *Kyrie eleyson*
fols. 26v-27r *Et in terra pax*
fols. 27v-28r *Qui tollis peccata*
fols. 28v-29r *Factore*m *cæli et terræ*
fols. 29v-30r *Crucifix*us *etiam*
fols. 30v-31r *Et ascendit*
fols. 31v-32r *Sanct*us
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.
Comentarios:
Falta el 'Agnus Dei'.

fols. 32v-33r. Cuatro antífonas en canto llano:

Mandatum nouum do uobis: ut diligatis inuicem, sicut dilexi uos dicit Dominus.
Vs. Beati immaculati in uia: qui ambulant in lege domini.

Postquam surrexit Dominus a cena, misit aquam in peluim: et cepit lauare pedes discipulorum suorum: hoc exemplum reliquit eis.
Vs. Magnus Dominus, et laudabilis nimis: in ciuitate Dei nostri, in monte Santo eius.

Dominus Jesus, postquam cenauit cum discipulis suis, lauit pedes eorum, et ait illis: scitis quid fecerim uobis ego Dominus et Magister? Exemplum dedi uobis ut et uos ita faciatis.
Vs. Benedixisti Domine terram tuam auertisti captiuitatem Jacob.

Domine, tu mihi lauas pedes, respondit Jesus, et dixit ei: Si non lauero tibi pedes, non habebis partem mecum.
Vs. Venit ergo ad Simonem petrum: et dixit ei petrus.
Vs. Quod ego facio tu nescis modo: scies autem postea.
Vs. Si ego Dominus et Magister uester laui uobis pedes: quanto magis debetis alter alterius lauare pedes.

No. 14. fol. 33v. *Nunc dimittis*, [¿4vv?], [Anónimo]

fol. 33v (*Nunc dimittis*)
*Secundu*m *verbum*
Quod parasti
Gloria patri et filio

Rúbricas y/o inscripciones:

"Nunc dimittis" (fol. 33v, margen superior)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 15. fol. 34r. *Gloria*, [vv?], [Anónimo]

fol. 34r *Et in terra*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Debido a la rotura del folio únicamente se aprecia el incipit de la voz de alto "Et in terra".

E-Boc 11bis

Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Ms. 11

*Nota: el inventario sigue la paginación original del manuscrito; se indican las páginas del cuaderno de *cantus*.

No. 1. p. 1. *Incipit Lamentatio Hieremiae Prophetae*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da] Palestrina

p. 1 *Incipit lamentatio Hiremiæ prophete*
Aleph. Quomodo sedet sola
*Princeps prouinciaru*m
Beth. Plorans plorauit
Hierusalem. Conuertere

Rúbricas y/o inscripciones:

"Cantus llamentacions de Palestrina a4. feria Sixta [corregido, por encima, a otra tinta: "Quinta"] in Cena Dni L.1." (p. 1, margen superior). Las otras voces (A, T y B) indican correctamente "feria quinta".

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-Bbc 587 (fols. 74v-76r), Prenestini

No hispanas

I-Rsg 59 (fol. 1v)
I-Rsg 59 (fol. 28v)
I-Rsg 87, Dragoni
I-SPd Cod. 9 (fol. 1v)

Impresas

RISM P742 (1588), no. 1
RISM P743 (1589), no. 1

Ediciones modernas:

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 25:1-4.
Le opere complete, ed. Casimiri, 13:1-4.

No. 2. p. 2. *Vau. Et egresus est*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

p. 2 *Vau et egresus est*
Zain Recordata est Hierusalem
Hierusalem conuertere

Rúbricas y/o inscripciones:

"Lectio secunda." (p. 2, margen superior, a la izquierda)

Concordancias:

Manuscritas:

I-Rsg 59 (fol. 29v-31r)
I-Rsg 87, Dragoni
I-SPd Cod. 9 (fol. 4v)

Impresas:

RISM P742 (1588), no. 2
RISM P743 (1589), no. 2

Ediciones modernas:

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 25:4-7.
Le opere complete, ed. Casimiri, 13:5-9.

No. 3. pp. 3-4. *Jod. Manum suam*, 4vv, Joan Pujol

p. 3 *Jod. Manum suam*
Lamed. O vos omnes
p. 4 *Hierusalem Conuertere*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Cantus P*rimus*. in Cena D*omi*ni. lectio tertia Joan Pujol." (p. 3, margen superior, centrado).

Concordancias:

E-Bsm 1 [= E-Bbc M.F. 25], [s.f.], Joannes Pujol

No. 4. pp. 4-5. *Aleph. Ego vir videns*, 4vv, Joan Pujol

p. 4 *Aleph. Ego vir videns*
Aleph. Meminauit et adduxit
Aleph. Vetustam fecit
p. 5 *Hierusalem Conuertere*

Rúbricas y/o inscripciones:

"Cantus P*rimus* lamentatio 3.ª in sexta feria." (p. 4)

Concordancias:

E-Bsm 1 [= E-Bbc M.F. 25], [s.f.], Joannes Pujol

Comentarios:

La perícopa 'Aleph. Vetustam fecit', así anotada erróneamente en el cuaderno de S, aparece como 'Beth. Vetustam fecit' en los libretes de A, T y B.

p. 6 [pentagramas en blanco]

No. 5. p. 7. *Jod. Manum suam*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

p. 7 *Joth. Manum suam*
Caph. Omnis populus
Lameth. O uos omnes
Hierusalem conuertere

Rúbricas y/o inscripciones:

"Lectio Tertia" (p. 7, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

Manuscritas:

I-Rsg 87, Dragoni
I-SPd Cod. 9 (fol. 7v)

Impresas:

RISM P742 (1588), no. 3
RISM P743 (1589), no. 3

Ediciones modernas:

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 25:8-12.
Le opere complete, ed. Casimiri, 13:9-13.

No. 6. p. 8. *De Lamentatione Hieremiae Prophetae*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

p. 8 *DE lamentatione Hieremiæ prophetæ*
Teth. Cogitauit dominus
Luxitque ante murale
Teth. defixæ sunt
Hierusalem conuertere

Rúbricas y/o inscripciones:

"Feria sexta in parasceue lectio prima." (p. 8, margen superior).

Concordancias:

Manuscritas:

Hispanas

E-Bbc 587 (fols. 76v-78r), Anón.

No hispanas

I-Rsg 59 (fol. 3v-5r)
I-Rsg 59 (fol. 34v-36r)
I-Rsg 87, Dragoni
I-SPd Cod. 9 (fol. 11v)

Impresas

RISM P742 (1588), no. 4
RISM P743 (1589), no. 4

Ediciones modernas:

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 25:12-16.
Le opere complete, ed. Casimiri, 13:14-18.

No. 7. p. 9. *Lamed. Matribus suis*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

p. 9 *LAmed. Matribus suis*
Mem. Cui comparabo te
Magna est enim velut
Hierusalem Conuertere

Rúbricas y/o inscripciones:

"Lectio secunda" (p. 9, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

Manuscritas:

I-Rsg 59 (fol. 33v-34r, 36v-37r
I-Rsg 87, Dragoni
I-SPd Cod. 9 (fol. 15v)

Impresas:

RISM P742 (1588), no. 5
RISM P743 (1589), no. 5

Ediciones modernas:

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 25:16-19.
Le opere complete, ed. Casimiri, 13:18-22.

No. 8. p. 10. *Aleph. Ego vir videns*, [4vv], [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

p. 10 *Aleph. Ego uir uidens*
Aleph. Meminauit et adduxit
Aleph. tantum in me uertit
Beth. Vetustam fecit
Hierusalem Conuertere

Rúbricas y/o inscripciones:
"Lectio tertia" (p. 10, margen superior, a la izquierda).
Concordancias:
Manuscritas:
I-Rsg 87, Dragoni
I-SPd Cod. 9 (fol. 19v)
Impresas:
RISM P742 (1588), no. 6
RISM P743 (1589), no. 6
Comentarios:
Falta la voz de tenor. El verso *Hierusalem convertere* es a 5vv en el impreso de Palestrina.
Ediciones modernas:
Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 25:20-23.
Le opere complete, ed. Casimiri, 13:22-26.

No. 9. p. 11. *De Lamentatione Jeremiae*, [4vv], [Giovanni Pierluigi da Palestrina]
p. 11 *DE lamentatione Hieremiæ*
Heth. Misericordiæ
Heth. Novi diluculo
Heth. Pars mea dominus
Teth. Bonus est
Hierusalem Conuertere
Rúbricas y/o inscripciones:
"Sabbato Sancto lectio prima" (p. 11, margen superior, centrado)
Concordancias:
Manuscritas:
E-Bbc 587 (fols. 78v-80r), Ioannis prenestini
I-Rsg 59 (fol. 1r)
Impresas:
RISM P742 (1588), no. 7
RISM P743 (1589), no. 7
Ediciones modernas
Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 25:24-28.
Le opere complete, ed. Casimiri, 13:27-31.

No. 10. p. 12. *Aleph. Quomodo obscuratum*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]
p. 12 *Aleph. Quomodo obscuratum*
Beth. filij sion
Gimel. Sed et lamiæ
Hierusalem Conuertere
Rúbricas y/o inscripciones:
"Lectio secunda" (p. 12, margen superior, a la izquierda).
Concordancias:
Manuscritas:
I-Rsg 58 (fol. 45v-49r), Francesco Soriano
I-Rsg 87, Dragoni
I-SPd Cod. 9 (fol. 26v)

Impresas
RISM P742 (1588), no. 8
RISM P743 (1589), no. 8

Ediciones modernas:
Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 25:28-31.
Le opere complete, ed. Casimiri, 13:32-36.

No. 11. p. 13. *Incipit Oratio Jeremiae Prophetae*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

p. 13 *INcipit oratio Hieremiæ prophetæ*
Recorda[re] domine
Hereditas nostra
Pupilli facti sumus
Ceruitibus minabamur
Hierusalem Conuertere

Rúbricas y/o inscripciones:
"Lectio Tertia" (p. 13, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:
Manuscritas:
I-Rsg 87, Dragoni
I-SPd Cod. 9 (fol. 30v)
Impresas:
RISM P742 (1588), no. 9
RISM P743 (1589), no. 9

Ediciones modernas:
Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Haberl, 25:32-35.
Le opere complete, ed. Casimiri, 13:36-41.

No. 12. p. 14. *Vere languores nostros*, 4vv, Joannis Pujol

p. 14 *Vere langores nostros*

Concordancias:
E-Bbc 586 (fol. 5r), Anón.

No. 13. pp. 14-15. *Tristis est anima mea*, 4vv, [¿Joan Pau Pujol?]

p. 14 *Tristis est anima mea*
p. 15 *nunc vide*

Concordancias:
E-Bbc 586 (fol. 6r), Anón.

No. 14. pp. 15-16. *Stabat Mater*, 4vv, [¿Joan Pau Pujol?]

p. 15 *Stabat mater Dolorosa*
p. 16 *fac me plagis vulnera*

Concordancias:
E-Bbc 586 (fol. 5v), Anón.

No. 15. p. 16. *Adoramus te Christe*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

p. 16 *Adoramus te christe*

Concordancias:
Manuscritas:
E-Bbc 586 (fol. 4v), Anón.

Impresas:

RISM P733 (1587), no. 19
RISM P733a (1588)
RISM P734 (1596)
RISM P735 (1596)
RISM P736 (1604)

Comentarios:

Marvin, *Palestrina. A Guide to Research*, no indica E-Boc 11bis ni E-Bbc 586 como fuentes manuscritas para esta motete de Palestrina. Aparte de estos dos manuscritos de Barcelona, el único manuscrito que contiene esta pieza es un volumen de la Biblioteca Casanatense (MS 2760; olim O. IV.174) en formato partitura de la primera mitad del siglo XIX; el manuscrito pertenecía anteriormente a Giuseppe Baini y según Clara Marvin contiene en parte obras desconocidas o de dudosa atribución a Palestrina.

Ediciones modernas

Pierluigi da Palestrina's Werke, ed. Franz Espagne, 5:176-177.
Le opere complete, ed. Casimiri, 11:78-79.

No. 16. pp. 17-18. *Passio secundum Matthaeum*, 4/5vv, Borgueras [Joan Borgueres]

p. 17 *Passio Domini nostri Jesuchristi secundum Matheum*
Amen dico uobis
Tv dixisti
Accipite et comedite
Amen dico tibi
SEdete hic
p. 18 *Dormite jam et requiescite*
Amice amice
Tu dixisti
Fleuit amare
Tu dicis
Hoc est
Emisit spiritum
Contra sepulcrum

Rúbricas y/o inscripciones:

"Cantus. Dominica in Ramis Palmarum Borgueras" (p. 17, margen superior, centrado); "a.5." (p. 18, margen izquierdo, antes de la perícopa 'Contra sepulcrum').

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

La perícopa 'Contra sepulcrum' es a 5 voces.

No. 17. pp. 19-20. *Passio secundum Joannem*, 4vv, [Anónimo]

p. 19 *Passio Domini nostri iesu xpi Jesu xpi secundum Joannem*
Ego sum
Quem queritis
Si male locutus
Tu dicis quia Rex
*Non haberes potestate*m
Partiti sunt

p. 20 *Mulier ecce filus tuus*
*Tradidit spiritu*m
Videbunt in quem transfixerunt

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 18. p. 20. *Miserere mei*, 4vv, Joan Pujol

p. 20 *Miserere mei Deus*
Tibi soli peccaui

Concordancias:

E-Bbc 586 (fol. 2r), Anón.

Comentarios:

La adscripción de este *Miserere* a Joan Pau Pujol se anotó en el cuaderno del bajo.

No. 19. p. 21. *Asperges*, 4vv, Christophori morales

p. 21. *Domine hisopo*
*Secundum magna*m *misericordiam*
Sicut erat in principio

Rúbricas y/o inscripciones:

"Asperges. Christophori. morales. A. 4." (p. 21 del cuaderno de la voz de alto, margen superior, centrado).

Concordancias:

Manuscritas
Hispanas:
E-TZ, Morales [perdida]
MEX-Pc 4 (fols. 1v-3r), Morales
No hispanas:
A-R 101 (fols. 1v-5r), Morales
Impresas
RISM M3581 (1545-1546), fols. Aiiv-Aiiir, Morales
RISM M3590 (1568), [fols. Av-Bv], Morales

Edición moderna:

MME 34, *Cristóbal de Morales (†1553). Opera omnia*, ed. Anglès, 8:10-13.

No. 20. p. 22. *Paratur nobis mensa*, 4vv, [Anónimo]

p. 22 *Paratur nobis mensa*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 21. p. 23. *Comedetis carnes*, 4vv, [Anónimo]

p. 23 *Comedetis carnes*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

p. 24 [pentagramas en blanco]

No. 22. p. 25. *O quam suavis*, 4vv, [Anónimo]
p. 25 *O quam suauis*

Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

No. 23. p. 26. *Accepit Jesus*, 4vv, [Anónimo]
p. 26 *Accepit Jesus*
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.

p. 27 [pentagramas en blanco]

E-Boc 12

Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català[7]

No. 1. fols. 2r-4r. *Missa Octavi Toni*, 8/4vv, Joannis Pujol

fol. 2r *Kÿrie eleyson*
Christe eleÿson
Kÿrie eleÿson
Et in terra pax
fol. 2v *Vnigenite Iesu christe*
Qui tollis peccata mundi
fol. 3r *Patrem omnipotentem*
Crucifixus
fol. 3v *celum*
*Et iteru*m *cum gloria*
fol. 4r *Sanctus*
Agnus Dei

Rúbricas y/o inscripciones:

"A. 4." (fol. 3r, antes de la sección *Crucifixus*)

Concordancias:

E-Bbc 787 (no. 6)
E-Bbc 1574/3 (fol. [20v]-22r) (Incompleta)
E-MO 150, 6 (solo B Coro I)
E-Pac 90
E-Zac Zac. B-2/17 (1 y 2) (Leg. LS-3 (a))

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:111-151.

Comentarios:

Casademunt i Fiol, *Johannis Pujol. Opera omnia*, 4:XI indica como concordancia el manuscrito M 1574/2 de la Biblioteca de Catalunya (M 1574/2). Sin embargo, este manuscrito contiene otra misa diferente de Tono II.

No. 2. fols. 4v-7r. *Missa Quarti Toni*, 8/4vv, Joannis Puiol

fol. 4v *Kyrie eleyson*
CHriste eleyson
fol. 5r *Kyrie eleyson*
ET in terra pax hominibus
fol. 5v [*mi*-]*serere nobis tu solus*
PAtrem omnipotentem
fol. 6r *Et incarnatus est*
ET ascendit
Qui cum Patre et filio
fol. 6v [*san*-]*ctam chatholicam*
SAnctus
fol. 7r *Agnus Dei*

[7] Inventario realizado a partir del cuaderno de *Cantus* del Coro I.

Rúbricas y/o inscripciones:
"Missa de quarto tono"; "A. 4." (fol. 6r, antes de la sección 'Et ascendit')
Concordancias:
E-Bbc 786 (no. 12, fols. 20r-23r), Joannes Paulus pujol
E-Bc 12 (fol. 12), Anón. / Joan Pujol / Marcià Albareda
E-MO 150, 5 (sólo el Bajo del Coro II)
Edición moderna:
Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:190-226.

No. 3. fols. 7v-10r. *Missa Secundi Toni,* 8/4vv, Joannis Pujol
fol. 7v *Kyrie eleyson*
CHriste eleyson
Kyrie eleyson
fol. 8r *ET in terra pax*
Qui tollis peccata mundi
fol. 8v [*glori-*]*a Dei patris*
PAtrem omnipotentem
fol. 9r *Crucifixus etiam*
Et ascendit
fol. 9v *Qui ex patre filio*
SAnctus
fol. 10r *Agnus Dei*
Rúbricas y/o inscripciones:
"A. 4." (fol. 9r, antes de la sección 'Et ascendit')
Concordancias:
E-Bbc 786 (no. 11, fols. 15v-19r), Joannes Paulus pujol
E-Bc 10 (fols. 1-6), Joannis Pujol (sólo el Alto)
E-MO 150, 4 (sólo el Bajo)
Edición moderna:
Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:154-189.

No. 4. fols. 10v-13r. *Missa Octavi Toni*, 8/4vv, Joannis Pujol
fol. 10v *Kyrie eleyson*
Christe eleyson
fol. 11r *Kyrie eleyson*
Et in terra Pax
fol. 11v *Qui tollis peccata mundi*
PAtrem omnipotentem
fol. 12r *de Deo Deum veru*m
Et ascendit
[*iudi-*]*care viuos et mortuos*
Et in spiritum
fol. 13r *Sanctus*
Agnus De
Rúbricas y/o inscripciones:
"Quartete." (fol. 12r, antes de la sección 'Et ascendit')
Concordancias:
E-Bbc 786 (no. 10, fols. 11v-15r), Joannes Paulus pujol
E-MO 150, 6 (sólo la voz de bajo)

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:118-153.

No. 5. fols. 13v-16r. *Missa Sexti Toni,* 8/4vv, Joannis Pujol

fol. 13v *Kyrie eleyson*
CHriste eleyson
Kÿrie eleyson
fol. 14r [*e*-]*leyson*
ET in terra pax
Qui tollis peccata
fol. 14v *in gloria Dei patris*
*PAtrem omnipotente*m
fol. 15r [*di*-]*e secundu*m *secundum scripturas*
ET ascendit
fol. 15v *ET in spiritum*
SAnctus
fol. 16r [*glori*-]*a tua gloria*
AGnus Dei

Rúbricas y/o inscripciones:

"Missa de sexto tono"; "Et ascendit. A. 4." (fol. 15r, antes de la sección 'Et ascendit')

Concordancias:

E-Bbc 786 (fols. 7v-11r, no. 9), Joannes Paulus pujol
E-Bc 12 (fol. 9), Joan Pujol

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, ed. Higini Anglès, 2:82-117.

No. 6. fols. 16v-19r. *Missa Primi Toni,* 8vv, Joannis Pujol

fol. 16v *Kyrie eleyson*
CHriste eleyson
fol. 17r *Kyrie eleyson*
ET in terra pax
fol. 17v *MIserere nobis*
*PAtrem omnipotente*m
fol. 18r *descendit de Celis*
Sub Pontio Pilato
ET ascendit
fol. 18v [*non eritus*] *finis*
Qui ex patre filio
SAnctus
fol. 19r [*in ex*-]*celsis*
AGnus Dei

Rúbricas y/o inscripciones:

"Missa de Primo Tono"

Concordancias

E-Bbc 787 (no. 5)
E-Bbc 1574/3 (fols. 28v-30v), Joannes Pujol

Edición moderna:

Johannis Pujol. Opera omnia, eds. Higini Anglès y Sergi Casademunt i Fiol, 4:63-107.

No. 7. fols. 19v-20r. *Cum invocarem*, 8vv, Joan Pujol

fol. 19v *IN tribulatione dilatasti mihi*
Et exaudi orationem meam
Filij hominum
Irascimini et nolite
Sacrificate sacrificium
A fructu frumenti
fol. 20r *In pace in idipsum*
Gloria patri et filio
Sicut erat

Rúbricas y/o inscripciones:

"Completes a 8 de Joan Pujol" (fol. 19v, margen superior, centrado).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 8. fols. 20r-20v. *Ecce nunc benedicite*, 8vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 20r *ECce nunc benedicite*
Qui statis in domo
Benedicat tibi
et terram. Gloria patri, et filio
Sicut erat in principio

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 9. fols. 21r-21v. *In te Domine speravi*, 8vv, [Joan Pau Pujol]

fol. 21r [I]*n te Domine speraui*
Inclina ad me
Esto mihi
Quoniam fortitudo
Educes me de laqueo
fol. 21v [pro-]*tector meus*
In manus tuas
Deus ueritatis
Gloria patri et filio
Sicut erat in principio

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

fol. 22r [línea melódica en clave de sol en segunda, sin texto, en el primer pentagrama. El resto del folio contiene pentagramas en blanco].

fols. 22v-24r [pentagramas en blanco]

fol. 24v [dos líneas melódicas, sin texto, en dos pentagramas. La primera, en clave de do en tercera; la segunda, en clave de do en primera].

E-Boc 59

Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Ms. 59

No. 1. fol. 2v. [Sin texto], 1v, [Anónimo]

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

fol. 3r [pentagramas en blanco]

No. 2. fols. 3v-6r. *Jod. Manum suam*, 4vv, [Anónimo]

fols. 3v-4r *Iod. Manu*m *sua*m
fols. 4v-5r *Omnis populus eius*
fols. 5v-6r *Hierusalem Hierusalem*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 3. fols. 6v-9r. *Aleph. Ego vir videns*, 4vv, [Anónimo]

fols. 6v-7r *Aleph. Ego vir videns*
fols. 7v-8r *Aleph. Me minauit et adduxit*
fols. 8v-9r *Tantum in me vertit*
[Hi]*erusalem Jerusalem*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 4. fols. 9v-13r. *Incipit Oratio Jeremiae Prophetae*, 5vv, [Anónimo]

fols. 9v-10r *Incipit oratio hieremie prophete*
fols. 10v-11r *Recordare d*omi*ne quid accederit*
fols. 11v-12r *Pupilli facti sumus*
in qua nostra precio
fols. 12v-13r *Hierusalem hierusalem*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

fols. 13v-14r [pentagramas en blanco]

No. 5. fols. 14v. *Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae*, 1v, [Anónimo]

fol. 14v [I]*ncipit lamentatio Hieremie prophete*
Aleph. Quomodo sedet sola
Beth

Rúbricas y/o inscripciones:

Obra incompleta; sólamente se copió la voz de soprano.

Concordancias:

E-Boc 59 (16v-17r)

Comentarios:

Esta lamentación, de la que solamente se copió una voz, es concordante con la obra sin texto a tres voces de los folios 16v-17r.

fol. 15r [pentagramas en blanco]

fol. 15v [línea melódica ubicada en el primer pentagrama del folio que concuerdan con el inicio de la lamentación del folio 14v y de los folios 16v-17r]

fol. 16r [pentagramas en blanco]

No. 6. fols. 16v-17r [Sin texto], 3vv, [Anónimo]

Concordancias:

E-Boc 59 (fol. 14v)

Comentarios:

Esta pieza sin texto es concordante con la lamentación del fol. 14v, de la que únicamente se copió la voz de soprano. La voz de tenor comienza en la zona inferior del fol. 16v y continúa en la zona inferior del fol. 17r.

fols. 17v-18r [pentagramas en blanco]

No. 7. fols. 18v-19r. *Benedicamus Domino*, 5vv, [Joan Pau Pujol]

fols. 18v-19r *Benedicamus domino*

Concordancias:

E-Bsm 2, no. 54 [= E-Bbc M.F. 26], Pujol

Edición moderna:

MCA 8, ed. Bernat Cabré, p. 17.

No. 8. fols. 19v-20r. *In monte Oliveti*, 4/2vv, [Anónimo][8]

fols. 19v-20r *In monte oliueti*

Vs. *Vigilate et orate* [T y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 2v-3r)
E-Boc 59 (fols. 48v-49r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 64v-65r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 1v-2r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 28v-29r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 39v-41r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 93-94), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 93v-94r), Anón.
P-Pm 40 (fol. 355v; incompleto), Anón.

Rúbricas y/o inscripciones:

"ferie quinte primum" (fol. 19v, margen superior); "Responsorium" (fol. 20r, margen superior).

No. 9. fols. 20v-21r. *Tristis est anima mea*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 20v-21r *TRistis est anima mea*

Vs. *ecce apropinquat* [S y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 3v-4r), Anón
E-Boc 59 (fols. 49v-50r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 65v-66r), Anón.

[8] El ciclo de responsorios de Semana Santa copiado entre los Nos. 8 a 35, y de nuevo entre los Nos. 36 a 62, es concordante con el mismo ciclo que aparece en E-Bbc 608. Algunos de estos responsorios fueron editados por Samuel Rubio a partir del manuscrito E-Bbc 608; para la referencia de los responsorios editados por Rubio, véase el inventario detallado de E-Bbc 608.

P-Cug 25 (fols. 2v-.3r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 29v-30r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 41v-43r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 95-96), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 94v-95r), Anón.

No. 10. fols. 21v-22r. *Ecce vidimus eum*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 21v-22r *Ecce vidim*us *eum*
Vs. *Vere langores* [T y B]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 4v-5r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 50v-51r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 66v-67r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 3v-5r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 30v-31r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 43v-45r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 97-98), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 95v-96r), Anón.

No. 11. fols. 22v-23r. *Amicus meus*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 22v-23r *Amicus meus*
Vs. *Bonu*m *erat* [S y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 5v-6r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 51v-52r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 67v-68r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 5v-7r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 31v-32r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 45v-47r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 99-100), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 96v-97r), Anón.

No. 12. fols. 23v-24r. *Judas mercator*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 23v-24r *iudas mercator*
Vs. *Melius illi erat* [A y B]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 6v-7r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 52v-53r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 68v-69r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 7v-8r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 32v-33r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 47-49r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 101-102), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 97v-98r), Anón.

No. 13. fols. 24v-25r. *Unus ex discipulis*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 24v-25r *Unus ex discipulis*
Vs. *qui intingit* [T y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 7v-8r), Anón.

E-Boc 59 (fols. 53v-54r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 69v-70r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 8v-9r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 33v-34r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 49v-51r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 103-104), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 98v-99r), Anón.

No. 14. fols. 25v-26r. *Eram quasi agnus innocens*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 25v-26r *Eram quasi agnus innocens*
Vs. *Omnes amici mei* [T y B]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 8v-9r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 54v-55r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 70v-71r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 9v-11r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 33v-35r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 51v-53r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 105-106), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 99v-100r), Anón.

No. 15. fols. 26v-27r. *Una hora non potuistis*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 26v-27r *Vna hora non potuistis*
Vs. quid dormitis [T y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 9v-10r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 55v-56r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 71v-72r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 11v-12r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 34v-35r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 53v-55r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 107-108), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fol. 100v; incompleto), Anón.

No. 16. fols. 27v-28r. *Seniores populi*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 27v-28r *Seniores populi*
Vs. *collegerunt principes* [S y B]

Rúbricas y/o inscripciones:

Se indica “Tiple”, “Tenor”, “Altus” y “Bassus” en los márgenes de los fols. 27v y 28r, antes del inicio de cada voz.

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 10v-11r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 56v-57r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 72v-73r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 12v-13r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 35v-36r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 55v-57r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 109-110), Anón.

No. 17. fols. 28v-29r. [Sin texto], 3vv, [Anónimo]

Rúbricas y/o inscripciones:

"feria sexta primum" (fol. 28v); "Responsorium" (fol. 29r).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 11v-12r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 29v-30r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 57v-58r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 73v-74r; incompleto), Anón.
P-Cug 25 (fols. 13v-14r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 36v-37r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 58v-60r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 71-72), Anón.

Comentarios:

Esta pieza sin texto e incompleta concuerda con el responsorio *Omnes amici mei* copiado en los fols. 29v-30r. Una mancha de tinta en los dos últimos pentagramas del fol. 28v fue probablemente la causa de que el copista desistiese de finalizar la copia del responsorio, del que solamente anotó, incompletas y sin texto, las voces de soprano, tenor y alto.

No. 18. fols. 29v-30r. *Omnes amici mei,* 4/2vv, [Anónimo]

fols. 29v-30r *Omnes amici mei*
Vs. *Inter iniquos* [A y B]

Rúbricas y/o inscripciones:

"feria sexta primum" (fol. 29v); "Responsorium" (fol. 30r).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 11v-12r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 28v-29r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 57v-58r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 73v-74r; incompleto), Anón.
P-Cug 25 (fols. 13v-14r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 36v-37r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 58v-60r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 71-72), Anón.

No. 19. fols. 30v-31r. *Velum templi,* 4/2vv, [Anónimo]

fols. 30v-31r *Velum templi*
Vs. *Petre scisse sunt* [S y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 12v-13r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 58v-59r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 74v-75r; incompleto), Anón.
P-Cug 25 (fols. 14v-15r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 36v-38r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 fols. (60v-62r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 73-74), Anón.

No. 20. fols. 31v-32r. *Vinea mea electa,* 4/2vv, [Anónimo]

fols. 31v-32r *Vinea mea electa*
Vs. *sepiui te et lapides* [T y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 13v-14r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 59v-60r), Anón.
E-VAar 3016 (fol. 75v; incompleto), Anón.
P-Cug 25 (fols. 15v-16r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 37v-39r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 62v-63r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 101v-102r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 75-76), Anón.

No. 21. fols. 32v-33r. *Tanquam ad latronem*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 32v-33r *Tanqua*m *ad latronem*
Vs. *Cu*m*q*ue *iniecissent* [T y B]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 14v-15r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 60v-61r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 76v-77r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 16v-18r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 38v-39r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 63v-65r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fol. 101r; incompleto), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 77-78), Anón.

No. 22. fols. 33v-34r. *Tenebrae factae sunt*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 33v-34r *Tenebre facte sunt*
Vs. *exclamans Jh*esus [S y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 15v-16r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 61v-62r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 77v-78r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 18v-20r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 39v-40r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 65v-67r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 102v-103r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 79-80), Anón.

No. 23. fols. 34v-35r. *Animam meam dilectam*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 34v-35r *Animam meam dilectam*
Vs. *Insurrexeru*nt *in me* [T y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 16v-18r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 62v-63r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 78v-80r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 20v-22r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 40v-42r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 67v-69r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 103v-105r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 81-84), Anón.

No. 24. fols. 35v-36r. *Tradiderunt me*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 35v-36r *TRadiderunt me*

Vs. *Alieni insurrexerunt* [S y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 18v-19r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 63v-64r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 80v-81r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 22v-23r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 41v-42r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 69v-71r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 105v-106r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 85-86), Anón.

No. 25. fols. 36v-37r. *Jesum tradidit impius*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 36v-37r *Jesum tradidit impius*

Vs. *Adduexeru*nt *aute*m [T y B]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 19v-20r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 64v-65r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 81v-82r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 23v-24r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 42v-43r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 71v-73r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 106v-107r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 87-88), Anón.

No. 26. fols. 37v-38r. *Caligaverunt oculi mei*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 37v-38r *caligauerunt oculi mei*

Vs. *O uos omnes* [S y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 20v-21r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 65v-66r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 82v-83r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 24v-25r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 43v-44r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 73v-75r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 107v-108r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 89-90), Anón.

No. 27. fols. 38v-39r. *Sicut ovis ad occisionem*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 38v-39r *Sicut ouis ad occisionem*

Vs. *Tradidit in morte*m [S y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

"Sabbati Primu*m* Responsorium" (fol. 38v, margen superior, centrado).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 21v-22r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 66v-67r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 25v-26r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 44v-45r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 76v-78r), Anón.

P–Lam s.s. [XX] (fols. 108v-109r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 123-124), Anón.

No. 28. fols. 39v-40r. *Jerusalem surge*, 4/2vv, [Anónimo]
fols. 39v-40r *hierusalem surge*
Vs. *deduc quasi* [T y A]
Concordancias:
E-Bbc 608 (fols. 22v-23r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 67v-68r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 26v-27r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 44v-46r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 78v-79r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 109v-110r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 125-126), Anón.

No. 29. fols. 40v-41r. *Plange quasi virgo*, 4/2vv, [Anónimo]
fols. 40v-41r *Plange quasi v*irg*o*
Vs. *Accingite vos* [S y B]
Concordancias:
E-Bbc 608 (fols. 23v-24r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 68v-69r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 27v-28r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 45v-46r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 79v-80r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 110v-111r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 127-128), Anón.

No. 30. fols. 41v-42r. *Recessit pastor noster*, 4/2vv, [Anónimo]
fols. 41v-42r *Recessit pastor noster*
Vs. *Destruxit quide*m *claustra* [T y B]
Concordancias:
E-Bbc 608 (fols. 24v-25r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 69v-70r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 28v-29r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 46v-47r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 80v-82r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 111v-112r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 129-130), Anón.

No. 31. fols. 42v-43r. *O vos omnes*, 4/2vv, [Anónimo]
fols. 42v-43r *O uos omnes*
Vs. *Atendite vniuersi populi* [S y A]
Concordancias:
E-Bbc 608 (fols. 25v-26r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 70v-71r), Anón.
E-Var 3016 (fols. 82v-83r; incompleto), Anón.
P-Cug 25 (fols. 29v-30r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 46v-48r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 82v-83r), Anón.

P-Lam s.s. [XX] (fols. 112v-113r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 131-132), Anón.

No. 32. fols. 43v-44r. *Ecce quomodo moritur*, 4/2vv, [Anónimo]
fols. 43v-44r *Ecce quomodo moritur*
Vs. *Tanqua*m *agnus* [T y A]
Concordancias:
E-Bbc 608 (fols. 26v-27r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 71v-72r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 30v-32r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 83v-85r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 113v-114r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 133-136), Anón.

No. 33. fols. 44v-45r. *Astiterunt reges terrae*, 4/2vv, [Anónimo]
fols. 44v-45r [A]*stiterunt reges terre*
Vs. *Quare fremuerunt* [T y B]
Concordancias:
E-Bbc 608 (fols. 27v-28r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 72v-73r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 32v-33r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 85v-86r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 114v-115r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 137-138), Anón.

No. 34. fols. 45v-46r. *Aestimatus sum*, 4/2vv, [Anónimo]
fols. 45v-46r *Astimatus sum*
Vs. *Posuerunt me* [S y A]
Concordancias:
E-Bbc 608 (fols. 28v-29r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 73v-74r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 33v-34r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 86v-87r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 115v-116r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 139; incompleto), Anón.

No. 35. fols. 46v-47r. *Sepulto Domino*, 4/2vv, [Anónimo]
fols. 46v-47r *Sepulto domino*
Vs. *Accedentes principes* [T y A]
Concordancias:
E-Bbc 608 (fols. 29v-30r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 74v-75r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 34v-35r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 87v-88r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 116v-117r), Anón.

fols. 47v-48r [pentagramas en blanco]

No. 36. fols. 48v-49r. *In monte Oliveti*, 4/2vv, [Anónimo][9]

fols. 48v-49r *In monte oliueti*

Vs. *Vigilate & orate* [T y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

"Feriæ quintæ. Primum Responsori*um*" (fol. 48v, margen superior, centrado).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 2v-3r)
E-Boc 59 (fols. 19v-20r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 64v-65r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 1v-2r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 28v-29r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 39v-41r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 93-94), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 93v-94r), Anón.
P-Pm 40 (fol. 355v; incompleto), Anón.

No. 37. fols. 49v-50r. *Tristis est anima mea*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 49v-50r *Tristis est anima mea*

Vs. *Ecce apropinquat* [S y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

"2^{m} responsorium" (fol. 49v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 3v-4r), Anón
E-Boc 59 (fols. 20v-21r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 65v-66r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 2v-.3r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 29v-30r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 41v-43r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 95-96), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 94v-95r), Anón.

No. 38. fols. 50v-51r. *Ecce vidimus eum*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 50v-51r *Ecce vidim*us *eum*

Vs. *Vere langores* [T y B]

Rúbricas y/o inscripciones:

"3^{m} Responsorium" (fol. 50v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 4v-5r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 21v-22r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 66v-67r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 3v-5r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 30v-31r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 43v-45r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 97-98), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 95v-96r), Anón.

[9] El ciclo de responsorios de Semana Santa copiado entre los Nos. 8 a 35, y de nuevo entre los Nos. 36 a 62, es concordante con el mismo ciclo que aparece en E-Bbc 608. Algunos de estos responsorios fueron editados por Samuel Rubio a partir del manuscrito E-Bbc 608; para la referencia de los responsorios editados por Rubio, véase el inventario detallado de E-Bbc 608.

No. 39. fols. 51v-52r. *Amicus meus*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 51v-52r *Amicus me*us

Vs. *Bonum erat* [S y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

"4.^{m} Responsorium" (fol. 51v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 5v-6r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 22v-23r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 67v-68r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 5v-7r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 31v-32r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 45v-47r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 99-100), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 96v-97r), Anón.

No. 40. fols. 52v-53r. *Judas mercator*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 52v-53r *Iudas mercator*

Vs. *Melius illi erat* [A y B]

Rúbricas y/o inscripciones:

"5.^{m} Responsorium" (fol. 52v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 6v-7r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 23v-24r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 68v-69r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 7v-8r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 32v-33r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 47-49r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 101-102), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 97v-98r), Anón.

No. 41. fols. 53v-54r. *Unus ex discipulis*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 53v-54r *Vnus ex dicipulis*

Vs. *Qui intingit* [T y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

"6.^{m} Responsorium" (fol. 53v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 7v-8r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 24v-25r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 69v-70r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 8v-9r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 33v-34r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 49v-51r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 103-104), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 98v-99r), Anón.

No. 42. fols. 54v-55r. *Eram quasi agnus innocens*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 54v-55r *Eram quasi agnus innocens*

Vs. *Omnes amici mei* [T y B]

Rúbricas y/o inscripciones:

"7.^{m} Responsorium" (fol. 54v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 8v-9r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 25v-26r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 70v-71r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 9v-11r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 33v-35r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 51v-53r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 105-106), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fols. 99v-100r), Anón.

No. 43. fols. 55v-56r. *Una hora non potuistis*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 55v-56r *Vna hora non potuistis*
Vs. *Quid dormitis* [T y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

"8.^{m} responsorium" (fol. 55v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 9v-10r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 26v-27r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 71v-72r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 11v-12r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 34v-35r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 53v-55r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 107-108), Anón.
P-Lma s.s. [XX] (fol. 100v; incompleto), Anón.

No. 44. fols. 56v-57r. *Seniores populi*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 56v-57r *Seniores populi*
Vs. *Collegerunt pontifices* [S y B]

Rúbricas y/o inscripciones:

"9.^{m} Responsorium" (fol. 56v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 10v-11r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 27v-28r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 72v-73r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 12v-13r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 35v-36r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 55v-57r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 109-110), Anón.

No. 45. fols. 57v-58r. *Omnes amici mei*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 57v-58r *Omnes amici mei*
Vs. *Inter iniquos* [A y B]

Rúbricas y/o inscripciones:

"Feria sexta. Primu*m* Responsoriu*m*" (fol. 57v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 11v-12r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 28v-29r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 29v-30r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 73v-74r; incompleto), Anón.

P-Cug 25 (fols. 13v-14r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 36v-37r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 58v-60r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 71-72), Anón.

Comentarios:

Entre la voz de soprano y tenor se añadió una "tertia Vox si placet" con igual texto que el *Versus*.

No. 46. fols. 58v-59r. *Velum templi*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 58v-59r *Velum templi*
Vs. *Petræ scissæ sunt* [S y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

"Secundum Respon" (fol. 58v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 12v-13r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 30v-31r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 74v-75r; incompleto), Anón.
P-Cug 25 (fols. 14v-15r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 36v-38r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 60v-62r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 73-74), Anón.

No. 47. fols. 59v-60r. *Vinea mea electa*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 59v-60r *Vinea mea electa*
Vs. *Sepiui te e lapides* [T y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

"3.^{m} Responsorium" (fol. 59v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 13v-14r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 31v-32r), Anón.
E-VAar 3016 (fol. 75v; incompleto), Anón.
P-Cug 25 (fols. 15v-16r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 37v-39r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 62v-63r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 101v-102r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 75-76), Anón.

No. 48. fols. 60v-61r. *Tanquam ad latronem*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 60v-61r *Tanquam ad latronem*
Vs. *Cumq*ue *iniecissent* [T y B]

Rúbricas y/o inscripciones:

"4.^{m} Responsorium" (fol. 60v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 14v-15r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 32v-33r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 76v-77r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 16v-18r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 63v-65r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 38v-39r), Anón.

P-Lam s.s. [XX] (fol. 101r; incompleto), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 77-78), Anón.

No. 49. fols. 61v-62r. *Tenebae factae sunt*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 61v-62r *Tenebræ factæ sunt*
Vs. *Exclamans Jh*esus [S y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

"5.^{m} Respons." (fol. 61v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 15v-16r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 33v-34r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 77v-78r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 18v-20r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 39v-40r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 65v-67r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 102v-103r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 79-80), Anón.

No. 50. fols. 62v-63r. *Animam meam dilectam*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 62v-63r *Anima*m *mea*m *dilectam*
Vs. *Insurrexerun*t *in me* [T y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

"6.^{m} Responsorium" (fol. 62v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 16v-18r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 34v-35r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 78v-80r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 20v-22r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 40v-42r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 67v-69r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 103v-105r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 81-84), Anón.

No. 51. fols. 63v-64r. *Tradiderunt me*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 63v-64r *Tradiderunt me*
Vs. *Alieni insurrexerunt* [S y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

"7.^{m} Respon." (fol. 63v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 18v-19r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 35v-36r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 80v-81r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 22v-23r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 41v-42r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 69v-71r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 105v-106r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 85-86), Anón.

No. 52. fols. 64v-65r. *Jesum tradidit impius*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 64v-65r *Jesum tradidit impius*

Vs. *Adduxerunt aute*m [T y B]

Rúbricas y/o inscripciones:

"8.^{m} Respon." (fol. 64v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 19v-20r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 36v-37r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 81v-82r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 23v-24r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 42v-43r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 71v-73r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 106v-107r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 87-88), Anón.

No. 53. fols. 65v-66r. *Caligaverunt oculi mei*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 65v-66r *Calligauerunt oculi mei*

Vs. *O uos omnes* [S y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

"9.^{m} responsorium" (fol. 65v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 20v-21r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 37v-38r), Anón.
E-VAar 3016 (fols. 82v-83r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 24v-25r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 43v-44r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 73v-75r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 107v-108r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 89-90), Anón.

No. 54. fols. 66v-67r. *Sicut ovis ad occisionem*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 66v-67r *Sicut ouis ad occisione*m

Vs. *Tradidit in mortem* [S y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

"Sabbati Primum Responsorium." (fol. 66v, margen superior, centrado).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 21v-22r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 38v-39r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 25v-26r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 44v-45r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 76v-78r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 108v-109r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 123-124), Anón.

No. 55. fols. 67v-68r. *Jerusalem surge*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 67v-68r *Hierusalem surge*

Vs. *Deduc quasi* [T y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 22v-23r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 39v-40r), Anón.

P-Cug 25 (fols. 26v-27r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 44v-46r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 78v-79r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 109v-110r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 125-126), Anón.

No. 56. fols. 68v-69r. *Plange quasi virgo*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 68v-69r *Plange quasi v*ir*go*
Vs. *Accingite vos* [S y B]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 23v-24r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 40v-41r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 27v-28r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 45v-46r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 79v-80r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 110v-111r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 127-128), Anón.

No. 57. fols. 69v-70r. *Recessit pastor noster*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 69v-70 *Recessit pastor noster*
Vs. *Destruxit quide*m *claustra* [T y B]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 24v-25r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 41v-42r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 28v-29r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 46v-47r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 80v-82r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 111v-112r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 129-130), Anón.

No. 58. fols. 70v-71r. *O vos omnes*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 70v-71r *O uos omnes*
Vs. *Attendite uniuersi populi* [S y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 25v-26r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 42v-43r), Anón.
E-Var 3016 (fols. 82v-83r; incompleto), Anón.
P-Cug 25 (fols. 29v-30r), Anón.
P-Cug 47 (fols. 46v-48r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 82v-83r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 112v-113r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 131-132), Anón.

No. 59. fols. 71v-72r. *Ecce quomodo moritur*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 71v-72r *Ecce quomodo moritur*
Vs. *Tanqua*m *agn*us [T y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 26v-27r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 43v-44r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 30v-32r), Anón.

P-EVp CLI/1-3 (fols. 83v-85r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 113v-114r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 133-136), Anón.

No. 60. fols. 72v-73r. *Astiterunt reges terrae*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 72v-73r *AStiterunt reges terræ*
Vs. *Quare fremuerunt* [T y B]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 27v-28r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 44v-45r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 32v-33r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 85v-86r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 114v-115r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 137-138), Anón.

No. 61. fols. 73v-74r. *Aestimatus sum*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 73v-74r *Astimatus sum*
Vs. *Posuerunt me* [S y A]

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 28v-29r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 45v-46r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 33v-34r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 86v-87r), Anón.
P-Lam s.s. [XX] (fols. 115v-116r), Anón.
P-Lf IPSPO 1/H-2 (pp. 139; incompleto), Anón.

No. 62. fols. 74v-75r. *Sepulto Domino*, 4/2vv, [Anónimo]

fols. 74v-75r *Sepulto domino*
Vs. *Accedentes principes* [T y A]

Rúbricas y/o inscripciones:

Debajo de la voz de soprano se lee: " V. accede*n*tes a la fi del llibre a 4" (fol. 74v).

Concordancias:

E-Bbc 608 (fols. 29v-30r), Anón.
E-Boc 59 (fols. 46v-47r), Anón.
P-Cug 25 (fols. 34v-35r), Anón.
P-EVp CLI/1-3 (fols. 87v-88r), Anón.
P–Lam s.s. [XX] (fols. 116v-117r), Anón.

fols. 75v-76r [pentagramas en blanco]

No. 63. fols. 76v-77r. *In monte Oliveti*, 4vv, P^e^ Egidio [Pedro Egidio Fontseca]

fols. 76v-77r. *In monte oliueti*
Vigilate et horate
Spiri

Rúbricas y/o inscripciones:

"P.º R. A. 4. Feria quinta In Cœna D*omi*ni" (fol. 76v, margen superior, centrado).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:
MCA 8, ed. Bernat Cabré, pp. 18-20.

No. 64. fols. 77v-78r. *Tristis est anima mea*, 4vv, [Pedro Egidio Fontseca]
fols. 77v-78r *Tristis est anima mea*
Ecce apropinquat
Vos
Rúbricas y/o inscripciones:
"2.º R A. 4." (fol. 77v y 78r, en el margen superior).
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.
Edición moderna:
MCA 8, ed. Bernat Cabré, pp. 20-22.

No. 65. fols. 78v-79r. *Ecce vidimus eum*, 4vv, [Pedro Egidio Fontseca]
fols. 78v-79r *Ecce uidimus eum*
Vere languores
Cuius liuo
Rúbricas y/o inscripciones:
"3.º R." (fol. 78v, margen superior, centrado).
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.
Edición moderna:
MCA 8, ed. Bernat Cabré, pp. 23-25.

No. 66. fols. 79v-80r. *Amicus meus*, 4vv, [Pedro Egidio Fontseca]
fols. 79v-80r *Amicus meus*
Bonu erat
infe
Rúbricas y/o inscripciones:
"R. 4." (fol. 79v, margen superior)
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.
Edición moderna:
MCA 8, ed. Bernat Cabré, pp. 26-28.

No. 67. fols. 80v-81r. *Judas mercator*, 4vv, [Pedro Egidio Fontseca]
fols. 80v-81r *Iudas mercator*
Melius illi
Denariorum
Rúbricas y/o inscripciones:
"R v." (fol. 80v, margen superior, centrado); antes del *versus* el copista indicó "Versus Senzillo;" o "Versus Sensillo" en cada voz.
Concordancias:
No hay concordancias conocidas.
Edición moderna:
MCA 8, ed. Bernat Cabré, pp. 29-30.

No. 68. fols. 81v-82r. *Unus ex discipulis*, 4vv, [Pedro Egidio Fontseca]
fols. 81v-82r. *Vnus ex discipulis*

Qui intingit
Melius

Rúbricas y/o inscripciones:

"R vj," (fol. 81v, margen superior, centrado); antes del *versus* el copista indicó "Versus Senzillo;" o "Versus Sensillo" en cada voz.

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

MCA 8, ed. Bernat Cabré, pp. 31-32.

No. 69. fols. 82v-83r. *Eram quasi agnus innocens*, 4vv, [Pedro Egidio Fontseca]

fols. 82v-83r. *Eram quasi agnus Innocens*
Omnes inimici
Venite

Rúbricas y/o inscripciones:

". 7 . R" (fol. 82v, margen superior); "Versus Sensillo" antes del *Omnes inimici* en las voces de soprano y tenor.

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

MCA 8, ed. Bernat Cabré, pp. 33-35.

No. 70. fols. 83v-84r. *Una hora non potuistis*, 4vv, [Pedro Egidio Fontseca]

fols. 83v-84r. *Vna hora non potuistis*
*Quid dormitis**
Vel

Rúbricas y/o inscripciones:

". 8 . R." (fol. 83v, margen superior).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

MCA 8, ed. Bernat Cabré, pp. 36-37.

No. 71. fols. 84v-85r. *Seniores populi*, 4vv, [Pedro Egidio Fontseca]

fols. 84v-85r. *Seniores populi*
Collegerunt Pontifices
Vt Jesum

Rúbricas y/o inscripciones:

"9. R." (fol. 84, margen superior).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

MCA 8, ed. Bernat Cabré, pp. 38-39.

fols. 85v-86r [pentagramas en blanco]

No. 72. fols. 86v-89r. *Missa Pro Defunctis*, 4vv, [Anónimo]

fols. 86v-87r Kyrie requiem eternam (*Dona eis domine*)
Te deset himnus deus in sion (*Et tibi Red*)
Exaudi orationem meam (*Ad te omnis aro eius*)

Kyrie eleyson (*Kyrie eleysn*)
fols. 87v-88r *Requiem eternam* (*Dona*)
In memoria eterna (*non timebit*)
Domine Jesuchriste (*Rex glorie*)
Hostias et preces (*Tibi domine laudis*)
fols. 88v-89r *Sanctus* (Sanctus)
Benedictus
Agnus dei (*qui tollis peccata*)
Agnus dei (*qui tollis peccata*)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

Las entonaciones en canto llano se ubican en la voz de tenor. En el fol. 88r no se anotó el texto para el alto.

No. 73. fols. 89v-90r. [Sin texto], 2vv [4vv], [Giovanni Matteo Asola]

Concordancias:

Manuscritas:
E-Bbc 585 (fol. 38r), Anón.
E-Bbc 587 (49v-50r), Asula
MEX-MOc Leg. 189

Impresas:
RISM A2529 (1576)
RISM A2530 (1585)
RISM A2531 (1590)
RISM 1590/3
RISM AA2530a (1598)

Comentarios:

Esta pieza sin texto, de la que sólo se copiaron las voces de soprano y alto, es concordante con el último movimiento *Luceat eis* de la *Missa Pro Defunctis* de Asola publicada por primera vez en 1576 (RISM A2529).

No. 74. fols. 90v-93r. *Vexilla Regis*, 4vv, Petrus Ryquet [Pere Riquet]

fols. 90v-91r *Quo Vulneratus*
fols. 91v-92r *Arbor decora*
fols. 92v-93r *O Crux aue*

Rúbricas y/o inscripciones:

"A .4." (fol. 91v, margen superior)

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

La música de las estrofas *Quo vulneratus* y *Arbor decora* es idéntica.

Edición moderna:

MCA 8, ed. Bernat Cabré, pp. 40-45.

No. 75. fols. 93v-102r. *Missa Papae Marcelli*, 4vv, [Giovanni Pierluigi da Palestrina]

fols. 93v-94r *Kirie eleyson*
Chriſte eleyſon
Kyrie eleyson
fols. 94v-95r *Eet in terra*

fols. 95v-96r *Qui tollis peccata mundi*
fols. 96v-97r *Patrem omnipotentem*
fols. 97v-98r *omnia facta sunt*
fols. 98v-99r *et cum gloria iudicare*
fols. 99v-100r [*Ca*-]*tolicam et apostolicam*
fols. 100v-101r *Sanctus*
Pleni sunt celi
fols. 101v-102r *Agnus Dei*

Rúbricas y/o inscripciones:
"Missa a 4 Papæ Marcelli"

Concordancias:
Manuscritas:
E-Bbc 585 (fols. 7r-11r), Palestina
Impresas:
RISM P673 (1590), no. 1
RISM P674 (1590), no. 1
RISM P675 (1605), no. 1
RISM P675a (1608), no. 1

Ediciones modernas:
J.M. Capes y Vincent Novello, *A Selection from the works of Palestrina, in vocal score, with an accompaniment for the organ or pianoforte*, pp. 115-140.
Ignaz Mitterer, *Missa Papae Marcelli. Church Music of the XVIth and XVIIth Centuries for Unaccompanied Voices.*

fols. 102v-112r [pentagramas en blanco]

No. 76. fols. 112v-122r. *Missa Fa re ut fa sol la* o "cortilla", 4vv, [Cristóbal de Morales]
fols. 112v-113r *Kyrie eleyſon*
Chriſte eleyſon
Kirie eleyſon
fols. 113v-114r [E]*t in terra pax*
fols. 114v-115r [Q]*ui tollis*
fols. 115v-116r *Patrem omnipotentem*
fols. 116v-117r *deſcendit de celis*
fols. 117v-118r *iudicare viuos et mortuos*
fols. 118v-119r *confiteor unu*m *baptisma*
fols. 119v-120r *sanctus*
pleni ſunt
oſanna
fols. 120v-121r *benedictus qui venit*
agnus dei qui tollis
fols. 121v-122r *agnus dei qui tollis*
agnus dei qui tollis

Rúbricas y/o inscripciones:
En el fol. 121v, antes del último Agnus dei de la voz de tenor, se lee: ".5. vocum".

Concordancias:
E-GRcr 1 (fols. 18v-33r), Morales [*olim* E-GRcr 7]

E-PAbm 6832 (pp. 750-769), Morales
E-SI 21 (fols. 15v-21r), Anón.
E-Tc 28 (fols. 57v-70r), Morales
E-V 5 (fols. 85v-92r), Morales
GCA-Gc 3 (fols. 79v-88r), Morales

Ediciones modernas:

MME 24, *Cristóbal de Morales († 1553). Opera Omnia*, 7:18-35 (edición realizada a partir de E-PAbm 6832).

Cristóbal de Morales en Espagne: Ses premières œuvres et le manuscrit de Valladolid, ed. Cristina Diego Pacheco, pp. 207-242 (edición realizada a partir de E-V 5).

fols. 122v-128r [pentagramas en blanco]

No. 77. fols. 128v-129r. *Vexilla Regis*, 5vv, Petrus beulo [Pere Beuló]

fols. 128v-129r *O crux Ave*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

MCA 8, ed. Bernat Cabré, pp. 46-48.

No. 78. fols. 129v-130r. *Vexilla Regis*, 4vv, ·P· ·B· [Pere Beuló]

fols. 129v-130r *O crux ave*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

MCA 8, ed. Bernat Cabré, pp. 49-50.

No. 79. fols. 130v-131r. *Vexilla Regis*, 4vv, Petr*us* beulot

fols. 130v-131r *O crux Aue*

Concordancias:

E-Bbc 587 (fols. 80v-81r), Anón.

Edición moderna:

MCA 8, ed. Bernat Cabré, pp. 51-53.

No. 80. fols. 131v-132r. *Vexilla Regis*, 4vv, [Anónimo]

fols. 131v-132r *O crux ave*

Concordancias:

E-Boc 7 (fols. 24v-25r), Anón.

No. 81. fols. 132v-133r. *Vexilla Regis*, 4vv, [Anónimo]

fols. 132v-133r *O crux Ave*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 82. fols. 133v-134r. *Vexilla Regis*, 4vv, Mateu Lorens

fols. 133v-134r *O crux Aue*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

Mazuela-Anguita, "The Contribution of the Requesens Noblewomen to the Soundscape of Sixteenth-Century Barcelona", pp. 216-217.

No. 83. fols. 134v-135r. *Vexilla Regis*, 4vv, Joannes [Joan] Borgueres

fols. 134v-135r *O crux Aue*

Rúbricas y/o inscripciones:

"CAntus 1*us* Voce Pari . cum 4 Vº" (fol. 134v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Edición moderna:

MCA 8, ed. Bernat Cabré, pp. 54-56.

No. 84. fols. 135v-136r. *Alleluia*, 4vv, Joan Borgueres

fols. 135v-136r *Aleluya*

Sancte .N.

Rúbricas y/o inscripciones:

"CAnt*us* . Contrapunt . A .4." (fol. 135v, margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 85. fols. 136v-137r. *Vexilla Regis*, 4vv, [Anónimo]

fols. 136v-137r *O crux Aue*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

fols. 137v-140v [pentagramas en blanco]

No. 86. fol. [141r]. *Accedentes principes*, 4vv, [Anónimo]

fol. [140bis] *Accedentes principes*

Rúbricas y/o inscripciones:

"V.^{9} A" (fol. [140bis], margen superior, a la izquierda).

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Comentarios:

El folio donde se copió esta obra está roto en el margen inferior y no está foliado, por lo que le he asignado el número [141]; el siguiente folio se numeró modernamente como 141.

No. 87. fols. [141v]-142r [*recte* 143]. *Missa*, 4vv, [Anónimo]

fols. [140bis]-141r *Kirie eleyson*

xpe eleyson

Kirie elyson

fols. [140bis]-141r *Sanct*us

fols. 141v-142r *Agnus dei*

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 88. fols. 142v-146r [*recte* 143v-147r]. *Te Deum*, 4vv, [Anónimo]

fols. 142v-143r *Te eternum patrem*
Tibi cherubin
Sanctus
Pleni Sunt
Te prophetarum
Te per orbem terrarum
fols. 143v-144r *venerandu*m *tuum*
Tu rex glorie
*Tu ad liberandu*m
Tu ad dexteram
Te ergo
fols. 144v-145r *Saluu*m *fac populu*m
per ſingulos dies
Dignare domine
fiat miſericordia tua
per singulos dies benedicimus te
fols. 145v-146r *Dignare domine*
fiat misericordia tua

Rúbricas y/o inscripciones:

Antes del verso 'Per singulos dies benedicimus te' (en todas las voces, al margen): "Si cantetur extra chorum et sine organo moderata voce tunc p*er* cingulos dies intonari poterit ad quartam ut sequitur in qualibet voçe".

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

No. 89. fols. 146v-147r [*recte* 147v-148r]. *Nunc dimittis*, 4vv, [Anónimo]

fols. 146v-147r *quia viderunt oculi mei*
salutare tuum
*lum*en *ad revelaçionem*
et gloriam plevis
Sicut erat

Rúbricas y/o inscripciones:

".S. t_9"

Concordancias:

No hay concordancias conocidas.

Apéndice 2
Libros impresos de polifonía en Barcelona (1503-1628)

Este Apéndice detalla todos los libros impresos de polifonía, publicados entre 1503 y 1628, que se encuentran actualmente en bibliotecas y archivos de Barcelona: la Biblioteca de Catalunya (sección 2.1); la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona (sección 2.2); el Centre de Documentació de l'Orfeó Català (sección 2.3); la Biblioteca de la Institució Milà i Fontanals del CSIC (sección 2.4); y el Archivo de la Catedral de Barcelona (sección 2.5). Cada lista está ordenada cronológicamente y se indica: el año de la edición; el compositor; el título abreviado de la publicación; el impresor; el lugar de impresión; la sigla del libro impreso en RISM; la signatura del libro en la biblioteca; y los cuadernos (libretes) de las partes vocales que posee la biblioteca, excepto cuando se trata de un único volumen en formato de libro de coro. En RISM existe una laguna de información considerable respecto a los ejemplares de libros impresos de música de los siglos XVI y XVII conservados en Barcelona. De las 119 ediciones incluidas en este Apéndice, 80 no aparecen reseñadas en RISM. Un caso notorio lo constituye la colección de la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, cuyos fondos eran completamente desconocidos hasta ahora en la bibliografía musicológica de referencia. Los ejemplares de Barcelona no listados en los catálogos de RISM aparecen en negrita en la columna "RISM ID" y los libretes de partes cuya única copia conocida se encuentra en bibliotecas de Barcelona aparecen señalados mediante un asterisco. Este Apéndice constituye, por tanto, una actualización significativa de la bibliografía de referencia, y he incorporado la información a la biblioteca digital *Books of Hispanic Polyphony* (https://hispanicpolyphony.eu).

2.1. Biblioteca de Catalunya (E-Bbc)

	AÑO	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	SIGLA RISM	SIGNATURA	LIBRETES
[1]	1503	Pierre de La Rue	*Misse Petri de la Rue*	Ottaviano Petrucci	Venecia	**L718**	M 115	A
[2]	1505	Varios autores	*Fragmenta missarum*	Ottaviano Petrucci	Venecia	1505/1	M 115	A
[3]	1505	Marbrianus de Orto	*Misse de Orto*	Ottaviano Petrucci	Venecia	**O137**	M 115	A
[4]	1514	Josquin Desprez	*Missarum Josquin liber tertius*	Ottaviano Petrucci	Fossombrone	**J673**	M 115	A
[5]	1515	Josquin Desprez	*Missarum Josquin liber secundus*	Ottaviano Petrucci	Fossombrone	**J671**	M 115	A
[6]	1515	Antoine de Févin	*Misse Antonii de Fevin*	Ottaviano Petrucci	Venecia	**1515/1= F689**	M 115	A
[7]	1515	Jean Mouton	*Missarum…liber primus*	Ottaviano Petrucci	Fossombrone	**M4015**	M 115	A
[8]	1516	Josquin Desprez	*Liber primus missarum Josquin*	Ottaviano Petrucci	Fossombrone	**J668**	M 115	A
[9]	1526	Varios autores	*Motetti de la Corona libro primo*	Valerio Dorico, Giovanni G. Pasoti	Roma	**1526/1**	M 5, M 6, M 7	A*,T,B[10]
[10]	1526	Varios autores	*Motetti de la Corona libro secondo*	Giovanni G. Pasoti, Giacomo Giunta	Roma	**1526/2**	M 5, M 6, M 7	A*,T,B[11]
[11]	1526	Varios autores	*Motetti de la Corona libro tertio*	Giovanni G. Pasoti, Giacomo Giunta	Roma	**1526/3**	M 5, M 6, M 7	A*,T,B[12]

[10] RISM indica S, A, B.

[11] RISM señala S, A, B.

[12] RISM indica S, A, B.

	AÑO	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	SIGLA RISM	SIGNATURA	LIBRETES
[12]	1526	Varios autores	*Motetti de la Corona libro quarto*	Giovanni G. Pasoti; V. Dorico; Giunta	Roma	**1526/4**	M 5, M 6, M 7	A*,T,B[13]
[13]	1526	Josquin Desprez	*Liber primus missarum Josquin*	Giacomo Giunta; Giovanni G. Pasoti; Valerio Dorico	Roma	**J669**	M 113, M 114	A,T
[14]	1526	Josquin Desprez	*Libri secundi missarum Josquin*	Giacomo Giunta; Giovanni G. Pasoti; Valerio Dorico	Roma	**J672**	M 113, M 114	A,T
[15]	1526	Josquin Desprez	*Missarum Josquin liber tertius*	Giacomo Giunta; Giovanni G. Pasoti; Valerio Dorico	Roma	**J675**	M 113, M 114	A,T
[16]	1535	Luys de Milan	*Libro de musica de vihuela de mano, intitulado El Maestro*	Francisco Díaz Romano	Valencia	M2724	M 854	
[17]	1539	Varios autores	*Primus liber cum sex vocibus. Mottetti del frutto a sei voci*	Antonio Gardano	Venecia	**1539/3**	M 582	S,A,T,B,5,6
[18]	1542	Cristóbal de Morales y otros autores	*Magnificat Moralis Hispani aliorumque authorum...liber primus*	Girolamo Scotto	Venecia	**M3592 = 1542/9**	Toda 4-IV-22-4	A
[19]	1543	Varios autores	*Premier livre des chansons à quatre parties…*	Tylman Susato	Amberes	**1543/16**	M 892	ContraT
[20]	1544	Varios autores	*Le second livre des chansons à quatre parties…*	Tylman Susato	Amberes	**1544/10**	M 892	ContraT
[21]	1544	Thomas Crequillon	*Le tiers livre de chansons à quatre parties...*	Tylman Susato	Amberes	**C 4411 = 1544/11**	M 892	ContraT
[22]	1545	Varios autores	*Le huitiesme livre des chansons a quatre parties*	Tylman Susato	Amberes	**1545/16**	M 892	ContraT

[13] RISM indica S, A, B.

	AÑO	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	SIGLA RISM	SIGNATURA	LIBRETES
[23]	1546	Cristóbal de Morales	*Missarum… liber primus*	Jacques Moderne[14]	Lyon	**M3581**	M 710	[libro de coro]
[24]	1546	Cristóbal de Morales	*Missarum… liber primus*	Jacques Moderne	Lyon	**M3581**	M 711	[libro de coro]
[25]	1546	Paolo Aretino	*Piae ac devotissimae Lamentationes Hieremiae prophetae tum etiam Passiones...*	Antonio Gardano	Venecia	**P863**	M 862	A*
[26]	1549	Philippe Verdelot	*Tutti li madrigali del primo et secondo libro a quatro voci*	Girolamo Scotto	Venecia	**V1232 = 1549/33**	M 592/1	S,A,T,B
[27]	1549	Varios autores	*Excellentis. autorum diverse modulationes… Liber primus cum quinque vocibus*	Girolamo Scotto	Venecia	1549/4	M 123	T
[28]	1549	Gioseffo Zarlino	*Quinque vocum moduli, motecta vulgo nuncupata… liber primus*	Antonio Gardano	Venecia	Z99	M 123	T
[29]	1549	Varios autores	*Ellectione de motetti non più stampati a quatro voci di Verdelotto et di altri*	Girolamo Scotto	Venecia	1549/15	M 122	T
[30]	1550	Varios autores	*Di Adriano et di Jachet. I salmi appertinenti alli vesperi per tutte le feste dell'anno…*	Antonio Gardano	Venecia	1550/1	M 122	T

[14] Hay dos ejemplares, ambos sin portada, del *Missarum liber primus* de Cristóbal de Morales con las signaturas M 710 y M 711. En el *Catàlech*, vol. 1, p. 268, Pedrell indica que se trata de la edición romana de 1544 y añade que el título y el colofón los obtuvo de una edición conservada en Módena (Italia). Sin embargo, comparando estos ejemplares con las dos ediciones existentes de esta publicación (Roma, 1544 y Lyon, 1546) he podido comprobar que no se trata de la edición romana sino de la edición lionesa publicada por Jacques Moderne en 1546. La biblioteca John J. Burns de Boston College (Estados Unidos) conserva un ejemplar de la edición de Lyon de 1546 adquirido en 2011 que está disponible online en el siguiente enlace: <https://moralesmassbook.bc.edu/>.

	AÑO	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	SIGLA RISM	SIGNATURA	LIBRETES
[31]	1550	Adrian Willaert y Jacquet de Berchem	*Hymnorum musica secundum ordinem Romanae ecclesiae excellentissimi Adriani Wilart ac aliorum authorum*	Girolamo Scotto	Venecia	W1114 = 1550/3	M 122	T*
[32]	1551	Maistre Jhan	*Lamentationes Hieremie… quatuor vocum*	Antonio Gardano	Venecia	-	M 122	T*
[33]	1554	Miguel de Fuenllana	*Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra*	Martín de Montesdoca	Sevilla	**F2093**	M 411	
[34]	1555	Giovanni Battista Corvo	*Motettorum quinque vocum, liber primus*	Antonio Gardano	Venecia	**C4179**	M 123	T*
[35]	1555	Ihan Gero	*Motetti a cinque voci, libro primo (-secondo)*	Girolamo Scotto	Venecia	G1625	M 123	T* (libro primo)
[36]	1556	Juan Vásquez	*Agenda defunctorum*	Martín de Montesdoca	Sevilla	V996	M 413	[libro de coro]
[37]	1558	Jacobus de Kerle	*Hymni totius anni secundum ritum Sanctae Rom. Eccl. et Magnificat cum quat. et quin. vocibus*	Antonio Barre	Roma	K441	M 591 bis	T, B
[38]	1560	Philippe de Monte	*Madrigali a cinque voci... libro primo*	Girolamo Scotto	Venecia	M3328	M 123	T
[39]	1560	Pere Alberch Vila	*Odarum… liber secundus*	Jaume Cortey	Barcelona	V1548	M 49	A*
[40]	1561	Pere Alberch Vila	*Odarum… liber primus*	Jaume Cortey	Barcelona	V1547	M 49	A*
[41]	1569	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Liber primus...mottettorum, quae partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinantur*	Herederos de Valerio y Aloisio Dorico	Roma	**P700**	M 136, M 137, M 252, M 153	S, A, B, 5
[42]	1569	Varios autores	*Motectarum divinitatis liber primus…*	Claudio Merulo	Venecia	**1569/2**	M 861	T*,B*
[43]	1570	Orlande de Lassus	*Libro quarto de madrigali a cinque voci…*	Hijos de Antonio Gardano	Venecia	L842	M 570	S

	AÑO	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	SIGLA RISM	SIGNATURA	LIBRETES
[44]	1571	Jean de Castro	*Sacrarum cantionum quinque et octo vocum… liber unus*	Pierre Phalèse, Jean Bellère	Lovaina	C1470	M 112	B
[45]	1581	Matheo Flecha y otros	*Las ensaladas de Flecha…*	Georg Nigrin	Praga	1581/13	M 851	B*
[46]	1583	Tomás Luis de Victoria	*Motecta, que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur…*	Alessandro Gardano	Roma	**V1422**	M 860	A
[47]	1583	Cristóbal de Morales	*Magnificat...cum quatuor vocibus*	Angelo Gardano	Venecia	M3601	M 590	S,A,T,B
[48]	1583	Giammateo Asola	*Secundus chorus vespertinae omnium solemnitatum psalmodiae...vocibus quatuor paribus concinendus*	Angelo Gardano	Venecia	A2539	M 568, M 569	A,B*[15]
[49]	1584	Nicasio Zorita	*Liber primus... motectorum quae partim quaternis, partim quinis vocibus concinantur*	Hubert Gotard	Barcelona	**C3935**	M 855	T*, B, 5
[50]	1586	Girolamo Belli	*Psalmi ad vesperas cum hymnis et Magnificat… quatuor vocibus*	Giacomo Vincenti, Ricciardo Amadino	Venecia	B1731[16]	M 552	S*
[51]	1586	Giammateo Asola	*Psalmi ad tertiam...Chorus primus. Quatuor vocibus...extat etiam chorus secundus, ad pares voces canendus*	Ricciardo Amadino	Venecia	A2563	M 565	SI, SII

[15] En la Biblioteca de Catalunya sólo se conservan las partes de *altus* y *bassus* de este impreso de Asola, aunque el *Catàlech* de Pedrell, vol. 1, pp. 302-303, indica también el librete de tenor.

[16] El volumen de RISM indica 1585 como fecha de publicación de este impreso; sin embargo, en la portada del mismo figura en números romanos 1586 (“M D LXXXVI”).

	AÑO	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	SIGLA RISM	SIGNATURA	LIBRETES
[52]	1587	Giammateo Asola	*Secundus chorus duplicis completorii romani, quorum primum paribus, alterum vero communibus decantantur vocibus*	Giacomo Vincenti, Ricciardo Amadino	Venecia	A2566	M 553[17]	S
[53]	1587	Giammateo Asola	*Secundus chorus duplicis completorii romani, quorum primum paribus, alterum vero communibus decantantur vocibus*	Giacomo Vincenti, Ricciardo Amadino	Venecia	A2566	M 553	S
[54]	1587	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Motettorum quinque vocibus liber quartus...ex canticis Salomonis*	Angelo Gardano	Venecia	**P717**	M 153 M 882 M 136 M 137 M 252	S,A,B,5[18]
[55]	1588	Orfeo Vecchi	*Missarum quinque vocum… liber primus*	Herederos de Francesco y Simon Tini	Milán	**V1056**	Mar. 118-8º	A
[56]	1588	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Motettorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus*	Herederos de Girolamo Scotto	Venecia	**P709**	M 882, M 1615/8	B, 5
[57]	1588	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Motettorum quatuor vocibus, liber secundus*	Herederos de Girolamo Scotto	Venecia	**PP733a**	M 590	S,T,B

[17] Se conservan dos ejemplares incompletos con la signatura M 553 (ítems 52 y 53). Ni Pedrell en el *Catàlech* ni RISM mencionan un segundo ejemplar.

[18] Del librete de *Quintus* (5) se conservan dos ejemplares con las signaturas M 252 y M 882.

	AÑO	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	SIGLA RISM	SIGNATURA	LIBRETES
[58]	1588	Ercole Zappano	*Ad Vesperas in totius anni solemnitatibus, Davidica psalmodia, quaternis concinenda vocibus, cum cantico B. V.*	Ricciardo Amadino	Venecia	Z92	M 565	S*
[59]	1589	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Motettorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber tertius*	Herederos de Girolamo Scotto	Venecia	**P714**	M 882, M 1615/8	B, 5
[60]	1589	Francisco Guerrero	*Canciones y villanescas espirituales...a tres y a quatro y a cinco vozes*	Giacomo Vincenti	Venecia	**G4876**	M 867	5
[61]	1589	Francisco Guerrero	*Mottecta...quae partim quaternis partim quinis, alia senis, alia octonis concinuntur vocibus, liber secundus*	Giacomo Vincenti	Venecia	**G4875**	M 882, M 2236	B,5/6
[62]	1590	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Liber primus...mottettorum, quae partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinantur*	Angelo Gardano	Venecia	**P703**	M 882	5
[63]	1593	Sebastián Raval	*Motectorum quinque vocum...liber primus*	Francesco Coattino	Roma	**R439**	M 592/2	A, B, 5
[64]	1594	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Motettorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus*	Angelo Gardano	Venecia	**P710**	M 136 M 137 M 252 M 153	S, A, B, 5
[65]	1594	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Motettorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber tertius*	Angelo Gardano	Venecia	**P715**	M 136 M 137 M 252 M 153	S, A, B, 5

	AÑO	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	SIGLA RISM	SIGNATURA	LIBRETES
[66]	[1595]	Giovanni Pierluigi da Palestrina	[*Motecta festorum totius anni cum Communi sanctorum...quaternis vocibus...liber primus*]	[Herederos de Girolamo Scotto]	[Venecia]	**[P697]**[19]	M 1615/8	B
[67]	1596	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Mottetorum cum quinque vocibus liber quartus, ex canticis Salomonis*	Herederos de Girolamo Scotto	Venecia	**P721**	M 1615/8	B
[68]	1596	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Motettorum quatuor vocibus, liber secundus*	Herederos de Girolamo Scotto	Venecia	**P735**	M 1615/8	B
[69]	1596	Giovanni Piccioni	*Il quarto libro de madrigali a cinque voci*	Angelo Gardano	Venecia	**P2230**	M 566	B
[70]	1597	Francesco Soriano	*Motectorum quae octo vocibus concinuntur*	Nicolò Mutii	Roma	**S3981**	M 863	SII, TII
[71]	1597	Asprilio Pacelli	*Motectorum et psalmorum qui octonis vocibus concinuntur liber primus*	Nicolò Mutii	Roma	**P24**	M 868	SI, AI, SII, AII
[72]	1600	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Liber primus...mottettorum, quae partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinantur*	Herederos de Girolamo Scotto	Venecia	**P704**	M 1615/8	B
[73]	1600	Tomás Luis de Victoria	*Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima. Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis vocibus concinuntur*	Joannem Flandrum (Ex Typhographia Regia)	Madrid	V1435	M 554 M 138 M 140 M 139	SI, SII, AII, BII
[74]	1601	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Motettorum quinque vocibus liber quintus*	Herederos de Girolamo Scotto	Venecia	**P732**	M 1615/8	B

[19] Este libro carece de portada con los datos del impresor, el lugar de impresión y la fecha de publicación y, por tanto, no es posible determinar de qué edición se trata (en total se imprimieron once ediciones de este libro de motetes de Palestrina). Sin embargo, al estar encuadernada en un volumen que contiene otros seis libros de Palestrina publicados en Venecia por los Herederos de Girolamo Scotto es probable que se trate de esa edición (Venecia, 1595).

	AÑO	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	SIGLA RISM	SIGNATURA	LIBRETES
[75]	1614	Pedro Rimonte	*Parnaso español de madrigales, y villancicos a quattro, cinco, et seys*	Pierre Phalèse	Amberes	**R1713**	M 571	5
[76]	1614	Benedetto Magni	*Messe concertate a otto voci con il basso per l'organo...opera quarta*	Bartolomeo Magni	Venecia	M 142	M 567	AI*
[77]	1617	Antonio Il Verso	*Il quarto libro de' madrigali a tre voci... opera trentesima sesta*	Giovanni Battista Maringo	Palermo	**I14**	M 563	SI*
[78]	1618	Sebastián Aguilera de Heredia	*Liber canticorum Magnificat… quaternis vocibus, quinis, senis et octonis concinendum*	Pedro Cabarte	Zaragoza	A450	M 727	[libro de coro]
[79]	1623	Antonio Mogavero	*Partitura lamentationum Jeremiae prophetae… cum sex vocibus...canticum vero Zacchariae...cum octo vocibus*	Alessandro Vincenti	Venecia	**M2920**	M 1582/2	S*, A*, 5*
[80]	1628	Sebastián López de Velasco	*Libro de missas, motetes, salmos, magnificas y otras cosas tocantes al culto divino*	Ex Typographia Regia	Madrid	L2822	M 493	S

2.2. Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona (E-Bu)

	FECHA	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	RISM ID	SIGNATURA	LIBRETES
[1]	1547	Enríquez de Valderrábano y otros autores	*Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de sirenas. En el qual se hallara toda diversidad de música*	Francisco Fernández de Córdoba	Valladolid	**1547/25 = V32**	07 CM-4125-3	
[2]	1565	Tomás de Santa María	*Libro llamado arte de tañer fantasía, assí para tecla come para vihuela, y todo instrumento en que se pudiere tañer a tres, y a quatro vozes y a más…*	Francisco Fernández de Córdoba	Valladolid	**S891**	07 CM-4125-1/2	
[3]	1579	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Motecta festorum totius anni cum Communi sanctorum… quaternis vocibus… liber primus*	Angelo Gardano	Venecia	**P692**	07 XVI-1924-1	B
[4]	1580	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Il primo libro de madrigali a quattro voci…*	Alessandro Gardano	Venecia	**Edición desconocida**	07 XVI-1924-2	B*
[5]	1582	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Litaniae Deipare Virginis*	Angelo Gardano	Venecia	**Edición desconocida**	07 XVI-1923	A*
[6]	1584	Gioseppe Caimo	*Canzonette… libro primo a quattro*	Vincenzo Sabbio, a instanza di Francesco, & Simon Tini	Brescia	**Edición desconocida**	07 B-48/5/28-3	T*
[7]	1585	Philippe de Monte	*Il terzo libro de madrigali a quattro voci… novamente ristampate*	Herederos de Girolamo Scotto	Venecia	**M3378**	07 B-48/5/28-2	T

	FECHA	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	RISM ID	SIGNATURA	LIBRETES
[8]	1589	Francisco Guerrero	*Canciones y villanescas espirituales…*	Giacomo Vincenti	Venecia	**G4876**	07 XVI-74-2	B
[9]	1589	Francisco Guerrero	*Mottecta… quae partim quaternis partim quinis, alia senis, alia octonis concinuntur vocibus, liber secundus*	Giacomo Vincenti	Venecia	**G4875**	07 XVI-74-1	B
[10]	1589	Orazio Vecchi	*Madrigali a cinque voci… libro primo*	Angelo Gardano	Venecia	**V1043**	07 XVI-1918-1	
[11]	1590	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Liber primus...mottettorum, quae partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinantur*	Angelo Gardano	Venecia	**P703**	07 XVI-2126-1 07 XVI-2127-1 07 XVI-2128-1 07 XVI-2129-1 07 XVI-2130-1 07 XVI-2131-1	SATB56
[12]	1591	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Missarum cum quatuor quinque & sex vocibus liber quintus*	Herederos de Girolamo Scotto	Venecia	**P671**	07 XVI-1925-1 07 XVI-1926-1	A5
[13]	1594	Giovanni Croce	*Novi pensiere musicali a cinque voci*	Giacomo Vincenti	Venecia	**C4478**	07 XVI-1918-2	
[14]	1594	Theodorus Leonardus	*Magnificat quatuor vocum… liber primus*	Angelo Gardano	Venecia	**L1975**	07 B-48/5/28-1	T

	FECHA	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	RISM ID	SIGNATURA	LIBRETES
[15]	1594	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Motettorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus*	Angelo Gardano	Venecia	**P710**	07 XVI-2126-2 07 XVI-2127-2 07 XVI-2128-2 07 XVI-2129-2 07 XVI-2130-2 07 XVI-2131-2	SATB56
[16]	1594	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Motettorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber tertius*	Angelo Gardano	Venecia	**P715**	07 XVI-2126-3 07 XVI-2127-3 07 XVI-2128-3 07 XVI-2129-3 07 XVI-2130-3 07 XVI-2131-3	SATB56
[17]	1598	Giovanni Matteo Asola	*Introitus in dominicis diebus totius anni...quatuor vocibus*	Ricciardo Amadino	Venecia	**A/AA2598**	07 XVI-1917-1/2/3/4 /	SATB
[18]	1599	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Missarum cum quatuor quinque & sex vocibus liber nonus*	Herederos de Girolamo Scotto	Venecia	**P683**	07 XVI-1925-2 07 XVI-1926-2	A5
[19]	1601	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Motettorum quinque vocibus liber quintus*	Herederos de Girolamo Scotto	Venecia	**P732**	07 XVI-2126-5 07 XVI-2127-5 07 XVI-2128-5 07 XVI-2129-5 07 XVI-2130-5	SATB5
[20]	1606	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Motettorum quatuor vocibus liber secundus*	Herederos de Girolamo Scotto	Venecia	**—**	07 XVII-1490	A
[21]	1609	Francesco Soriano	*Missarum liber primus*	Giovanni Battista Robletti	Roma	**S3982**	07 B-75/1/11	

	FECHA	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	RISM ID	SIGNATURA	LIBRETES
[22]	1613	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Cantica Salomonis quinque vocum… liber quartus, bassus ad organum*	Herederos de Bartolomei Magni	Venecia	**P727**	07 XVI-2126-4 07 XVI-2127-4 07 XVI-2128-4 07 XVI-2129-4 07 XVI-2130-4 07 XVI-2131-4	SATB5org

2.3. Centre de Documentació de l'Orfeó Català (E-Boc)

	FECHA	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	RISM ID	SIGNATURA	LIBRETES
[1]	1576	Tomás Luis de Victoria	*Liber primus qui missas, psalmos, Magnificat ad Virginem Dei matrem salutationes, aliaque complectitur*	Angelo Gardano	Venecia	V1427	12-VI-34	
[2]	1581	Giovanni Matteo Asola	*Vespertina maiorum solemnitatum psalmodia senis vocibus...*	Herederos de Girolamo Scotto [Scotto Melchiorre]	Venecia	A2527	12-III-22 (4)	Quintus
[3]	1581	Pere Alberch i Ferrament, alias Vila; Bartolomé Cárceres; F. Chacón; Matheo Flecha "el viejo"; Matheo Flecha "el joven"	*Las ensaladas de Flecha, maestro de capilla que fue de las serenissimas Infantas de Castilla, recopiladas por F. Matheo Flecha su sobrino,... con algunas suyas y de otros authores, por el mesmo corregidas y echas estampar...*	Georg Nigrin	Praga	**1581/13**	12-III-C/2	S, A, T
[4]	1583	Varios autores	*Il lauro verde, madrigali a sei voci di diversi autori*	Vittorio Baldini	Ferrara	**1583/10**	12-III-22 (5)	Quinto
[5]	1584	Nicasio Zorita	*Liber primus motectorum*	Hubert Gotard	Barcelona	C3935	12-III-22 (1)	Quinta vox
[6]	1593	Sebastián Raval	*Motectorum quinque vocum...liber primus*	Francesco Coattino	Roma	R439	12-III-22 (3)	Quintus
[7]	1597	Orfeo Vecchi	*Motetti...a cinque voci, libro primo*	Herederos de Francesco y Simon Tini	Milán	V1062	12-III-22 (2)	Quinto
[8]	1618	Sebastián Aguilera de Heredia	*Liber canticorum Magnificat beatissimae virginis Deiparae Mariae octo modis seu tonis compositum*	Pedro Cabarte	Zaragoza	**A450**	PM 1037	[libro de coro]

2.4. Biblioteca de la Institució Milà i Fontanals (CSIC)

	FECHA	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	RISM ID	SIGNATURA	LIBRETES
[1]	1546	Giovan Tomaso di Maio	*Canzon vilanesche di Giovan Thomaso di Maio musico napoletano libro primo a tre voci*	Antonio Gardano	Venecia	**M189**	Fondo Reservado 65	B
[2]	1546	Rinaldo Burno; J. T. de Mayo, Don Caritheo; signor Paulo; Rosso; Anón.	*Elletione de canzone alla napoletana a tre voci di Rinaldo Burno, con altre scielte da diversi musici*	[No indicado en la portada]	[No indicado en la portada]	1546/18	Fondo Reservado 65	B*[20]
[3]	1547	Costanzo Festa	*Il vero libro di madrigali a tre voci di Constantio Festa novamente raccolti et con una nova gionta di madrigali di Jacomo Fogliano, & de altri autori nuovamente stampati, & corretti*	[No indicado]	Venecia	1547/15	Fondo Reservado 65	B
[4]	1549	Giuliano Tiburtino	*Musica diversa a tre voci, novamente composta...cioè motetti, messe, madrigali a notte negre*	Girolamo Scotto	Venecia	T775	Fondo Reservado 65	B[21]
[5]	1549	Ihan Gero	*Primo a tre quaranta Madrigali a tre voci de l'eccelente musico Ihan Gero novamente con somma diligentia ristampati & corretti*	Antonio Gardano	Venecia	—	Fondo Reservado 65	B*[22]

[20] Se trata del único ejemplar conocido de este impreso.

[21] A este volumen le falta la portada.

[22] Único ejemplar conocido de esta edición.

	FECHA	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	RISM ID	SIGNATURA	LIBRETES
[6]	1549	Giuliano Tiburtino	*Fantesie et recerchari a tre voci, accomodate da cantare et sonare per ogni instrumento, composte da M. Giuliano Tiburtino da Tievoli, musico eccellentiss. con giunta di alcuni altri Recerchari, et Madrigali a tre voce*	Girolamo Scotto	Venecia	**1549/34**	Fondo Reservado 65	B
[7]	1588	Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Motettorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus*	Herederos de Girolamo Scotto [Melchiorre Scotto]	Venecia	**P709**	Fondo Reservado 64[23]	Sextus
[8]	1597	Francisco Guerrero	*Motecta...quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis et duodenis concinuntur vocibus*	Giacomo Vincenti	Venecia	G4877	Fondo de Reserva 66, 67, 68, 69	S, A, A, B

[23] En la cubierta del libro figura la antigua signatura “B-2” escrita a lápiz rojo.

2.5. Archivo Capitular de la Catedral de Barcelona (E-Bc)

	FECHA	COMPOSITOR	TÍTULO ABREVIADO	IMPRESOR	LUGAR IMPRESIÓN	RISM ID	SIGNATURA
[1]	1582	Francisco Guerrero	*Missarum liber secundus*	Domenico Basa y Francesco Zanetti	Roma	**G4872**	Cantoral 53

Apéndice 3
Inventarios de libros de polifonía en Barcelona (1553-1626)

I. Lista cronológica de inventarios[24]

Fecha y persona o institución propietaria de los libros	Publicación del inventario
1553 Bernat Comelles, presbítero de la Catedral de Barcelona	Madurell, "Documentos de archivo", p. 211. Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", p. 18.
1562 Joan Guardiola, librero de Barcelona	Madurell, "Documentos de archivo", pp. 211-212. Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", pp. 23-24.
1563 Francesc Cabrit, librero de Barcelona	Madurell, "Documentos de archivo", p. 212. Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", p. 24.
[S.f.] y 1587 Basílica Parroquial de Santa María del Mar (Barcelona)	Baldelló, "La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar", pp. 210-211. Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", pp. 29-30.
1590 Damià Bages, librero de Barcelona	Madurell, "Documentos de archivo", p. 213. Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", p. 34.
1593 Llorenç Linyans, librero de Barcelona	Madurell, "Documentos de archivo", p. 213. Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", p. 40.
1594 Noel Baresson, mercader de libros de Barcelona	Madurell, "Documentos de archivo", p. 213. Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", p. 40.

[24] El contenido de estos inventarios de libros se incorporará a la biblioteca digital *Books of Hispanic Polyphony* (https://hispanicpolyphony.eu).

1595	Onofre Gori, librero de Barcelona (inventario de los libros vendidos por su viuda al librero Cristòfor Astor i Cortey)	Madurell, "Documentos de archivo", p. 213. Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", p. 40.
1599	Jaume Fàbrega, beneficiado de Santa María del Mar y antes rector de la iglesia parroquial de Santa María de Corcó	Madurell, "Documentos de archivo", p. 214. Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", p. 42.
1600	Jaume Algasi, presbítero beneficiado de la Catedral de Barcelona	Madurell, "Documentos de archivo", p. 214. Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", pp. 42-43.
1604	Joan Lauriet, librero de Barcelona	Madurell, "Documentos de archivo", pp. 214-216. Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", pp. 44-49. Ros-Fábregas, "Script and Print", pp. 319-328.
1605-1607	Basílica de Santa María del Mar	Baldelló, "La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar", pp. 211-212. Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", p. 30.
1608	Joana Folch de Cardona, duquesa de Cardona y de Segorbe	Madurell, "Documentos de archivo", p. 217. Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", p. 50.
1613	Catedral de Barcelona, libros inventariados tras la muerte del maestro de capilla Jaume Àngel Tàpies que heredó su sucesor Joan Pau Pujol	Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, pp. VII-VIII.
1626	Catedral de Barcelona, libros inventariados tras la muerte de Joan Pau Pujol, incluyendo un memorial de los libros y obras que Pujol compuso para la Catedral	Anglès, *Johannis Pujol. Opera omnia*, vol. 1, pp. IX-XI

II. Libros de polifonía en inventarios clasificados por géneros musicales

3.1. Misas

1562, Inventario de Joan Guardiola (librero de Barcelona)

	Libros	Identificación de la edición[25]	RISM ID	Nº Ref. bibl.[26]
[1]	8 Misças de Morales, la primera part, fº Lió 14 lliures, 4 sous	Cristóbal de Morales, *Missarum liber primus* (Lyon: J. Moderne, 1546)	M3581	[47/1-8]
[2]	3 Liber novum Misçarum, fº Lió 3 lliures			[47/20-22]
[3]	6 Liber decem Misçarum, fº Lió 6 lIiures	*Liber deçem missarum* (Lyon: J. Moderne, 1532)	1532/8	[47/95-100]
[4]	1 Misçe Petri de la Rue, 5 sous	Pierre de La Rue, *Misse Petri de la Rue* (Venecia: O. Petrucci, 1503)	L718	[47/153]
[5]	l Misçe de Orto, 5 sous	Marbrianus de Orto, *Misse de Orto* (Venecia: O. Petrucci, 1505)	O137	[47/154]

[25] Los inventarios publicados por Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", identifican en casi todos los casos las posibles ediciones correspondientes a cada ítem del inventario. Un asterisco señala las ediciones identificadas en el transcurso de esta investigación.

[26] En esta columna se indica el número otorgado a cada ítem en los inventarios publicados por Ros-Fábregas, en "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)".

	Libros	**Identificación de la edición**[25]	**RISM ID**	**Nº Ref. bibl.**[26]
[6]	Misçarum diversarum autorum, 5 sous	*Missarum diversorum auctorum liber primus* (Venecia: Ottaviano Petrucci, 1508), o *Missarum diversorum authorum liber secundus* (Venecia: Andrea Antico, 1521)	1509/1 o 1521/2	[47/155]
[7]	1 Misçarum Joannis Monton, 5 sous	Jean Mouton, *Missarum líber primus* (Fossombrone: O. Petrucci, 1515)	M4015	[47/156]
[8]	Fragmenta Missarum, 8 sous	*Fragmenta Missarum* (Venecia: Ottaviano Petrucci, 1505)*	1505/1	[47/159]
[9]	14 Misses solemnes, 8.°, 14 sous, 6			[47/168-81]

[Sin fecha] y 1587, Basílica de Santa María del Mar (Barcelona)

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[s.f.]				
[10]	Item quatre llibres, tres stampats, de cant ab cubertes de cartró cubertes de cuyro vert ab gafets, en los quals hi ha missas y motets y altras cosas de cant dorga: los dos son de **Palestrina** y laltre de **Victoria** que son los autors quels han compost, y laltre es tot blanch ab cuberteas de pergamí, te anomenat *lo mestre de cant*			[53/2-5]
[11]	Item dos llibres de cant, luhun cubert cartró ab cubertas de cuyro negra de misses de **Morales**, y la altre escrit de ma, de motets y missas ab cubertes de cuyro			[53/8-9]
[12]	ltem un libre de cant ab cubertas de pregamí de misses de **Morales**			[53/11]
[13]	Item dos libres, cuberts de pell ab cuyro negre a tall de missal, de motets y misses			[53/12-13]

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
1587				
[14]	Item dos libres de misses de cant dorga de **Prenestrina** de ful gran cubert de cubertes de cartró ab pell camussa y son primera y segona part.	Giovanni P. da Palestrina, *Missarum liber primus* [¿1554, 1572?][27]*		[53/17-18]
[15]	Item altros dos libres de misses de cant dorgue de **Morales**, tots de ful grans lo hu cubert ab cubertes de cartró de pell negre y laltre ab cubertes de pregamí, con primera y segona part	Cristóbal de Morales, *Missarum liber primus* [¿1544?, ¿1546?]*	M3580; o M3581	[53/19-20]
		Cristóbal de Morales, *Missarum libersecundus* [¿1544, Dorico?; ¿1551, Moderne?; ¿1544, Scotto?; ¿1544, Gardano?; ¿1557, Gardano?; ¿1567, Rampazetto?]*	M3582; o M3583; o M3584; o M3585; o M3586; o M3587	

[27] La edición de 1581 de este libro de misas de Palestrina se publicó en libretes de partes y, por tanto, no se corresponde con el formato “de ful gran” descrito en el inventario.

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[16]	Item un altre libre de ful gran de motets, misses, passios y altras cosas, cubert de pregamí, al principi son los chiries de **Penyalosa**			[53/21]
[17]	Item altre libre gran de cant cubert de cubertes de pregamí que comensa una missa de **Prenestrina**			[53/23]

1604, Joan Lauriet (librero de Barcelona)

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**	**Nº Ref. bibl.**
[18]	Item dos llibres Dominici Micaelis Missarum .I. et .6. vocibus	Michele Varoto (Varotus), *Missarum liber primus cum sex vocibus* (Venecia: G. Scotto, 1563)	V987	[66/1-2]
[19]	Item dos llibres *Misse quatuor vocibus Ludovici Viadana*	Ludovico Viadana, *Missarum cum quattuor vocibus... liber primus* (Venecia: Giacomo Vincenti, ¿1596, 1598, 1601, 1604?)	V1341-V1344	[66/10-11]
[20]	Item tres llibres Misse del mateix [Lassus] a .4. vocibus			[66/42-44]
[21]	Item sinch llibres *Quinque Misse del mateix* [Lasso] *a* .4. *vocibus*	*¿Quinque missae suavissimus... liber secundus* (Milán: F. & herederos de S. Tini, 1588?	L984	[66/45-49]
[22]	Item sinch lIibres *Orfei Vecchi Misarum .4. vocibus*	Orfeo Vecchi, *Missarum quatuor vocibus, liber primus* (Milán: eredi di Francesco & Simon Tini, 1597)	V1061	[66/75-79]
[23]	Item un llibre del mateix *Misa sive Vesperas* .8. *vocíbus* .2. *cori*	Orfeo Vecchi, *Missa, psalmi ad Vesperas dominicales* (Milán: Francesco & eredi di Simon Tini, 1590)	V1057	[66/83]
[24]	Item un IIibre del mateix [Vecchi] *Misa .3. vocibus*			[66/84]

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**	**Nº Ref. bibl.**
[25]	Item dos llibres del mateix [Vecchi] *Misarum quinque vocibus*	Orfeo Vecchi, *Missarum quinque vocum, liber primus* (Milán: eredi di Simon Tini & Giovanni Francesco Besozzi, 1598) o *Missarum quinque vocibus, liber tertius* (Milán: Agostino Tradate, 1602)	V1056 o V1072	[66/86-87]
[26]	Item quatre llibres *Misa di Gioanni Mateo Asula* .3. *vocibus*			[66/102-05]
[27]	Item un llibre *Misa a* .4. *voci Tiburtio Masayno*			[66/148]
[28]	Item dos llibres *Misa sive Moteta Floriano Canari a* .4. *voci*	Floriano Canale, *Missae, lntroitus, ac motexta quatuor vocibus* (Brescia: Tomaso Bozzola, 1588)	C770	[66/149-50]
[29]	Item un llibre *Missa sive Moteta Valerii Bone* .2. *cori* .8. *vocibus*	Valerio Bona, *Missarum et motectorum duebus choris, liber secundus* (Venecia: Ricdardo Amadino, 1601)	B3431	[66/158]
[30]	Item dos llibres *Missa sive Moteta Antonio Mortaro* .3. *cori*	Antonio Mortaro, *Messa, salmi, motetti et Magnificat a tre cori* (Milán: eredi di Simon Tini & Francesco Besozzi, 1599)	M3741	[66/165-66]
[31]	Item un llibre *Constantini Antegnati Misarum* .6. *et* .8. *voci*	Costanzo Antegnati, *Liber primus missarum sex et octo vocum* (Venecia: Angelo Gardano, 1578, 1587) o *Liber secundus missarum sex et octo vocum* (Venecia: Angelo Gardano, 1589)	A1260-1261 o A1263	[66/172]

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**	**Nº Ref. bibl.**
[32]	Item un llibre Canto sive Messe de Flaminio Tresti .2. cori			[66/174]
[33]	Item tres llibres mese pro deffunctis de Matio Azzolo a [4] vocibus	Giovanni Matteo Asola, Messa pro defunctis a quattro voci (Venecia: Angelo Gardano, 1576); o ídem (Venecia: G. Vincenti & R. Amadino, 1585); o ídem (Milán: F. & herederos de S. Tini, 1590).	A2529; A2530; o A2531	[66/184-186]
[34]	Item dos llibres Mese Joanne Matio Assullo cum .4. vocibus			[66/187-88]
[35]	Item un llibre Messe di Vicentio Ruffo a .5. vocibus	Vincenzo Ruffo. *Messe a cinque vocí nuovamente composte, secondo la forma del Concilio Tridentino* (Brescia: Vincenzo Sabbio, ad instantia di Giovanni Antonio deIli Antonii, 1580)	R3061	[66/196]
[36]	Item tres llibres Mese in .4. vocibus di Petro Pulestrina			[66/198-200]
[37]	Item un llibre Spartitura de la Mese di Pietro Lapi in fº	Pietro Lappi, *Missarum octonis vocibus, liber primus* (Venecia: Angelo Gardano, 1601)	L678	[66/215]
[38]	Item dos llibres Partitura de la Mesa Salmi Moteta et Magnificat di Antonio Mortaro in fº	Antonio Mortaro, *Messa, salmi, motetti el Magnificat a tre chori* (Milán: eredi di Simon Tini & Giovanni Francesco Besozzi, 1599)	M3741	[66/225-26]

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[39]	Item dos llibres partitura de la Mese y Moteti di Lucrecio Quintiliano in fº	Lucrezio Quintiani, Partitura de bassi delle messe et moletti a olto voci... libro primo (Milán: eredi di Simon Tini & Francesco Besozzi, 1598)	Q118	[66/233-34]
[40]	Item un llibre Mísa el Magnificat Cesaris Burgi dui cori a .8. voci	Cesare Borgo, *Missae et Magnificat octo falso bordoni: cum Gloria, motecta, & Leraniae Gloriosissime Virginis. quae in ecclesia Sanctae Mariae Laurentanae concinuntur... octo vocibus, líber primus* (Venecia: Giacomo Vincenti, 1602)	B3750	[66/245]
[41]	Item un llibre Cantus Lucresi Quintiani a .4. voci	Lucrezio Quintiani, *Musica... quatuor vocum, in introitus missarum super cantu plano* (Milán: eredi di Simon Tini & Francesco Besozzi,1599)	Q119	[66/244]

1605-1607, Basílica de Santa María del Mar

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID
[42]	Primo dos libres de missas de **Palestrina**, cuberts de cuyro		
[43]	ltem altre libre de misses de **Morales**, cubert de cartró		
[44]	Item un libre de **Victoria** de misses, magnificats y motets, cuberts de cuyro verd		
[45]	Item un libre scrit de ma ab algunes misses y lamentasions		

1613, Catedral de Barcelona (libros que el maestro de capilla Jaume Àngel Tàpies legó a su sucesor en el cargo, Joan Pau Pujol)

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID
[46]	Item un altre libre de paper de cant de orgue, imprés, de misses de **Palestrina** ab cubertes de cartró, cubertes de pregamí		
[47]	Item altre libre de paper de cant de orgue, stampat, del mateix autor [Giovanni Pierluigi da **Palestrina**], de misses ab cubertes de cartró y cubertes de pregamí		
[48]	Item altre libre de paper, de cant de orgue, imprés, de misses de **Vittoria** ab cubertes de pregamí ab cartró		
[49]	Item altre libre de cant de orgue, stampat, de misses de Rochi Rodi ab cubertes de cartró com preditas	Rocco Rodio, *Missarum decem liber primus...cum quatuor, quinque, et sex vocibus* (Roma: Valerio Dorico, 1562)*	R1820
[50]	Item altre libre de paper de la forma major, stampat, de missas de **Francisco Garrero**, ab cubertes de cartró cubertes de cuyro		
[51]	Item deu llibres, vuyt petits y dos mitjaners, de misses y altres coses de cant de orgue, stampats, del meteix autor **Thomas Victoria**, ab cubertes de cuyro vermell ab uns fils de or		
[52]	Item quatre libres de paper, petits, stampats, de motets y misses de diferents autors ab cubertes de pregamí		

1626, Catedral de Barcelona, libros inventariados tras la muerte de Joan Pau Pujol

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**
[53]	Item altre libre de consemblants cubertes, intitulats Missarum decem liber primus Rochi Rodij, civitatis Parensis	Rocco Rodio, *Missarum decem liber primus...cum quatuor, quinque, et sex vocibus* (Roma: Valerio Dorico, 1562)*	R1820
[54]	Item altra tomo o llibre consemblant intitulat Thomae Ludovici de Victoria, abulensis, missae quatuor, etc	Tomás Luis de Victoria, *Missae quattuor, quinque, sex et octo vocibus concinendae, una cum antiphonis Asperges et Vidi aquam totius anni, liber secundus* (Roma: Ascanio Donangeli, 1592)*	V1434
[55]	Item dos libres in folio ab cubertes de cartró forrats de cuyro vermell ab tres fills de or, intitulats Thomae Ludovici de Victoria, abulensis, missae, magnificat, etc., y vuyt llibrets guarnits de la matexa manera intitulats com los propdits	Tomás Luis de Victoria, *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima. Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis vocibus concinuntur* (Madrid: Typographia Regia... Joannem Flandrum, 1600)*	V1435
[56]	Item un tomo de forma mayor ab cubertes de cartró vellas y un poch maltractat, intitulats Misarum liber secundus Francisci Guerrery in alma Ecclessia hispalensi, stampat en Roma	Francisco Guerrero, *Missarum liber secundus* (Roma: Domenico Basa y Francesco Zanetti, 1582)*	G4872
[57]	Item un tomo in folio mayor, stampat, ab cubertes de cartró, intitulats Joannis Petri Aloysii prenestini, missarum liber secundus	Giovanni P. da Palestrina, *Missarum liber secundus* (Roma: herederos de Valerio y Aloisio Dorico, 1567; o Roma: Nicolo Mutii, 1599; o Roma: Nicolo Mutii, 1600)*	P660, P662 o P663

Libros	Identificación de la edición	RISM ID
“Inventari o memorial dels libres quel senyor mestre Joan Pujol ha scrit per al servey de la Isglesia de Barcelona, mentres y en lo temps lia servit de mestre en dita Isglesia”		
[58] Item altre tomo in folio ab cubertes de pregamí intitulats les misses del advent y coresma, etc		
[59] Item altre tomo de misses de advent y Quaresma, lo qual havia fet ultimament		
[60] Item altres 8 coderns de la Missa a dos cors del octau to		
[61] Item vuyt llibres in folio, ab cubertes de pregamí, en los quals hi ha dos misses y lo Benedictus de laudes a dos cors		

3.2. Motetes

1562, Joan Guardiola (librero)

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[1]	2 Motets de la flor, complits, 4º Lió 3 lliures	*Primus liber… Motteti del fiore* (Lyon: Jacques Moderne, 1532); o *Secundus liber Motteti del fiore* (Lyon: Jacques Moderne, 1532); o *Tertius liber cum quatuor vocibus. Motteti del fiore* (Lyon: Jacques Moderne, 1539); o *Quartus liber cum quatuor vocibus. Mottetti del fiore* (Lyon: Jacques Moderne [1539])	1532/10; o 1532/11; o 1539/10; o 1539/11	[47/12-19]
[2]	1 Moteta Matie Verrecoren	Matthias Herman Verrecorensis, *Cantuum quinque vocum (quos motetta vocant)… liber primus* (Milán: Francesco et Simone Moscheni, 1555)	M1407	[47/161]
[3]	1 Motetti de Lupachino, 4 sous, 6			[47/164]

1571-1573, Basílica de Santa María del Mar

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID
[4]	Item quatre libres de stampa de cant de orgue scrit de un titol stampat que diu = Deu de la fiore		

[Sin fecha] y 1587, Basílica de Santa María del Mar

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[S.f.]				
[5]	Item quatre llíbres, tres stampats, de cant ab cubertes de cartró cubertes de cuyro vert ab gafets, en los quals hi ha missas y **motets** y altras cosas de cant dorga: los dos son de **Palestrina** y laltre de **Victoria** que son los autors quels han compost, y laltre es tot blanch ab cuberteas de pergamí, te anomenat *lo mestre de cant*			[53/2-5]
[6]	Item dos llibres de cant, luhun cubert cartró ab cubertas de cuyro negra de misses de Morales, y la altre escrit de ma, de **motets** y missas ab cubertes de cuyro			[53/8-9]
[7]	Item dos libres, cuberts de pell ab cuyro negre a tall de missal, de **motets** y misses			[53/12-13]
1587				
[8]	Item un libre de cant dorgue petit ab cuberteas de pregamí usat que comensa *adoramus te Xst*			[53/16]
[9]	Item un altre libre de ful gran de **motets**, misses, passios y altras cosas, cubert de pregamí, al principi son los chiries de Penyalosa			[53/21]
[10]	Item un altro libre de ful gran ab cubertes de pregamí que comensa *ego sum panis vivus*			[53/22]
	Item un libre de **Victoria** de misses, magnificats y **motets**, cuberts de cuyro verd			[53/29]

1594, Noel Baresson (librero)

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[11]	Item, una Música de Surita, en 4°	Nicasio Zorita, *Liber primus... motectorum quae partim quaternis, partim quinis vocibus concinantur* (Barcelona: Hubert Gotard, 1584)	C3935	[60/1]

1604, Joan Lauriet (librero)

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[12]	Item tres llibres Seraphine Cantoni I^{re} Cansiones .8. vocibus	Serafino Cantone, Sacrae cantiones (Milán: Agostino Tradate, 1599)	C884	[66/7-9]
[13]	Item sinch libres Muteti di Orlandi Lasso a .3. vocibus	Orlando di Lasso, *Liber mottetarum, trium vocum* [varias ediciones]	L878; L886; L903; L918; L998; L1001; o L879	[66/33-37]
[14]	Item quatre llibres Muteti du Orlandi Lasso a .4. vocibus			[66/38-41]

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**	**Nº Ref. bibl.**
[15]	Item vuit llibres Cansiones sive motetas del mateix Orlando Lasso a .5. et sex vocibus			[66/50-57]
[16]	Item vuit llibres Motete del mateix [Lasso] a .2. vocibus	Orlando di Lasso, *¿Motetti et ricercari... a due voci... libro primo* (Venice: A. Gardano, 1579)?	L917	[66/58-65]
[17]	Item un llibre del mateix [Varoti] *Cansiones* .2. *cori octo vocibus*	Michele Varotto, *Sacrae cantiones... octo vocibus* (Milán: Agostino Tradate, 1599)	V995	[66/68]
[18]	Item tres llibres *Orfei Vecchi Moteta .5. vocibus*	Orfeo Vecchi, *Motetti... a cinque voci, libro primo* (Milán: eredi di Francesco & Simon Tini, 1597, 1599 o 1603)	V1060-1062	[66/72-74]
[19]	Item un llibre *Orfei Vecchi Motatorum .6. vocíbus*	Orfeo Vecchi, *Motectorum sex vocíbus, liber tertius* (Milán: eredi di Simon Tini & Giovanni Francesco Besozzi, 1598)	V1067	[66/82]
[20]	Item un llibre del mateix [Vecchi] *Moteta a.6. vocibus.*	Orfeo Vecchi, *Motectorum sex vocibus, liber tertius* (Milán: eredi di Simon Tini & Giovanni Francesco Besozzi, 1598)	V1067	[66/88]
[21]	Item dos llibres *Cansiones Joannis Francisci Ramerii* .8. *vocibus.*	Francesco Ramella, *Sacrae cantiones quinis, senis, ac octonis vocibus* (Milán: Michele Tini, 1590)	R195	[66/89-90]
[22]	Item dos llibres *Cantus Andreae Gabrielis Moteta* .5. *voci.*	Andrea Gabrieli, *Sacrae cantiones...quinque vocum, tum viva voce, tum omnnis generis instrumentis cantatu commodissimae, liber primus* (Venecia: Antonio Gardano, 1565; o figliuoli di Antonio Gardano, 1572; o Angelo Gardano, 1584); o Milán: Francesco & eredi di Simon Tini, 1590).[28]	G49-52	[66/124-25]

[28] Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", p. 46, ha señalado que dada la alta proporción de libros editados en Milán que contiene el inventario de Joan Lauriet, es posible que este ejemplar de Andrea Gabrieli se corresponda la edición milanesa de 1590 y no con las ediciones venecianas anteriores.

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**	**Nº Ref. bibl.**
[23]	Itero un llibre del mateix [Quintiani] *Musica in Misa a* .4. *voci*	Lucrezio Quintiani, *Musica... quatuor vocum, in introitus missarum super canto plano* (Milán: erede di Simon Tini & Francesco Besozzi, 1599)	Q119	[66/143]
[24]	Item tres lIibres *Moteta Valeri Bona a .6. voci*	Valerio Bona, *Motectorum, liber 1* (Venecia: 1601)	B3431	[66/145-47]
[25]	Item dos llibres *Misa sive Moteta Floriano Canari a* .4. *voci*	Floriano Canale, *Missae, lntroitus, ac motexta quatuor vocibus* (Brescia: Tomaso Bozzola, 1588)	C770	[66/149-50]
[26]	Item dos llibres *Moteti di Gaudio Merolo [Merulo] a* .6. *voci*	Probablemente, Claudio Merulo, *Il primo libro de mottetti a sei voci* (Milán: F. & herederos de S. Tini, 1586)	M2361	[66/151-52]
[27]	Item un llibre *Missa sive Moteta Valerii Bone* .2. *cori* .8. *vocibus*	Valerio Bona, *Missarum et motectorum duebus choris, liber secundus* (Venecia: Ricdardo Amadino, 1601)	B3431	[66/158]
[28]	Item un llibre *Moteta Guillermi Amon; .8. voci.*	Guglielmo Arnone, *Partitura del secondo libro delli motetti a cinque* & *otto voci* (Milán: eredi di Simon Tini e G. F. Besozzi, 1599)	A2480	[66/159]
[29]	Item tres llibres *Benedicti Ernatchi Sacrarum Cancionum* .5. *voci*			[66/162-64]
[30]	Item dos llibres *Missa sive Moteta Antonio Morraro* .3. *cori*	Antonio Mortaro, *Messa, salmi, motetti et Magnificat a tre cori* (Milán: eredi di Simon Tini & Francesco Besozzi, 1599)	M3741	[66/165-66]

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**	**Nº Ref. bibl.**
[31]	Item un llibre *Filipi de Monte Moteta .5. vocibus*	Filipi de Monte, *Sacrarum cantionem cum quinque vocibus... liber primus* (Venecia: G. Scotto, 1572); o ... *liber secundus* (Venecia: G. Scotto, 1573); o ... *liber tertius* (Venecia: herederos de G. Scotto, 1574); o ... *liber quintus* (Venecia: herederos de G. Scotto, 1579); o ... *liber septimus* (Venecia: A. Gardano, 1600), o *Libro quarto de moteti... a cinque voci* (Venecia: hijos de A. Gardano, 1575).	M3311; M3312; M3313; M3316; M3323; M3314	[66/168]
[32]	Item un Ilibre *Guillermi Arnoni Moteta .6. vocibus*	¿Guglielmo Arnone, *Sacrarum modulationum* (Venecia, 1600)?	Ed. perdida	[66/169]
[33]	Item un lIibre Cantus sive Moteta Ludovici de Victoria .8. vocibus	Tomás Luis de Victoria, ¿*Motecta, que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur* (Milán: Francesco e erede di Simon Tini, 1589)?	¿V1423?	[66/173]
[34]	Item dos llibres Moteta Andree Rotte a .6.7. et .8. vocibus	Andrea Rota, *Motectorum liber primus quae quinque. sex, septem, octo vocibus* (Venecia: Antonio Gardano, 1584)	A2782	[66/189-90]
[35]	Item un llibre Moteta Antonii Mortarii a .4.5. et .6. vocibus	Antonio Mortaro, *Sacrarum cantionum quatuor, quinque* & *sex vocibus. liber primus* (Milán: eredi di Simon Tini & Francesco Besozzi, 1602)	M3746	[66/191]
[36]	Item un llibre Guillermi Arroni Moteta a .6. voci .2. et .3. thomus	Guglielmo Arnone, ¿*Sacrarum modulationum*? (Venecia: 1602)	Ed. perdida	[66/197]

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**	**Nº Ref. bibl.**
[37]	Item quatre llibres Partitura di le Motete de Orfei Vecchi ad .5. voces	Orfeo Vecchi, *Motetti... a cinque voci, libro primo* (Milán: eredi di Francesco & Simon Tini, 1597); o *Motectorum quinque vocibus liber secundus* (Milán: eredi di Simon Tini & Giovanni Francesco Besozzi, 1598)	V1062; o V1066	[66/217-20]
[38]	Item dos llibres Partitura di le Motete di Guillermo Arnone in fº	Guglielmo Arnone, *Partitura del secondo libro delli motetti* ti *cinque, & otto voci* (Milán: eredi di Simon Tini & Giovanni Francesco Besozzi, 1599)	A2480	[66/223-24]
[39]	Item dos llibres Partitura de la Mesa Salmi Moteta et Magnificat di Antonio Mortaro in fº	Antonio Mortaro, *Messa, salmi, motetti et Magnificat a tre chori* (Milán: eredi di Simon Tini & Giovanni Francesco Besozzi, 1599)	M3741	[66/225-26]
[40]	Item dos llibres Partitura di li Moteti de Antonio Mortaro a .4.5.6. vocibus in fº	Antonio Mortaro, *Sacrarum cantionum quatuor, quinque & sex vocibus liber primus* (Milán: eredi di Simon Tini & Francesco Besozzi, 1602)	M3746	[66/227-28]
[41]	Item dos llibres Partitura y Moteta .6. voci de Orfei Vechio in fº	Orfeo Vecchi, *Motectorum sex vocibus liber tertius* (Milán: eredi di Simon Tini & Francesco Besozzi, 1598)	V1067	[66/229-30]
[42]	Item dos llibres Partitura de li Moteti de Simone Molinar a .8. vocibus in fº	Simone Molinaro, *Il secondo libro de motetti a otto voci* (Milán: eredi di Simon Tini & Francesco Besozzi, 1601)	M2934	[66/231-32]
[43]	Item dos llibres partitura de la Mese y Moteti di Lucrecio Quintiliano in fº	Lucrezio Quintiani, Partitura de bassi delle messe et motetti a otto voci... libro primo (Milán: eredi di Simon Tini & Francesco Besozzi, 1598)	Q118	[66/233-34]

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[44]	Item un llibre Cantus Andrea Gabrielis a .4. voci	Andrea Gabrieli, Ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum, omnibus sanctorum solemnitatibus deservientium, liber primus (Venice: A. Gardano, 1576 and 1589)	G54-G55	[66/243]
[45]	Item un llibre Moteti di Bernardino Lupatxino a .2. vocibus			[66/248]

1605-1607, Basílica de Santa María del Mar

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID
[46]	Item un libre de **Victoria** de misses, magnificats y motets, cuberts de cuyro verd		
[47]	Item hun llibre gran, cubert de pergamí, scrit de ma ab divertiments, motets, lamentasions per la setmana santa		

1626, Catedral de Barcelona, libros inventariados tras la muerte de Joan Pau Pujol

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID
[48]	Item dos libres in folio ab cubertes de cartró forrats de cuyro vermell ab tres fills de or, intitulats Thomae Ludovici de Victoria, abulensis, missae, magnificat, etc., y vuyt llibrets guarnits de la matexa manera intitulats com los propdits	Tomás Luis de Victoria, *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima. Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis vocibus concinuntur* (Madrid: Typographia Regia... Joannem Flandrum, 1600)*	V1435
	"Inventari o memorial dels libres quel senyor mestre Joan Pujol ha scrit per al servey de la Isglesia de Barcelona, mentres y en lo temps lia servit de mestre en dita Isglesia"		
[49]	Item sinch librets usats ab motets de l'advent que ls feu [Joan Pau Pujol] en temps que estave en Tarragona		
[50]	Item vint y quatre mixs fulls en los quals hi ha tres motets a dos cors, la un es Domine quis habitavit, etc.		
[51]	Item j. plech de motets que son 120, també continuats en dit memorial		

3.3. Salmos

1604, Joan Lauriet (librero)

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[1]	Item quatre llibres *Micaelis Varon Salmodie vespertina* .8. *vocibus* .2. *cori*	Michele Varotto (Varotus), *Psalmodia Vespertina in dialogo octonis vocibus* (Milán: eredi Francesco & Simon Tini, 1594)	V993	[66/3-6]
[2]	Item dos llibres *Falsi bordoni Ludovici Viadana*	Ludovico Viadana, *Falsi bordoni a cinque vocí* (Venecia: G. Vincenti, 1596); o ídem (Venecia: G. Vincenti, 1602)	V1350	[66/12-l3]
[3]	Item dos libres Salmodie .5. vocibus Ludovico Viadana	Ludovico Viadana, *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia* (Venice: G. Vincenti, 1588) o ídem (1595, 1597 o 1601).	V1334; V1335; V1336; o V1337	[66/14-15]
[4]	Item dos llibres *Michaelis Varoti Salmodie vispenina* .8. *vocibus dui cori*	Michele Varotto (Varotus), *Psalmodia Vespertina in dialogo octonis vocibus* (Milán: eredi Francesco & Simon Tini, 1594)	V993	[66/66-67]
[5]	Item un llibre del mateix [Vecchi] *Misa sive Vesperas* .8. *vocíbus* .2. *cori*	Orfeo Vecchi, *Missa, psalmi ad Vesperas dominicales* (Milán: Francesco & eredi di Simon Tini, 1590)	V1057	[66/83]

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**	**Nº Ref. bibl.**
[6]	Item quatre llibres *Salmodie Vispertina Gabrielis de Pedicis quinque vocibus*			[66/91-94]
[7]	Item dos llibres *Cantus Mateo Assullo .4. voci*[29]	Giovanni Matteo Asola, ¿*Cantvs I Psalmi ad I Tertiam I secvndum vsvm* S. *Romanae Ecclesiae I cum Hymno Te Deum laudamus. I Chorvs Primvs. Qvatvor vocibus* (Venecia: Ricardo Amadino, 1586); o *Cantvs I Secvndus Chorvs I Dvplicis Completorii I Roman;* (Venecia, 1587)?	A2563; A2566	[66/126-27]
[8]	Item un lIibre *Cantus Vespertina Flaminio Besto* .6. *vocibus*	Flaminio Tresti, *Vespertini concentus senis vocibus concinendi* (Milán: herederos de S. Tini, 1589); o ídem (1590)	T1171; T1172	[66/140]
[9]	Item un llibre *Valeri Bone ad Vesperas a .4. voci*	Valerio Bona, *Psalmi omnes ad vesperas per totum annum... quatuor vocibus* (Venecia: Giacomo Vincenti, 1600)	B3430	[66/153]
[10]	Item un llibre *Vispertina Salmodie Mateo Assullo a* .4. *voci*	Giovanni Matteo Asola, *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia... quatuor vocibus* (G. Vincenti & R. Amadino: 1586; o Vincenti (1590); o Amadino (1596, 1598)	V2532 a V2537	[66/157]

[29] Ros-Fábregas, "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (y III)", p. 46, ha advertido que, puesto que en la Biblioteca de Catalunya se conservan precisamente dos ejemplares del libro de impreso de Asola titulado *Cantvs I Psalmi ad I Tertiam I secvndum vsvm* S. *Romanae Ecclesiae I cum Hymno Te Deum laudamus. I Chorvs Primvs. Qvatvor vocibus* (Venecia: Ricardo Amadino, 1586), los "dos llibres Cantus" descritos en este inventario podrían corresponderse efectivamente con esa edición, o quizás con la edición posterior de 1587. Véanse los dos ejemplares de la Biblioteca de Catalunya en el Apéndice 2.

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**	**Nº Ref. bibl.**
[11]	ltem dos llibres *Salmodie Vispertina Adorno Prixiense* .4. *voci*	Bresciano Adorno, *Sacrosanta regii prophetae psalmodia* (Milán: herederos de F. & S. Tini, 1593)	A309	[66/160-61]
[12]	Item dos llibres *Missa sive Moteta Antonio Morraro* .3. *cori*	Antonio Mortaro, *Messa, salmi, motetti et Magnificat a tre cori* (Milán: eredi di Simon Tini & Francesco Besozzi, 1599)	M3741	[66/165-66]
[13]	ltem un llibre *Vísperas sive Magnificat per totum annum. Paulo lsnardo* .4. *vocibus*	Paolo Isnardi, *Psalmi omnes ad vesperas per totum annum, una cum Magnificat quatuor vocum* ([existen varias ediciones, todas publicadas por la familia Gardano: 1569, 1571, 1580 y 1590)]	I109 a I114	[66/170]
[14]	Item dos llibres Salmodie Vispertina diversorum .5. voci			[66/179-80]
[15]	Item dos llibres Falsi bordoni di Orfeo Vecchi in fº.	Orfeo Vecchi, *Falsi bordoni figurati sopra gli otto toni* (Milán: herederos de Simon Tini & Giovanni Francesco Besozzi, 1600)	V1069	[66/213-14]
[16]	Item dos llibres Partitura de la Mesa Salmi Moteta et Magnificat di Antonio Mortaro in fº	Antonio Mortaro, *Messa, salmi, motetti et Magnificat a tre chori* (Milán: eredi di Simon Tini & Giovanni Francesco Besozzi, 1599)	M3741	[66/225-26]

1613, Catedral de Barcelona (libros que el maestro de capilla Jaume Àngel Tàpies legó a su sucesor en el cargo, Joan Pau Pujol)

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**
[17]	Primo, un libre de paper de cant de orgue, imprés, de himnes y Magnificats y Salms de Joan Navarro, stampat, ab cubertes de cartró cubertes de pregamí, lo qual es de paper de la forma major	Juan Navarro, *Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni, secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae, quatuor, quinque ac sex vocibus concinendi, necnon Beatae Virginis Dei genitricis Mariae diversorum temporum antiphonae in finem horarum dicendae* (Roma, ex typographia Jacobi Tornerii (Fr. Coattino), 1590)*	N283

1626, Catedral de Barcelona, libros inventariados tras la muerte de Joan Pau Pujol

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**
[18]	Item dos libres in folio ab cubertes de cartró forrats de cuyro vermell ab tres fills de or, intitulats Thomae Ludovici de Victoria, abulensis, missae, magnificat, etc., y vuyt llibrets guarnits de la matexa manera intitulats com los propdits	Tomás Luis de Victoria, *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima. Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis vocibus concinuntur* (Madrid: Typographia Regia... Joannem Flandrum, 1600)	V1435
	"Inventari o memorial dels libres quel senyor mestre Joan Pujol ha scrit per al servey de la Isglesia de Barcelona, mentres y en lo temps lia servit de mestre en dita Isglesia"		
[19]	Primo un tono in folio ab cubertas de cartró, en lo qual estan scrites unes completes de octavo y altres de sisé to, etc		
[20]	Item altre tomo in folio intitulat In primis et secundis vesperis Sancti Georgii		
[21]	Item altre llibre de forma mayor ab cubertes de cartró intitulat de Vespras de Santa Eularia y a la darreria está lo hymne Jesu, corona virginum y lo hymne de Vexilla, etc. y de Crux, etc		
[22]	Item vuyt llibres de paper comu, scrits de ma de mossén Vergés per al servey de la esglesia, en los quals estan continuats motets a dos cors, ço es, salmps y magnificats, etc		

3.4. Himnos

1587, Basílica de Santa María del Mar

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[1]	Item un libre con un missalet cubert de cuyro negre ab sos tancadós, intitulat ***Imnas***, ab cant de orga, lo qual comensa *Conditor alme siderum*			[53/14]

1604, Joan Lauriet

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[2]	Item un llibre Michaelis Varoti Hymnorum musicha .5. vocibus	Michele Varotto, *Hymnorum musica... quinque vocum* (Milán: Francesco & eredi di Simon Tini, 1590)	V990	[66/71]

1613, Catedral de Barcelona

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**
[3]	Primo, un libre de paper de cant de orgue, imprés, de himnes y Magnificats y Salms de Joan Navarro, stampat, ab cubertes de cartró cubertes de pregamí, lo qual es de paper de la forma major	Juan Navarro, *Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni, secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae, quatuor, quinque ac sex vocibus concinendi, necnon Beatae Virginis Dei genitricis Mariae diversorum temporum antiphonae in finem horarum dicendae* (Roma, ex typographia Jacobi Tornerii (Fr. Coattino), 1590)	N283
[4]	Item altre libre de paper, de la forma major, de cant de orgue, stampat, de Hymnes de Vittoria, ab cubertes de cartró y cubertes de pregamí	Tomás Luis de Victoria, *Hymni totius anni, secundum S. R. E. consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus, una cum quattuor psalmis, pro praecipuis festivitatibus, qui octo vocibus modulantur* (Roma: Domenico Basa y Francesco Zanetti, 1581)	V1428

1626, Catedral de Barcelona

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**
[5]	Primo: Un tomo de full de forma major, ab cubertes de cartró forrades de pregamí, intitulats Joannis Navarri, hispalensis	Juan Navarro, *Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni, secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae, quatuor, quinque ac sex vocibus concinendi, necnon Beatae Virginis Dei genitricis Mariae diversorum temporum antiphonae in finem horarum dicendae* (Roma, ex typographia Jacobi Tornerii (Fr. Coattino), 1590)	N283
[6]	Item altre llibre ab consemblants cubertes, intitulats Thomae Ludovici a Victoria, abulensis, hymni totius anni	Tomás Luis de Victoria, *Hymni totius anni, secundum S. R. E. consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus, una cum quattuor psalmis, pro praecipuis festivitatibus, qui octo vocibus modulantur* (Roma: Domenico Basa y Francesco Zanetti, 1581)	V1428
	"Inventari o memorial dels libres quel senyor mestre Joan Pujol ha scrit per al servey de la Isglesia de Barcelona, mentres y en lo temps lia servit de mestre en dita Isglesia"		
[7]	Item altre llibre de forma mayor ab cubertes de cartró intitulat de Vespras de Santa Eularia y a la darreria está lo hymne Jesu, corona virginum y lo hymne de Vexilla, etc. y de Crux, etc		

3.5. Magníficats

1562, Joan Guardiola (librero)

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[1]	3 Magnificat de Morales, fº Lió, 1 lliura, 10 sous	Cristóbal de Morales, *Mariae cantica vulgo Magnificat dicta* (Lyon: J. Moderne, 1550)	M3593	[47/9-11]

1604, Joan Lauriet (librero)

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[2]	Item dos llibres del mateix [Vecchi] Magnificat a .5. vocibus quinque	Orfeo Vecchi, *Magnificat quinque vocibus, liber primus* (Milán: Agostino Tradate, 1603)	V1074	[66/80-81]
[3]	Item un llibre *Cantus Lucresi Quintiani .8. voci*	Lucrezio Quintiani (Quinziani), *Cantica Deiparae Virginis, octo vocíbus* (Venecia: Angelo Gardano, 1591)	Q115	[66/142]
[4]	Item un llibre *Magnificat Damianis Carabelli a* .4. *et* .5. *voci*			[66/154]
[5]	Item dos llibres Missa sive Moteta Antonio Morraro .3. cori	Antonio Mortaro, *Messa, salmi, motetti et Magnificat a tre cori* (Milán: eredi di Simon Tini & Francesco Besozzi, 1599)	M3741	[66/165-66]

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**	**Nº Ref. bibl.**
[6]	Item tres llibres Magnificat Julii Cesaris Gabutxii a .5. voci	Giulio Cesare Gabussi, *Magnificat X., quorum novem quinis, & unum senis vocibus concinentur* (Milán: Francesco & eredi di Simon Tini. 1589; colofón: Michele Tini)	G97	[66/192-94]
[7]	Item dos llibres Partitura de la Mesa Salmi Moteta et Magnificat di Antonio Mortaro in fº	Antonio Mortaro, *Messa, salmi, motetti et Magnificat a tre chori* (Milán: eredi di Simon Tini & Giovanni Francesco Besozzi, 1599)	M3741	[66/225-26]
[8]	Item sis libres Magnificat de Orlando Lasso a .4. voci			[66/237-42]
[9]	Item un llibre Misa et Magnificat Cesaris Burgi dui cori a .8. voci	Cesare Borgo, *Missae et Magnificat octo falso bordoni: cum Gloria, motecta, & Leraniae Gloriosissime Virginis. quae in ecclesia Sanctae Mariae Laurentanae concinuntur... octo vocibus, líber primus* (Venecia: Giacomo Vincenti, 1602)	B3750	[66/245]
[10]	Item un lIibre Cantus et Magnificat Arcangeli Burxari a .4. voci	[Ni en RISM ni en *The New Grove Dictionary* figura una colección del compositor Archangelo Borsaro con ese título]		[66/246]

1605-1607, Basílica de Santa María del Mar

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID
[11]	Item un libre de Victoria de misses, **magnificats** y motets, cuberts de cuyro verd		

1613, Catedral de Barcelona

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID
[12]	Primo, un libre de paper de cant de orgue, imprés, de himnes y **Magnificats** y Salms de Joan Navarro, stampat, ab cubertes de cartró cubertes de pregamí, lo qual es de paper de la forma major	Juan Navarro, *Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni, secundum ritum Sanctae Romanae Ecclesiae, quatuor, quinque ac sex vocibus concinendi, necnon Beatae Virginis Dei genitricis Mariae diversorum temporum antiphonae in finem horarum dicendae* (Roma, ex typographia Jacobi Tornerii (Fr. Coattino), 1590)*	N283
[13]	Item altre libre de **Magnificats de Xristofol Morales**, lo qual es de cant y imprés, ab sas cubertas com los predits	Probablemente la misma edición que el núm. [14] (véase abajo).	

1626, Catedral de Barcelona

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**
[14]	Item altre tomo ab consemblants cubertes, intitulats Magnificat omnium tonorum cum quatuor vocibus **Christofori Moralis**, hispani	Cristóbal de Morales, *Magnificat omnitonum cum quatuor vocibus, Christophori Moralis Hispani, aliorumq. excellentium virorum in amplissima hac forma caractereque perspicuo pro divini cultus decore atque commodo* (Venecia: Antonio Gardano, 1562)	M3597
[15]	Item dos libres in folio ab cubertes de cartró forrats de cuyro vermell ab tres fills de or, intitulats **Thomae Ludovici de Victoria**, abulensis, missae, magnificat, etc., y vuyt llibrets guarnits de la matexa manera intitulats com los propdits	Tomás Luis de Victoria, *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, et alia quam plurima. Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis vocibus concinuntur* (Madrid: Typographia Regia... Joannem Flandrum, 1600)*	V1435
	"Inventari o memorial dels libres quel senyor mestre Joan Pujol ha scrit per al servey de la Isglesia de Barcelona, mentres y en lo temps lia servit de mestre en dita Isglesia"		
[7]	Item vuyt llibres de paper comu, scrits de ma de mossén Vergés per al servey de la esglesia, en los quals estan continuats motets a dos cors, ço es, salmps y **magnificats**, etc		

3.6. Antífonas

[Sin fecha] y 1587, Basílica de Santa María del Mar (Barcelona)

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[1]	Item altre libre semblant al prop dit de cant dorga que comensa *sperges me*			[53/15]

1600, Jaume Algasi (presbítero beneficiado de la Catedral de Barcelona)

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[2]	Item in libret de cansons ab Salve, ab cant d'orgue, dolent			[64/1]

1604, Joan Lauriet (librero de Barcelona)

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[3]	Item tres llibres *Il gaudio de la maria Virgine* ***Cherubino Ferrari*** .3. *vocibus*			[66/24-26]
[4]	Item sinch llibres *Canto supra el Salve Regina* ***Girolamo Balioni*** *a* .2. *vocibus*			[66/117-21]
[5]	Item in llibre Canto di **Girolamo Baliono** a .2. voci cum una Salve Regina a .4. voci			[66/183]

1626, Catedral de Barcelona, libros escritos por Joan Pau Pujol para la Catedral de Barcelona

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID
[6]	Item vuyt coderns en paper, hont son les quatre **Antifonas** de Nostra Senyora, a dos cors, de completes. Item un llibre de partitura per al orga de les matexes coses		

3.7. Pasiones

1587, Basílica de Santa María del Mar

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[1]	Item un altre libre de ful gran de motets, misses, **passios** y altras cosas, cubert de pregamí, al principi son los chiries de Penyalosa			[53/21]

1613, Catedral de Barcelona

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID
[2]	Item altre libre de paper, de la forma major, de cant de orgue, stampat, de Vittoria, lo qual conté las **Passias** y responsos y lamentacions de la Semmana Sta., ab cubertes de pregamí ab cartró	Tomás Luis de Victoria, *Officium hebdomadae sanctae* (Roma: Domenico Basa y Alessandro Gardano, 1585)*	V1432

1626, Catedral de Barcelona

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**
[3]	Item altre libre de forma major ab cubertes de cartró forrat de pregamí blanch, intitulats Thomae Ludovici de Victoria que comensa en la pagina primera dominica in ramis palmarum	Tomás Luis de Victoria, *Officium hebdomadae sanctae* (Roma: Domenico Basa y Alessandro Gardano, 1585)*	V1432
	"Inventari o memorial dels libres quel senyor mestre Joan Pujol ha scrit per al servey de la Isglesia de Barcelona, mentres y en lo temps lia servit de mestre en dita Isglesia"		
[4]	Item altre tomo in folio ab cubertes de pregamí hont son continuada la **Passió** de diumenge de rams y la del divendres sanct		

3.8. Lamentaciones

1562, Joan Guardiola (librero)

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[1]	1 Llamentaciones Geremie a 4 veus, Venetie, 5 sous			[47/147]

1604, Joan Lauriet (librero)

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[2]	Item dos llibres Michaelis Varoti supra Lamentationes Hyeremie .5. et .8. vocibus	Michele Varotto, *Lamentationes Hieremiae prophetae... cum quinque et octo vocibus* (Milán: Francesco & eredi di Simon Tini, 1587)	V989	[66/69-70]

1605-1607, Basílica de Santa María del Mar

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID
[3]	Item hun llibre gran, cubert de pergamí, scrit de ma ab divertiments, motets, **lamentasions** per la setmana santa		

1613, Catedral de Barcelona

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID
[4]	Item altre libre de paper, de la forma major, de cant de orgue, stampat, de Vittoria, lo qual conté las **Passias** y responsos y lamentacions de la Semmana Sta., ab cubertes de pregamí ab cartró	Tomás Luis de Victoria, *Officium hebdomadae sanctae* (Roma: Domenico Basa y Alessandro Gardano, 1585)*	V1432

1626, Catedral de Barcelona

	Libros	**Identificación de la edición**	**RISM ID**
[5]	Item un tomo in folio ab flochs encarnats, intitulats, partitura Lamentationum Hieremiae profetae de Antonio Mogavero	Antonio Mogavero, *Partitura lamentationum Jeremiae prophetae in maiori hebdomada, pro gravi cimbalo modulando, cum sex vocibus...canticum vero Zacchariae...cum octo vocibus* (Venecia: Alessandro Vincenti, 1623)*	M2920
[6]	Item sis librets ab cubertes de pregamí ab flochs encarnats intitulats Llamentationes Hieremiae profetae	¿Giovanni Matteo Asola, Lamentationes Ieremiae Prophetae... nec non & Zachariae canticum, B. V. Mariae planctus, senis vocibus (Venecia: Ricciardo Amadino, 1602?[30]	A2608
[7]	Item altre libre de forma major ab cubertes de cartró forrat de pregamí blanch, intitulats Thomae Ludovici de Victoria que comensa en la pagina primera dominica in ramis palmarum	Tomás Luis de Victoria, *Officium hebdomadae sanctae* (Roma: Domenico Basa y Alessandro Gardano, 1585)*	V1432
	"Inventari o memorial dels libres quel senyor mestre Joan Pujol ha scrit per al servey de la Isglesia de Barcelona, mentres y en lo temps lia servit de mestre en dita Isglesia"		
[8]	Item uns quaderns en paper in folio hont son les **llamentations** de la semmana sancta		

[30] No he localizado otras ediciones de lamentaciones a seis voces que se correspondan con los "sis libres" descritos en el inventario, por lo que podría corresponderse con ésta de Asola.

3.9. Responsorios

1613, Catedral de Barcelona

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID
[1]	Item altre libre de paper, de la forma major, de cant de orgue, stampat, de Vittoria, lo qual conté las Passias y **responsos** y lamentacions de la Semmana Sta., ab cubertes de pregamí ab cartró	Tomás Luis de Victoria, *Officium hebdomadae sanctae* (Roma: Domenico Basa y Alessandro Gardano, 1585)*	V1432

1626, Catedral de Barcelona

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID
[2]	Item altre libre de forma major ab cubertes de cartró forrat de pregamí blanch, intitulats Thomae Ludovici de Victoria que comensa en la pagina primera dominica in ramis palmarum	Tomás Luis de Victoria, *Officium hebdomadae sanctae* (Roma: Domenico Basa y Alessandro Gardano, 1585)*	V1432

3.10. Letanías

1604, Joan Lauriet (librero)

	Libros	Identificación de la edición	RISM ID	Nº Ref. bibl.
[1]	Item un lIibre *Letanie de la Madona de Gabrieli Bologensi, a .4.5.6.7.8.9.10.11.12. vocibus*			[66/167]
[2]	Item un llibre Littanie Deipare Virginis Joanni Petri Aloy a .4. vocibus	G. P. da Palestrina, *Litaniae Deipare Virginis* (Venecia: Angelo Gardano, 1582), o [Roma: Francesco Coattino, 1593], o (Venecia: Angelo Gardano, 1600)	P744[31]	[66/195]
[3]	Item un llibre Mísa el Magnificat Cesaris Burgi dui cori a .8. voci	Cesare Borgo, *Missae et Magnificat octo falso bordoni: cum Gloria, motecta,* & *Leraniae Gloriosissime Virginis. quae in ecclesia Sanctae Mariae Laurentanae concinuntur... octo vocibus, líber primus* (Venecia: Giacomo Vincenti, 1602)	B3750	[66/245]

[31] Solamente la edición de 1600 aparece en RISM; de la edición romana de 1593 no se conoce ningun ejemplar y de la de 1582, el único ejemplar conocido es el que he localizado en el transcurso de esta investigación en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona (véase el Capítulo IV).

Apéndice 4
Misas transmitidas en los libros manuscritos de polifonía estudiados en el Capítulo I

Compositor	Misa	Manuscritos
Anón.	*Pro defunctis*	E-Bbc 682 (no. 50)
	Pro defunctis	E-Bbc 859 (no. 13)
	Pro defunctis	E-Bbc 587 (no. 15)
	Pro defunctis	E-Boc 59 (no. 72)
	Pro defunctis	E-Bbc 585 (no.7)
	[Sine nomine]	E-Bbc 681 (no. 50)
	[Sine nomine]	E-Boc 59 (no. 87)
	[Sine nomine]	E-Boc 6 (no. 15)
	[Sine nomine]	E-Bbc 708 (no. 5)
	[Sine nomine]	E-Bbc 587 (no. 13); E-Bbc 859 (no. 8)
	[Sine nomine]	E-Boc 8 (no. 13)
	[Sine nomine; incompleta]	E-Boc 8 (no. 15)
	[Sine nomine; Credo y Sanctus]	E-Bbc 589 (no. 3)
Anón. y Juan Aranyés	[Sine nomine]	E-Bbc 859 (no. 5)
Asola, Giammateo	*Pro defunctis*	E-Bbc 587 (no. 14); E-Bbc 585 (no. 13)
	Quinti Toni	E-Bbc 585 (no. 4)
	Secunda Primi Toni	E-Bbc 585 (no. 6)
	Tertii Toni	E-Bbc 585 (no. 12)
Bauldeweyn, Noel	*En douleur en tristesse*	E-Bbc 681 (no. 4)
Ceballos, Rodrigo de	*Tertii Toni*	E-Bbc 859 (no. 10)
Josquin des Prez	*Hercules Dux Ferrariae* (solo Agnus)	E-Bbc 681 (no. 24)
Morales, Cristóbal de	*Benedicta es caelorum Regina*	E-Boc 6 (no. 10); E-Bbc 859 (no. 6)
	Caça	E-Bbc 681 (no. 7)
	Fa re ut fa sol la o "cortilla"	E-Boc 59 (no. 76)
	Gaude Barbara	E-Bbc 859 (no. 7)
	Mille Regretz	E-Boc 6 (no. 11); E-Bbc 859 (no. 3)
	Quem dicunt homines	E-Bbc 859 (no. 4)
Maillard, Jean	*Pro defunctis*	E-Bbc 682 (no. 19)
	Pro Vivis (= *O combien est*)	E-Bbc 682 (no. 17)
Moulu, Pierre	*Missus est*	E-Bbc 681 (no. 3)
Palestrina, Giovanni P. da	*Lauda Sion*	E-Bbc 587 (no. 12)
	Papae Marcelli (4vv)	E-Boc 59 (no. 75); E-Bbc 585 (no. 5)
	Papae Marcelli (6vv)	E-Bbc 859 (no. 2)
	Sine nomine, 4 'voci mutati'	E-Bbc 859 (no. 9)
	Ut re mi fa sol la	E-Bbc 859 (no. 1)

Compositor	**Misa**	**Manuscritos**
Pujol, Felip	*Nostra Senyora* (Gloria y Benedictus)	E-Bbc 585 (no. 17)
Pujol, Joan Pau	*In Adventu*	E-Bbc 585 (no. 10); E-Bbc 589 (no. 1)
	Primi Toni	E-Bbc 787 (no. 5); E-Boc 12 (no. 6)
	Pro defunctis	E-Bbc 789 (no. 27)
	Pro defunctis	E-Bbc 585 (no. 8)
	Secundi Toni	E-Bbc 786 (no. 11); E-Boc 12 (no. 3)
	Sexti Toni	E-Bbc 786 (no. 9); E-Boc 12 (no. 5)
	Octavi Toni	E-Bbc 786 (no. 10); E-Boc 12 (no. 4)
	Octavi Toni	E-Bbc 787 (no. 6); E-Boc 12 (no. 1)
	Quarti Toni	E-Bbc 786 (no. 12); E-Boc 12 (no. 2)
	[Sine nomine]	E-Bbc 585 (no. 11)
Riquet, Pere	*Susanne un jour*	E-Bbc 859 (no. 19)
Rue, Pierre de la	*Credo*	E-Bbc 681 (no. 2)
Zorita, Nicasio	*Credo*	E-Boc 6 (no. 16)

Apéndice 5
Misas de réquiem en libros de polifonía manuscritos de Cataluña (segunda mitad del siglo XVI y primer cuarto del siglo XVII)

I. Compositores, manuscritos y secciones en polifonía

Compositores y manuscritos	**INTROITO**	**KYRIE**	**GRADUAL**	**TRACTO**	**OFERTORIO**	**SANCTUS**	**AGNUS**	**COMUNIÓN**
Joan Brudieu (Ms. s.s. Catedral La Seu d'Urgell)	Dona eis v. et tibi reddetur	Kyrie	Dona eis v. In memoria aeterna		Libera animas	Sanctus	Qui tollis	
Jean Maillard (E-Bbc 682, no. 19)	Dona eis v. et tibi reddetur	Kyrie	Dona eis v. In memoria aeterna		Domine convertere	Sanctus	Agnus Dei	
Anónimo (E-Bbc 682, no. 50)	Dona eis v. et tibi reddetur	Kyrie	v. In memoria aeterna					
Anónimo (E-Bbc 859, no. 13)	Dona eis v. et tibi reddetur	Kyrie	Dona eis v. In memoria aeterna					
Giovanni M. Asola[32] (E-Bbc 587, no. 14)	Aeternam dona eis v. et tibi reddetur	Kyrie	Dona eis v. In memoria aeterna		Rex gloriae	Sanctus	Qui tollis	Luceat eis
Anónimo (E-Bbc 587, no. 15)	Dona eis v. et tibi reddetur	Kyrie	Dona eis v. In memoria aeterna		Rex gloriae	Sanctus	Qui tollis	Luceat eis
Anónimo (E-Boc 59, no. 72)	Requiem aeternam	Kyrie	Requiem aeternam v. In memoria aeterna		Domine Jesu Christe	Sanctus	Agnus Dei	
Joan Pau Pujol (E-Bbc 789, no. 27)	Dona eis v. et tibi reddetur	Kyrie	Requiem aeternam v. In memoria aeterna		Libera animas omnium	Sanctus	Qui tollis	Luceat eis
Anónimo (E-Bbc 585, no. 7)	Dona eis v. et tibi reddetur	Kyrie	Dona eis v. In memoria aeterna		Rex gloriae	Sanctus	Qui tollis	Luceat eis
Joan Pau Pujol (E-Bbc 585, no. 8)	Dona eis v. et tibi reddetur	Kyrie	Dona eis v. In memoria aeterna		Libera animas	Sanctus	Qui tollis	Luceat eis
Giovanni M. Asola (E-Bbc 585, no. 13)	Aeternam dona eis v. et tibi reddetur	Kyrie	Dona eis v. In memoria aeterna			Sanctus	Qui tollis	Luceat eis

[32] Esta misa de réquiem de Asola es concordante con la transmitida en E-Bbc 585, no. 13. pero, a diferencia de ésta, incluye la sección del ofertorio en polifonía.

II. Comparación de la estructura de las misas polifónicas de réquiem

Este Apéndice compara de manera más detallada la estructura de cada movimiento de las misas de réquiem copiadas en libros manuscritos de polifonía de Cataluña de la segunda mitad del siglo XVI y del primer cuarto del siglo XVII relacionadas en la sección I de este Apéndice. Las secciones en polifonía se destacan en negrita y las secciones en canto llano se indican en letra cursiva. Cuando el texto y la notación del canto llano no aparecen anotados en el manuscrito, esas secciones se señalan entre corchetes.

INTROITO

Joan Brudieu (manuscrito sin signatura de la Catedral de La Seu d'Urgell)

Requiem aeternam	
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	**4vv**
Te decet hymnus Deus in Sion	
et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.	**4vv**

Jean Maillard (E-Bbc 682, no. 19)

Requiem aeternam	
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	**4vv**
Te decet hymnus Deus in Sion	
et tibi reddetur votum in Jerusalem:	**4vv**
exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.	**4vv**

Anónimo (E-Bbc 682, no. 50)

Requiem aeternam	
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	**4vv**
Te decet hymnus Deus in Sion	
et tibi reddetur votum in Jerusalem:	**4vv**
exaudi orationem meam,	
ad te omnis caro veniet.	**4vv**

Anónimo (E-Bbc 859, no. 13)

[*Requiem aeternam*]	
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	**4vv**
Te decet hymnus Deus in Sion	
et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.	**4vv**

Giovanni Matteo Asola (E-Bbc 587, no. 14 y E-Bbc 585, no. 13)

[*Requiem*]
aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis. **4vv**
Te decet hymnus Deus in Sion
et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet. **4vv**

Anónimo (E-Bbc 587, no. 15)

[*Requiem aeternam*]
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis. **4vv**
Te decet hymnus Deus in Sion
et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet. **4vv**

Anónimo (E-Boc 59, no. 72)

Requiem aeternam **4vv**
dona eis Domine: [*et lux perpetua luceat eis.*]
Te decet hymnus Deus in Sion **4vv**
et tibi red[*detur votum in Jerusalem:*]
exaudi orationem meam **4vv**
ad te omnis caro eius.

Joan Pau Pujol (E-Bbc 789, no. 27 y E-Bbc 585, no. 8)

[*Requiem aeternam*]
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis. **4vv**
Te decet hymnus Deus in Sion
et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet. **4vv**

Anónimo (E-Bbc 585, no. 7)

[*Requiem aeternam*]
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis. **4vv**
Te decet hymnus Deus in Sion
et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet. **4vv**

KYRIE

Joan Brudieu (manuscrito sin signatura de la Catedral de La Seu d'Urgell)

Kyrie eleyson	**4vv**
Christe eleyson	**4vv**
Kyrie eleyson	**4vv**

Jean Maillard (E-Bbc 682, no. 19)

Kyrie eleyson	**4vv**
Christe eleyson	**4vv**
Kyrie eleyson	**4vv**

Anónimo (E-Bbc 682, no. 50)

Kyrie eleyson	**4vv**
Christe eleyson	**4vv**
Kyrie eleyson	**4vv**

Anónimo (E-Bbc 859, no. 13)

Kyrie eleyson	**4vv**
Christe eleyson	**4vv: SSAT**
Kyrie eleyson	**6vv**

Giovanni Matteo Asola (E-Bbc 587, no. 14 y E-Bbc 585, no. 13)

Kyrie eleyson	**4vv**
Christe eleyson	**4vv**
Kyrie eleyson	**4vv**

Anónimo (E-Bbc 587, no. 15)

Kyrie eleyson	**4vv**
Christe eleyson	**4vv**
Kyrie eleyson	**4vv**

Anónimo (E-Boc 59, no. 72)

Kyrie eleyson	**4vv**
[Christe eleyson]	
Kyrie eleyson	

Joan Pau Pujol (E-Bbc 789, no. 27 y E-Bbc 585, no. 8)

Kyrie eleyson	**4vv**
Christe eleyson	**4vv**
Kyrie eleyson	**4vv**

Anónimo (E-Bbc 585, no. 7)

Kyrie eleyson	**4vv**
Christe eleyson	**4vv**
Kyrie eleyson	**4vv**

GRADUAL

Joan Brudieu (manuscrito sin signatura de la Catedral de La Seu d'Urgell)

Requiem aeternam	
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	**4vv**
In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit	**3vv (textura reducida)**

Jean Maillard (E-Bbc 682, no. 19)

[*Requiem aeternam*]	
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	**4vv**
In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit	**3vv (textura reducida)** **4vv**

Anónimo (E-Bbc 682, no. 50)

[*Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis*]	
In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit	**3vv (textura reducida)**

Anónimo (E-Bbc 859, no. 13)

[*Requiem aeternam*]	
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	**4vv**
In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit	**SSAT** **5vv (SAT_1T_2B)**

[sección anónima añadida a la misa de Giovanni Matteo Asola]
(E-Bbc 587, no. 14 y E-Bbc 585, no. 13)

[*Requiem aeternam*]	
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	**4vv**
In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit	**4vv**

Anónimo (E-Bbc 587, no. 15)

Requiem aeternam	
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	**4vv**
In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit	**4vv**

Anónimo (E-Boc 59, no. 72)

Requiem aeternam	**4vv**
dona [*eis Domine: et lux perpetua luceat eis*]	
In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala	**4vv**
non timebit	

Joan Pau Pujol (E-Bbc 789, no. 27 y E-Bbc 585, no. 8)

Requiem aeternam	
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	**4vv**
In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit	**4vv**

Anónimo (E-Bbc 585, no. 7)

Requiem aeternam	
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	**4vv**
In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit	**4vv**

[TRACTO]

Ninguna de las misas de Requiem analizadas en este Apéndice incluye el tracto en polifonía. Tampoco aparece anotado el canto llano para esta sección.

[SECUENCIA]

Ninguna de las misas de Requiem analizadas en este Apéndice incluye la secuencia en polifonía. Tampoco aparece anotado el canto llano para esta sección.

OFERTORIO

Joan Brudieu (manuscrito sin signatura de la Catedral de La Seu d'Urgell)

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 inobscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam: Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus. **4vv**

Jean Maillard (E-Bbc 682, no. 19)

Domine convertere et eripe animas eorum, salvas eas: fac propter misericordiam tuam. **4vv**

Anónimo (E-Bbc 682, no. 50)

[No incluye ofertorio]

Anónimo (E-Bbc 859, no. 13)

[No incluye ofertorio]

Giovanni Matteo Asola

a) E-Bbc 587, no. 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 inobscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam: Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus. **4vv**
[*Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus:*]
Tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: faceas, Domine, de morte transire ad vitam. **4vv**

b) E-Bbc 585, no. 13

[Este manuscrito no incluye Ofertorio]

Anónimo (E-Bbc 587, no. 15)

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 inobscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam: Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus. **4vv**
Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus:
Tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: faceas, Domine, de morte transire ad vitam. Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus. **4vv**

Anónimo (E-Boc 59, no. 72)

[No incluye ofertorio]

Joan Pau Pujol (E-Bbc 789, no. 27 y E-Bbc 585, no. 8)

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 inobscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam: Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus. **4vv**
Hostias et preces
tibi Domine laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: faceas, Domine, de morte transire ad vitam. Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus. **4vv**

Anónimo (E-Bbc 585, no. 7)

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 inobscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam: Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus. **4vv**

SANCTUS

Joan Brudieu (manuscrito sin signatura de la Catedral de La Seu d'Urgell)

Sanctus
Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. **4vv**
Benedictus qui venit
in nomine Domini. Hosanna in excelsis. **4vv**

Jean Maillard (E-Bbc 682, no. 19)

[*Sanctus*]
Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. **4vv**
Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis. **4vv**

Anónimo (E-Bbc 682, no. 50)

[No incluye Sanctus]

Anónimo (E-Bbc 859, no. 13)

[No incluye Sanctus]

Giovanni Matteo Asola (E-Bbc 587, no. 14 y E-Bbc 585, no. 13)

[*Sanctus*][33]
Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. **4vv**
Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis. **4vv**

Anónimo (E-Bbc 587, no. 15)

[*Sanctus*]
Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. **4vv**
Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis. **4vv**

[33] En la copia de esta obra en E-Bbc 585 sí se anotó la entonación inicial en canto llano.

Anónimo (E-Boc 59, no. 72)

Sanctus	**4vv**
Sanctus, [*Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis*]	
Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.	**4vv**

Joan Pau Pujol (E-Bbc 789, no. 27 y E-Bbc 585, no. 8)

Sanctus	
Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.	**4vv**
Benedictus	
qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.	**4vv**

Anónimo (E-Bbc 585, no. 7)

Sanctus	
Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.	**4vv**
Benedictus	
qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.	**4vv**

AGNUS DEI

Joan Brudieu (manuscrito sin signatura de la Catedral de La Seu d'Urgell)

Agnus Dei
qui tollis peccata mundi: dona eis requiem **4vv**
Agnus Dei
qui tollis peccata mundi: dona eis requiem **4vv**
Agnus Dei
qui tollis peccata mundi: dona eis requiem **4vv**

Jean Maillard (E-Bbc 682, no. 19)

[*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 **4vv**
sempiternam.

Anónimo (E-Bbc 682, no. 50)

[No incluye Agnus Dei]

Anónimo (E-Bbc 859, no. 13)

[No incluye Agnus Dei]

Giovanni Matteo Asola (E-Bbc 587, no. 14 y E-Bbc 585, no. 13)

[*Agnus Dei*]
qui tollis peccata mundi: dona eis requiem **4vv**
[*Agnus Dei*]
qui tollis peccata mundi: dona eis requiem **4vv**
[*Agnus Dei*]
qui tollis peccata mundi: dona eis requiem **4vv**
sempiternam.

Anónimo (E-Bbc 587, no. 15)

Agnus Dei
qui tollis peccata mundi: dona eis requiem **4vv**
Agnus Dei
qui tollis peccata mundi: dona eis requiem **4vv**
Agnus Dei
qui tollis peccata mundi: dona eis requiem **4vv**
sempiternam.

Anónimo (E-Boc 59, no. 72)

Agnus Dei
qui tollis peccata [*mundi: dona eis requiem*]
Agnus Dei
qui tollis peccata [*mundi: dona eis requiem*]

Joan Pau Pujol (E-Bbc 789, no. 27 y E-Bbc 585, no. 8)

Agnus Dei
qui tollis peccata mundi: dona eis requiem **4vv**
Agnus Dei
qui tollis peccata mundi: dona eis requiem **4vv**
Agnus Dei
qui tollis peccata mundi: dona eis requiem **4vv**
sempiternam.

Anónimo (E-Bbc 585, no. 7)

Agnus Dei
qui tollis peccata mundi: dona eis requiem **4vv**
[*Agnus Dei*]
[qui tollis peccata mundi: dona eis requiem] **4vv**
[*Agnus Dei*]
[qui tollis peccata mundi: dona eis requiem] **4vv**
sempiternam.

COMUNIÓN

Joan Brudieu (manuscrito sin signatura de la Catedral de La Seu d'Urgell)

[No incluye comunión]

Jean Maillard (E-Bbc 682, no. 19)

[No incluye comunión]

Anónimo (E-Bbc 682, no. 50)

[No incluye comunión]

Anónimo (E-Bbc 859, no. 13)

[No incluye comunión]

Giovanni Matteo Asola (E-Bbc 587, no. 14 y E-Bbc 585, no. 13)[34]

Lux aeterna	
luceat eis, Domine: Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.	**4vv**
Requiem aeternam dona eis Domine,	
et lux perpetua luceat eis. Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.	**4vv**

Anónimo (E-Bbc 587, no. 15)

Lux aeterna	
luceat eis, Domine: Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.	**4vv**
Requiem aeternam dona eis Domine,	
et lux perpetua luceat eis. Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.	**4vv**

Anónimo (E-Boc 59, no. 72)

[No incluye comunión]

[34] El *cantus* y el *altus* del inicio de este movimiento de la misa de réquiem de Asola aparece sin texto en E-Boc 59 (fols. 89v-90r).

Joan Pau Pujol (E-Bbc 789, no. 27 y E-Bbc 585, no. 8)

Lux aeterna	
luceat eis, Domine: Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.	**4vv**
Requiem aeternam dona eis Domine,	
et lux perpetua luceat eis. Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.	**4vv**

Anónimo (E-Bbc 585, no. 7)

Lux aeterna	
luceat eis, Domine: Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.	**4vv**
Requiem aeternam dona eis Domine,	
et lux perpetua luceat eis. Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.	**4vv**

Apéndice 6
Motetes transmitidos en los libros manuscritos de polifonía estudiados en el Capítulo I

Título	Compositor	Manuscritos
Abiit Jesus	Zorita, Nicasio	E-Bbc 608 (No. 33)
Accepit Jesus	Anón.	E-Boc 11bis (No. 23)
Ad Dominum cum tribularer	Palestrina, G.P. da	E-Bbc 587 (No. 25)
Adoramus te, Christe	Anón.	E-Bbc 587 (No. 19)
Adoramus te, Christe	Palestrina, G.P. da	E-Boc 11bis (No. 15); E-Bbc 586 (No. 9)
Amici mei	Anón.	E-Boc 7 (No. 5)
Angustiae sunt mihi	Maillard, Jean	E-Bbc 608 (No. 39)
Assumpsit Jesus	Zorita, Nicasio	E-Bbc 608 (No. 31)
Augustine lux doctorum	Anón.	E-Bbc 682 (No. 48)
Augustine pater optime	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 54)
Augustine pater optime	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 58)
Ave Maria	Palestrina, G.P. da	E-Bbc 682 (No. 49)
Ave sanctissimum et gloriosum	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 21)
Beata es Maria	"Henricus Enscaseu"	E-Bbc 682 (No. 29)
Benedicamus Domino	Anón.	E-Bbc 681 (No. 1)
Benedicamus Domino	Anón.	E-Bbc 681 (No. 42)
Benedicamus Domino	Anón.	E-Boc 7 (No. 27)
Benedicamus Domino	Joan Pau Pujol	E-Boc 59 (No. 7)
Benedicamus Domino	Joan Pau Pujol	E-Bbc 789 (No. 9)
Benedicamus Domino	Joan Pau Pujol	E-Bbc 789 (No. 17)
Benedicamus Domino	Joan Pau Pujol	E-Bbc 789 (No. 25)
Benedicamus Domino	Joan Pau Pujol	E-Bbc 788 (No. 9)
Benedicamus Domino	Joan Pau Pujol	E-Bbc 788 (No. 16)
Caro mea vere	Guerrero, Francisco	E-Bbc 587 (No. 10)
Caro mea	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 41)
Caecilia virgo gloriosa	Clemens non Papa, Jacobus	E-Bbc 682 (No. 30)
Christus resurgens ex mortuis	Richafort, Jean	E-Bbc 681 (No. 33)
Comedetis carnes	Anón.	E-Boc 11bis (No. 21)
Congratulamini mihi	Palestrina, G.P. da	E-Bbc 682 (No. 34)
Deficit in salutare	Anón.	E-Boc 7 (No. 7)
Deus canticum novum	Hellinck, Lupus	E-Bbc 681 (No. 8)
Dies sanctificatus	Palestrina, G.P. da	E-Bbc 682 (No. 44)
Dixit Dominus ad Noe	Zorita, Nicasio	E-Bbc 608 (No. 38)
Domine memento mei	Pastrana, Pedro de	E-Bbc 681 (No. 9)
Domine quando veneris	Palestrina, G.P. da	E-Bbc 587 (No. 17)
Dominus meus et Deus meus	Guerrero, Pedro	E-Bbc 608 (No. 37)
Ductus est Jesus	Zorita, Nicasio	E-Bbc 608 (No. 30)
Dum sacrum mysterium	Coloma, Rafael	E-Bbc 587 (No. 4)
Ego sum panis vivus	Anón.	E-Bbc 587 (No. 11)
Ego sum panis vivus	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 39)
Erat Dominus Jesus	Zorita, Nicasio	E-Bbc 608 (No. 32)

Título	**Compositor**	**Manuscritos**
Exsultate justi in Domino	Pujol, Joan Pau	E-Bbc 787 (No. 7)
Extraneus factus sum	Anón.	E-Boc 7 (No. 4)
Exultemus et letemur hodie	Anón.	E-Bbc 681 (No. 11)
Fuit homo	Palestrina, G.P. da	E-Bbc 682 (No. 45)
Hoc corpus	Robledo, Melchor	E-Bbc 682 (No. 40)
Homo quidam fecit	Anón.	E-Bbc 608 (No. 41)
Hostia solemnis	Anón.	E-Bbc 681 (No. 21)
In me transierunt	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 37)
In passione positus	Anón.	E-Bbc 587 (No. 22)
In te Domine speravi	Lhéritier, Jean	E-Bbc 608 (No. 43)
Inter vestibulum et altare	Peñalosa, Francisco de	E-Bbc 681 (No. 15)
Inviolata, integra et casta	Josquin des Prez	E-Bbc 681 (No. 12)
Inviolata, integra et casa / Regina caeli / Alma redemptoris mater / Ave Regina caelorum	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 36)
Iudicii signum	Anón.	E-Boc 7 (No. 1)
Juravit Dominus	Andreu, Miguel	E-Bbc 859 (No. 15)
Lapidabant Stephanum	Palestrina, G.P. da	E-Bbc 682 (No. 31)
Locutus est Dominus	Zorita, Nicasio	E-Bbc 608 (No. 29)
Magi viderunt stellam	Victoria, Tomás Luis de	E-Bbc 587 (No. 2)
Ne timeas Maria	Victoria, Tomás Luis de	E-Bbc 587 (No. 1)
O Doctor optime	Victoria, Tomás Luis de	E-Bbc 682 (No. 25)
O Domine Jesu Christe	Guerrero, Francisco	E-Bbc 681 (No. 48)
O quam suavis	Anón.	E-Boc 11bis (No. 22)
O sacrum convivium	Anón.	E-Bbc 682 (No. 56)
O vos omnes	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 42)
O vos omnes	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 57)
O vos omnes	Victoria, Tomás Luis de	E-Bbc 587 (No. 21)
Paratur nobis mensa	Anón.	E-Boc 11bis (No. 20)
Pater peccavi	Clemens non Papa, Jacobus	E-Bbc 587 (No. 20)
Peccantem me quotidie	Maillard, Jean	E-Bbc 587 (No. 16); E-Bbc 682 (No. 43)
Peccantem me quotidie	Palestrina, G.P. da	E-Bbc 859 (No. 14)
Peccavimus Domine	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 53)
Per tuam crucem	Morales, Cristóbal de	E-Bbc 681 (No. 14); E-Boc 7 (No. 25); E-Bbc 587 (No. 24)
Pueri Hebraeorum	Zorita, Nicasio	E-Bbc 608 (No. 35)
Quae est ista	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 62)
Quam pulchri sunt	Victoria, Tomás Luis de	E-Bbc 682 (No. 28)
Quis ex vobis arguet me	Zorita, Nicasio	E-Bbc 608 (No. 34)
Resurgens Christus ex mortuis	Anón.	E-Bbc 681 (No. 10)
Sancte Michael	Anón.	E-Boc 7 (No. 31)
Sancte pater, Augustine	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 24)
Senex puerum	Palestrina, G.P. da	E-Bbc 608 (No. 1)
Sumens illud ave Gabrielis	Anón.	E-Bbc 681 (No. 46)

Título	**Compositor**	**Manuscritos**
Super flumina Babylonis	Palestrina, G.P. da	E-Bbc 587 (No. 18)
Surrexit pastor bonus	Coloma, Rafael	E-Bbc 587 (No. 3)
Timete Dominum	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 47)
Tribularer si nescirem	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 46)
Tristis est anima mea	Pujol, Joan Pau	E-Bbc 787 (No. 8)
Tristis est anima mea	¿Pujol, Joan Pau?	E-Boc 11bis (No. 13); E-Bbc 586 (No. 12)
Tristis est anima mea	Pujol, Joan Pau	E-Bbc 586 (No. 7)
Tu es pastor ovium	Palestrina, G.P. da	E-Bbc 682 (No. 33)
Tullit ergo	Zorita, Nicasio	E-Bbc 608 (No. 36)
Valde honorandus est	Palestrina, G.P. da	E-Bbc 682 (No. 32)
Venite comedite panem meum	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 38)
Venite et accendite	Anón.	E-Bbc 681 (No. 41)
Vere languores	Pujol, Joan Pau	E-Boc 11bis (No. 12); E-Bbc 586 (No. 10)
Videntes stellam magi	Maillard, Jean	E-Bbc 682 (No. 35)
Vere languores	Victoria, Tomás Luis de	E-Bbc 587 (No. 23)
Visita quaesumus Domine	Mantua, Jacquet de	E-Bbc 681 (No. 13)

Apéndice 7
Comparación del material melódico común entre los veintisiete responsorios para el *Triduum sacrum* de Paolo Ferrarese (1565) y los transmitidos en E-Bbc 608 y E-Boc 59

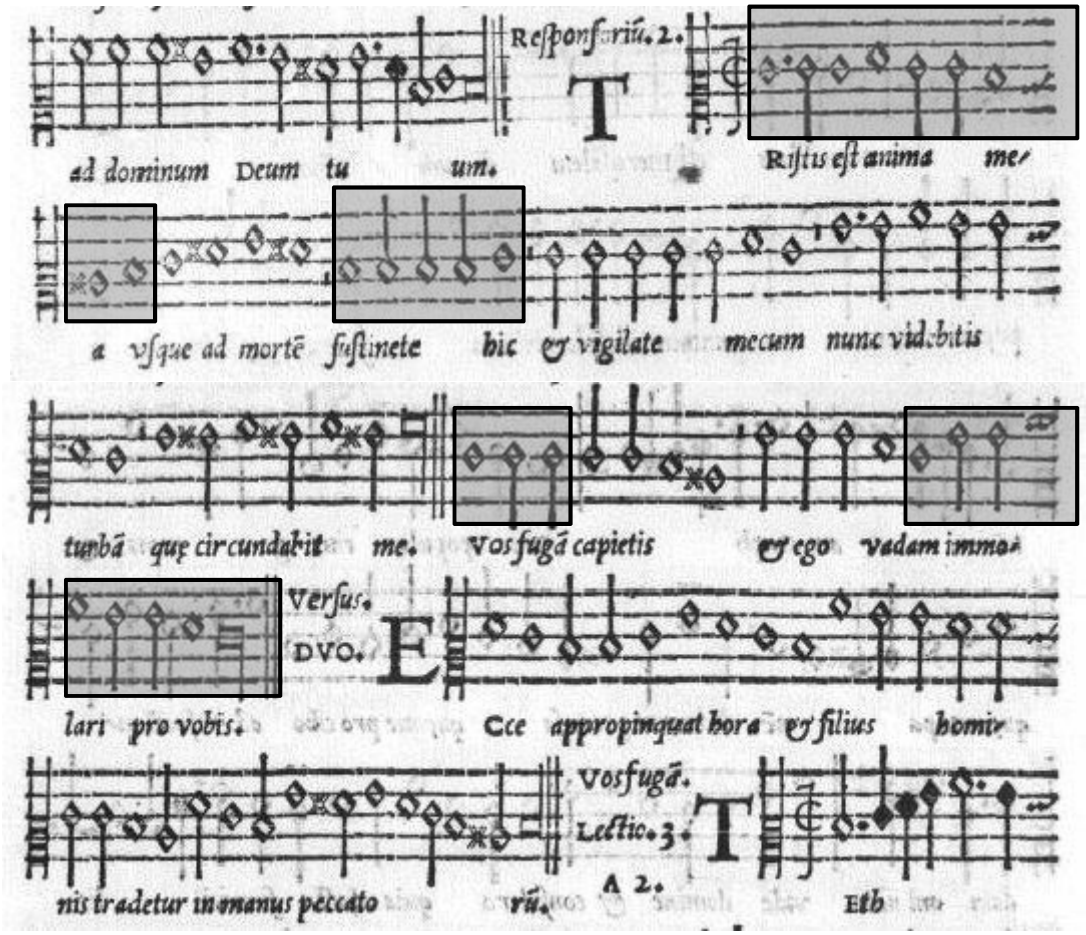
Este Apéndice compara el material melódico compartido entre la voz de *cantus* de los veintisiete responsorios para el *Triduum sacrum* del compositor italiano Paolo Ferrarese (fl. 1565), *Passiones, lamentationes, responsoria, Benedictus, Miserere, multaque alia devotissima cantica ad offitium Hebdomadae Sanctae pertinentia* (Venecia, Girolamo Scotto, 1565) y los responsorios transmitidos en E-Bbc 608 y E-Boc 59. Los recuadros en gris indican los pasajes melódicos concordantes entre el ciclo de Ferrarese y los ciclos concordantes de E-Bbc 608 y E-Boc 59.

Feria V

I. *In monte Oliveti*



II. *Tristis est anima mea*

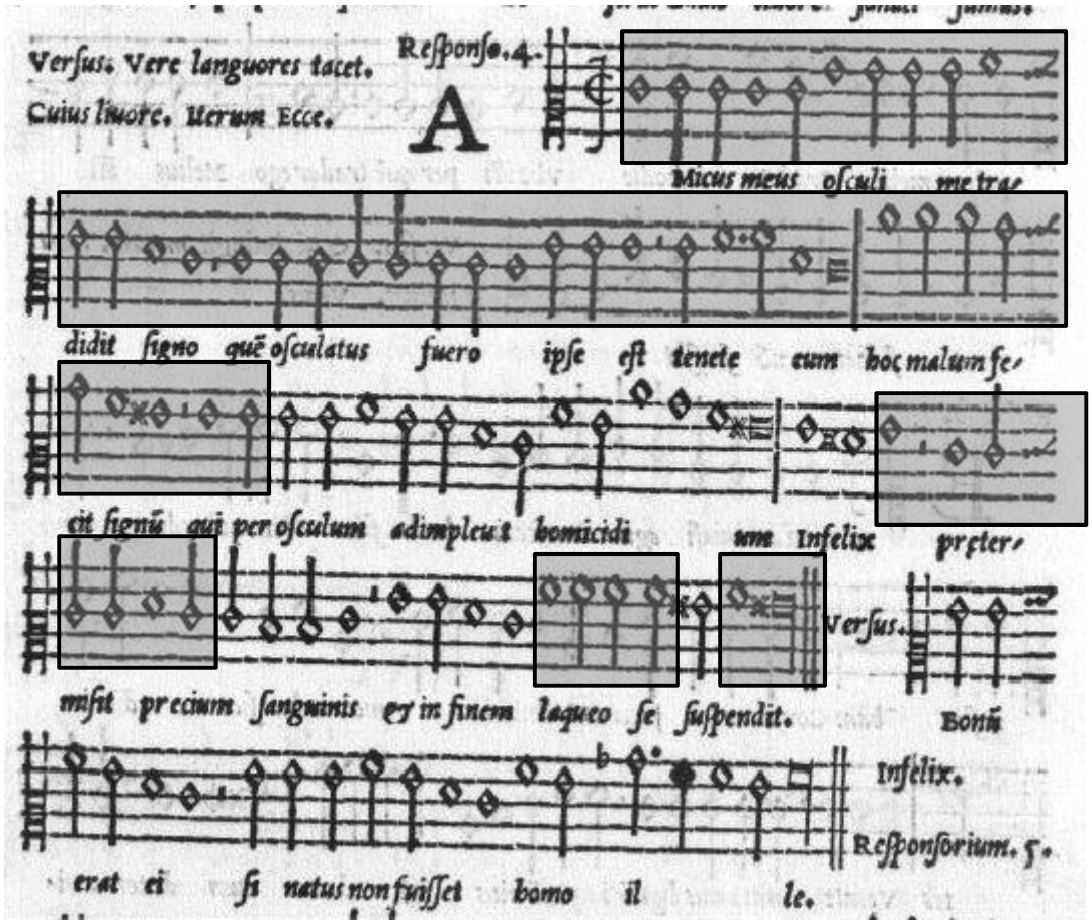


III. *Ecce vidimus*

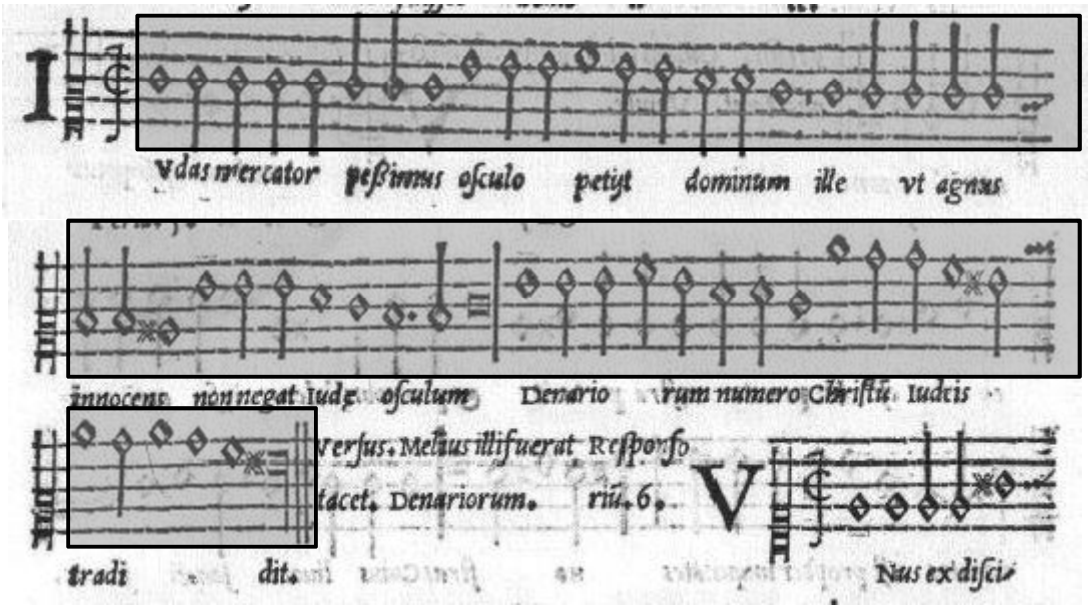




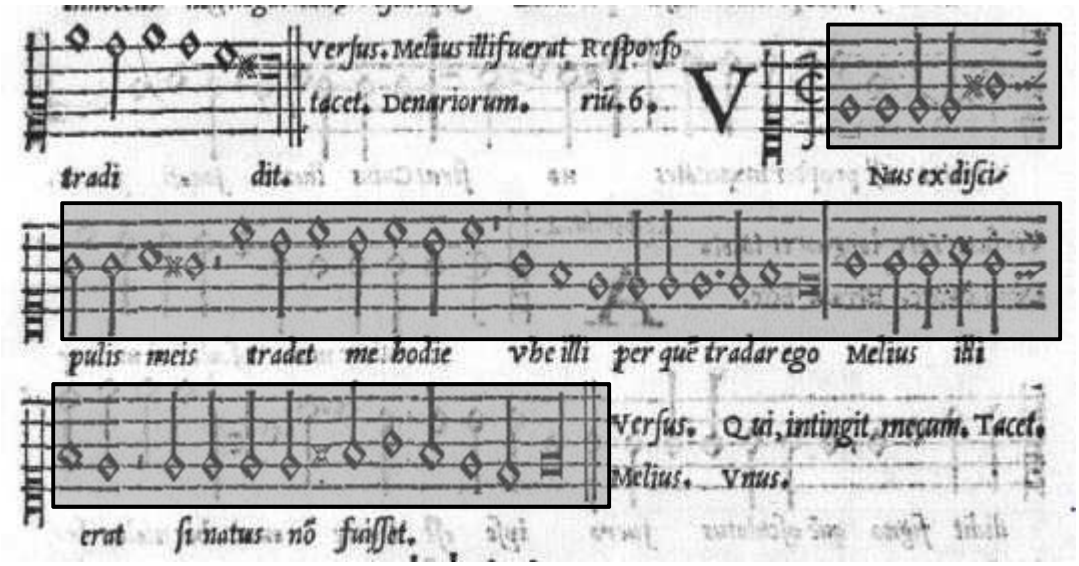
IV. *Amicus meus*



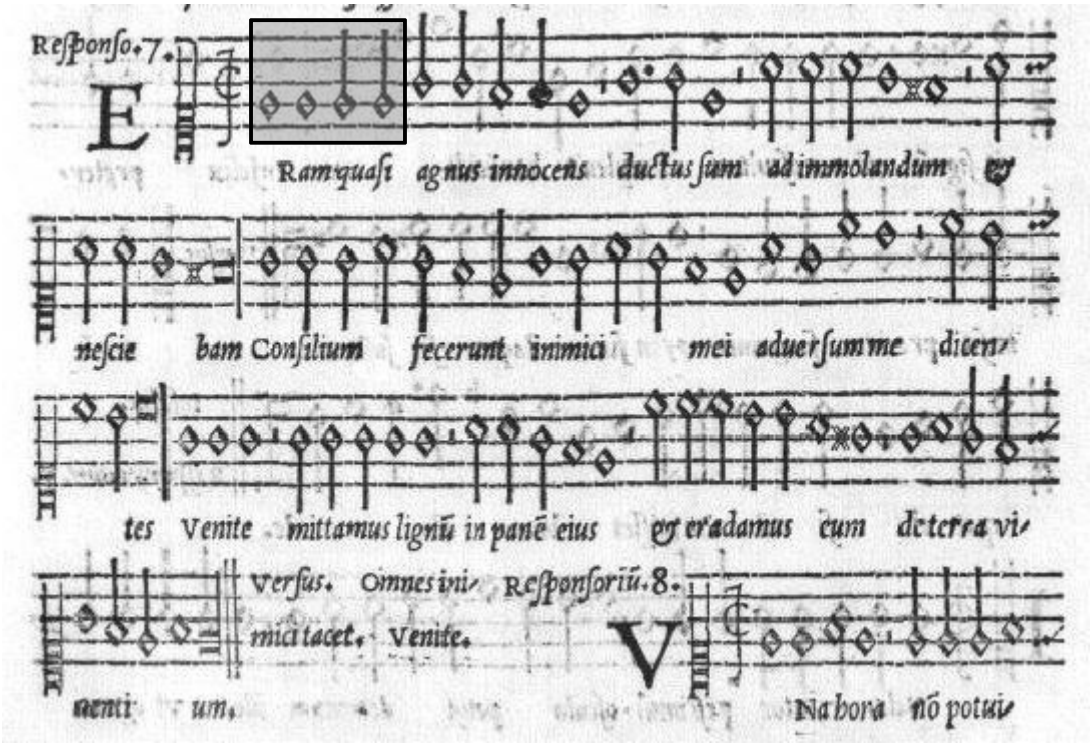
V. *Judas mercator*



VI. *Unus es discipulis*



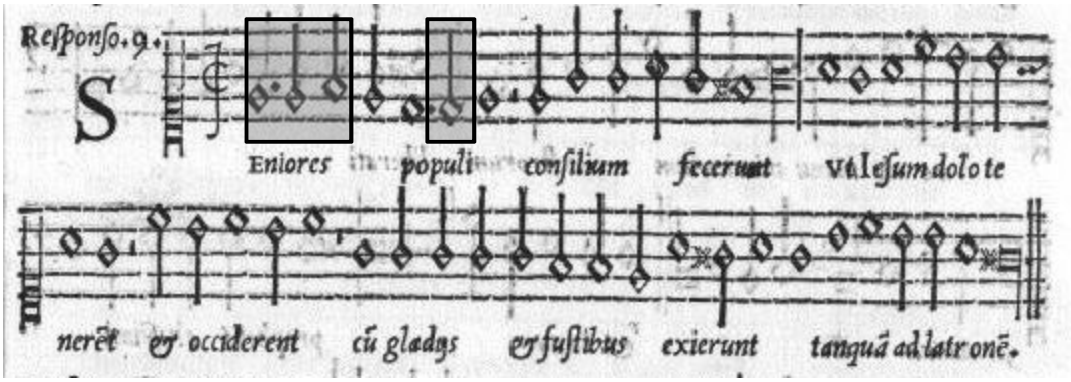
VII. ***Eram quasi agnus***



VIII. ***Una hora non potuistis***

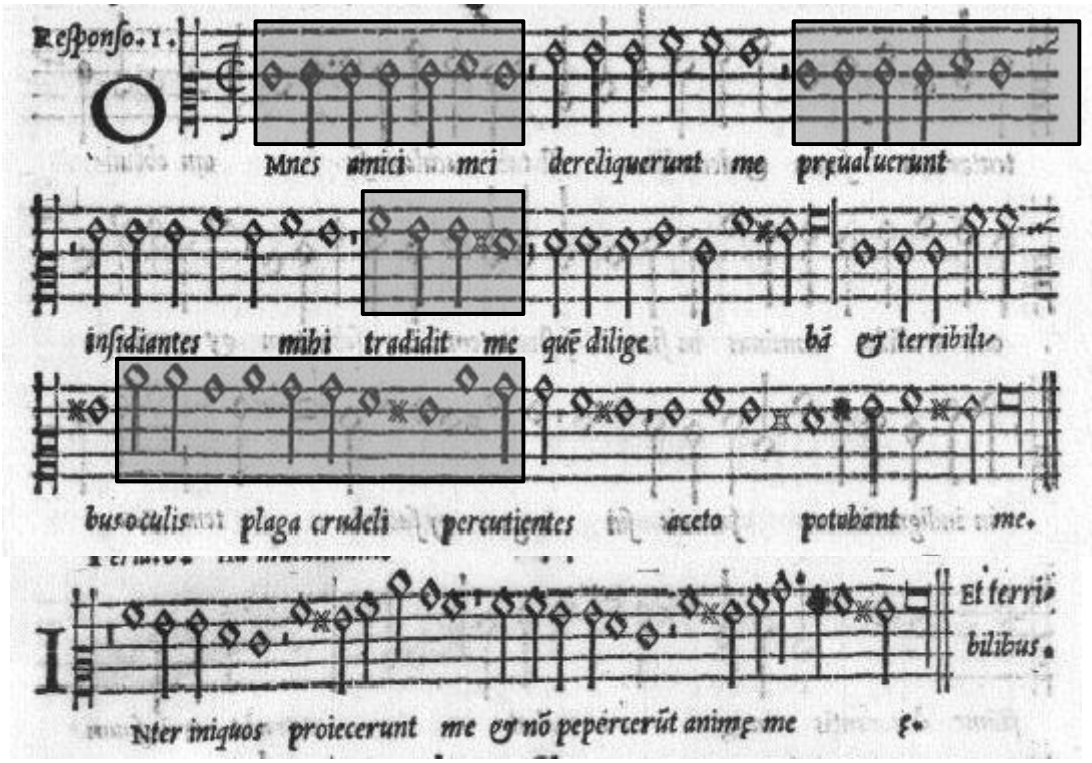


IX. *Seniores populi*

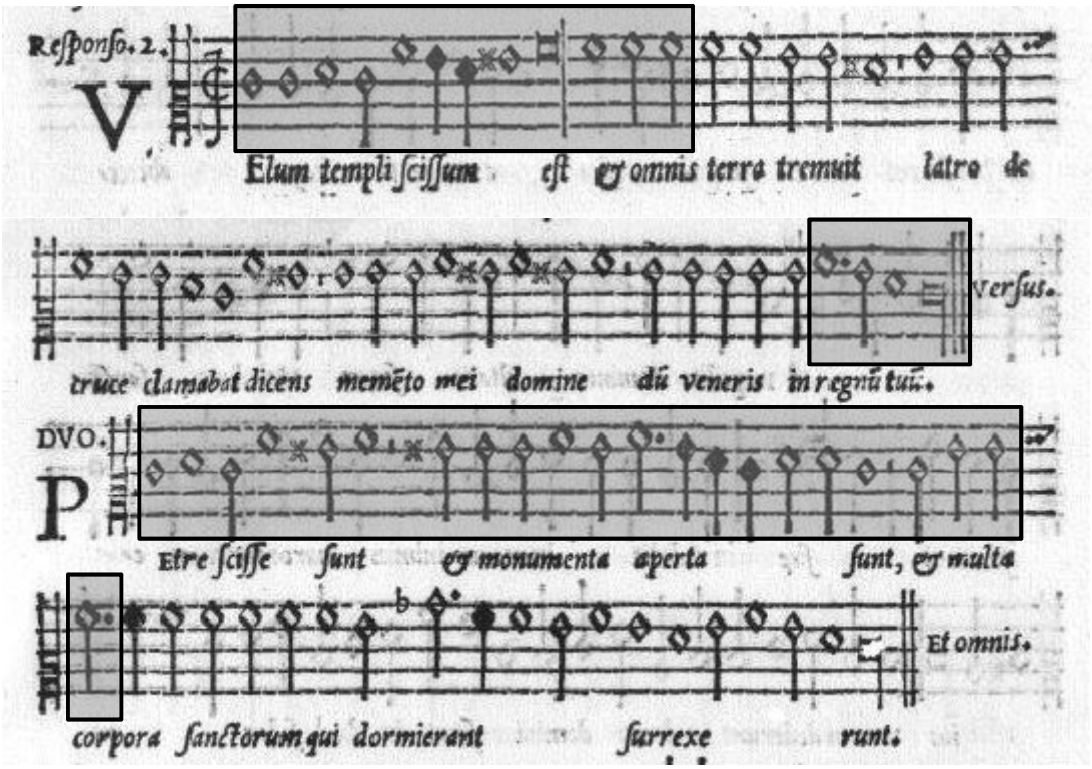


Feria VI

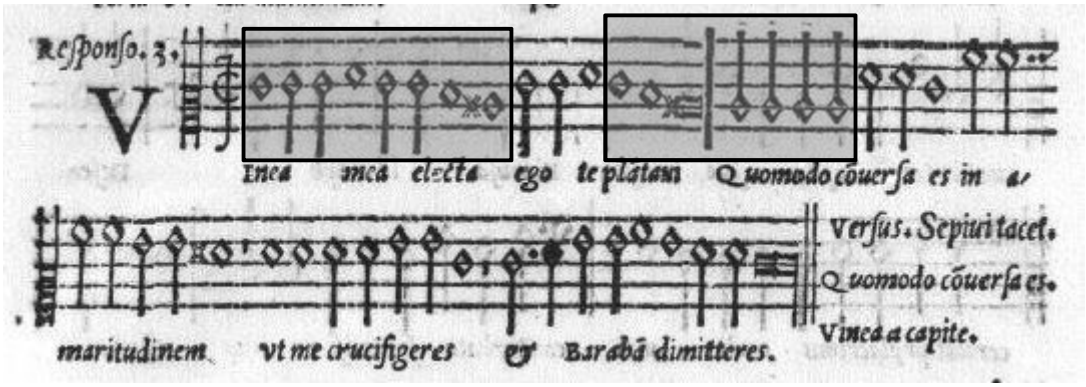
I. *Omnes amici mei*



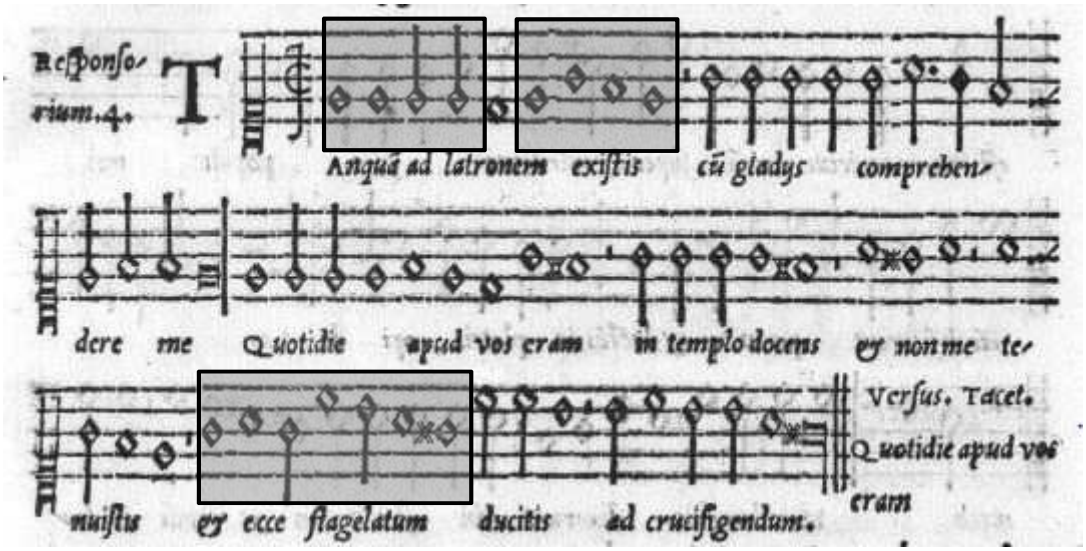
II. *Velum templi*



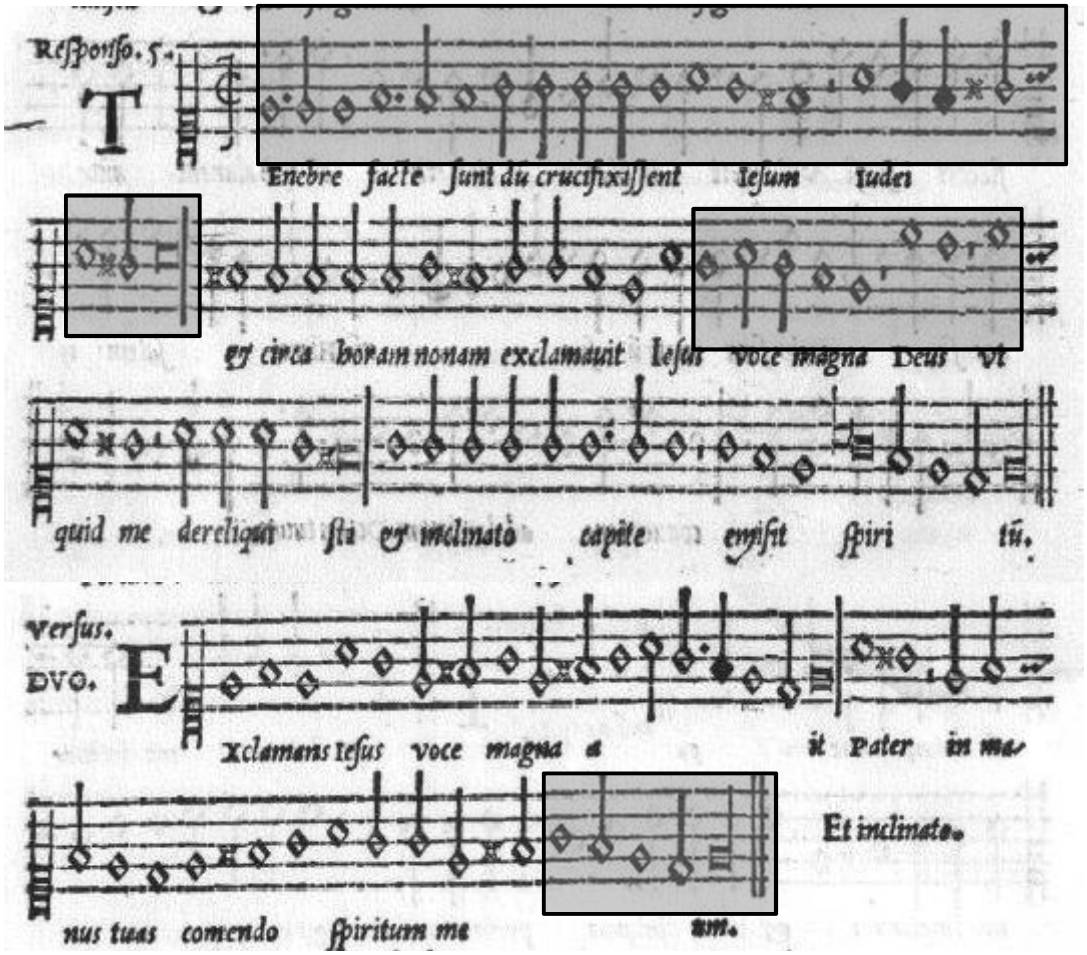
III. *Vinea mea electa*



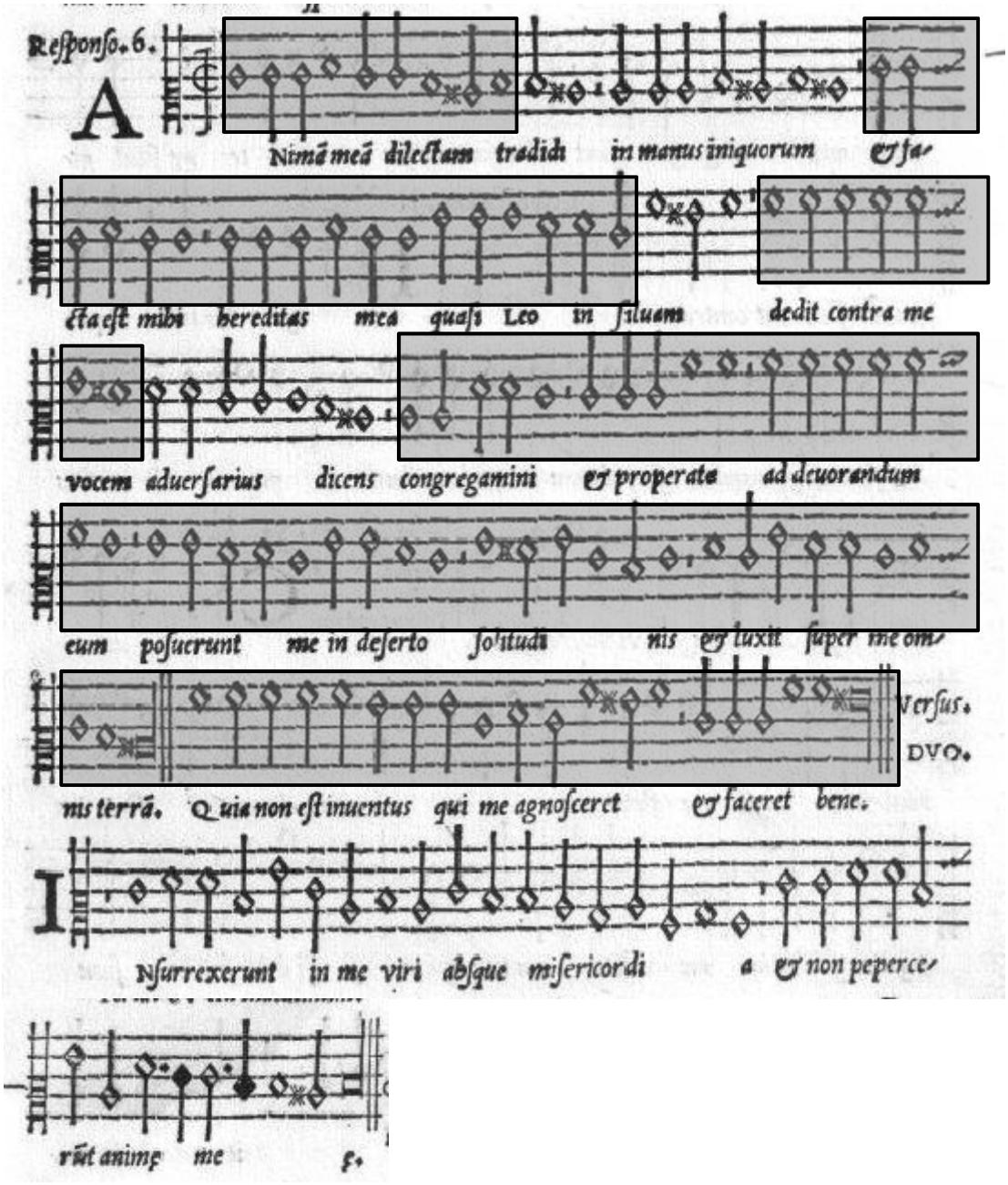
IV. *Tanquam ad latronem*



V. *Tenebrae factae sunt*



VI. *Animam meam dilectam*

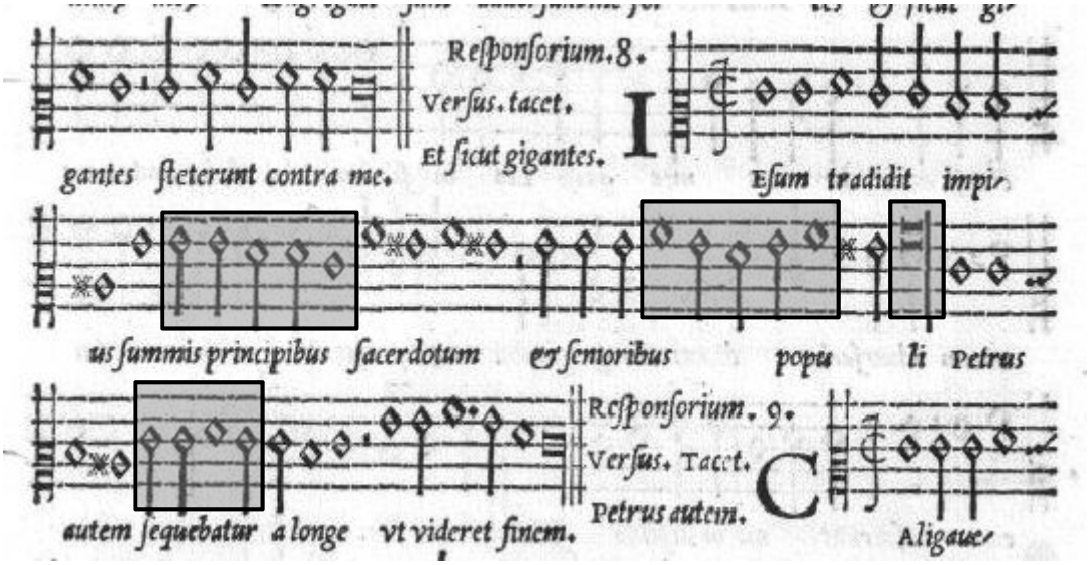


VII. *Tradiderunt me*

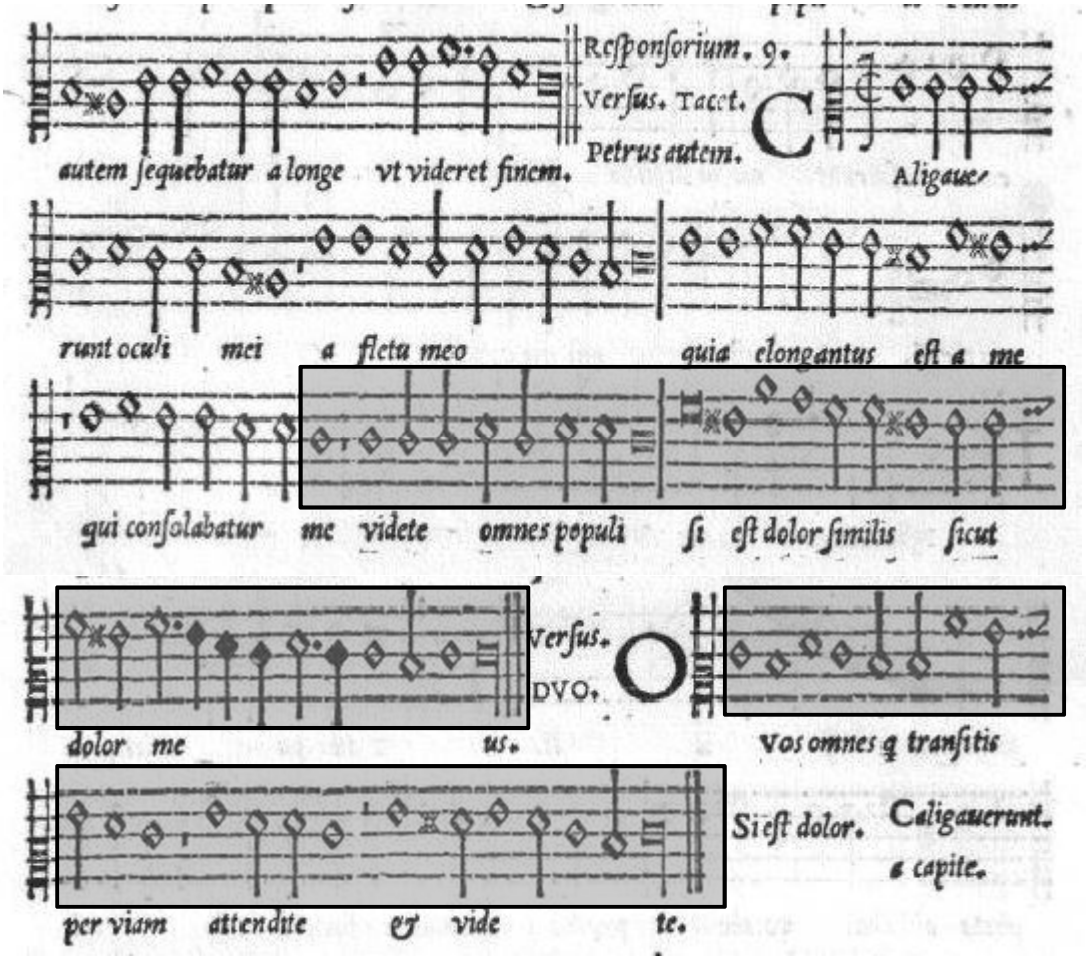
[En este responsorio no se ha detectado material melódico compartido]



VIII. *Iesum tradidit*

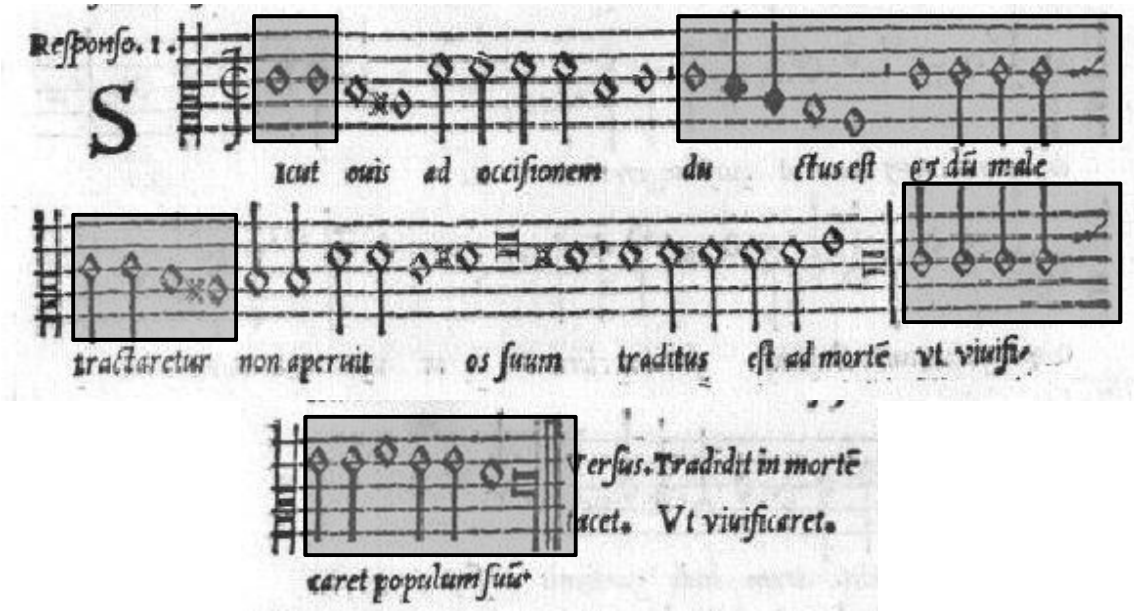


IX. *Caligaverunt oculi mei*

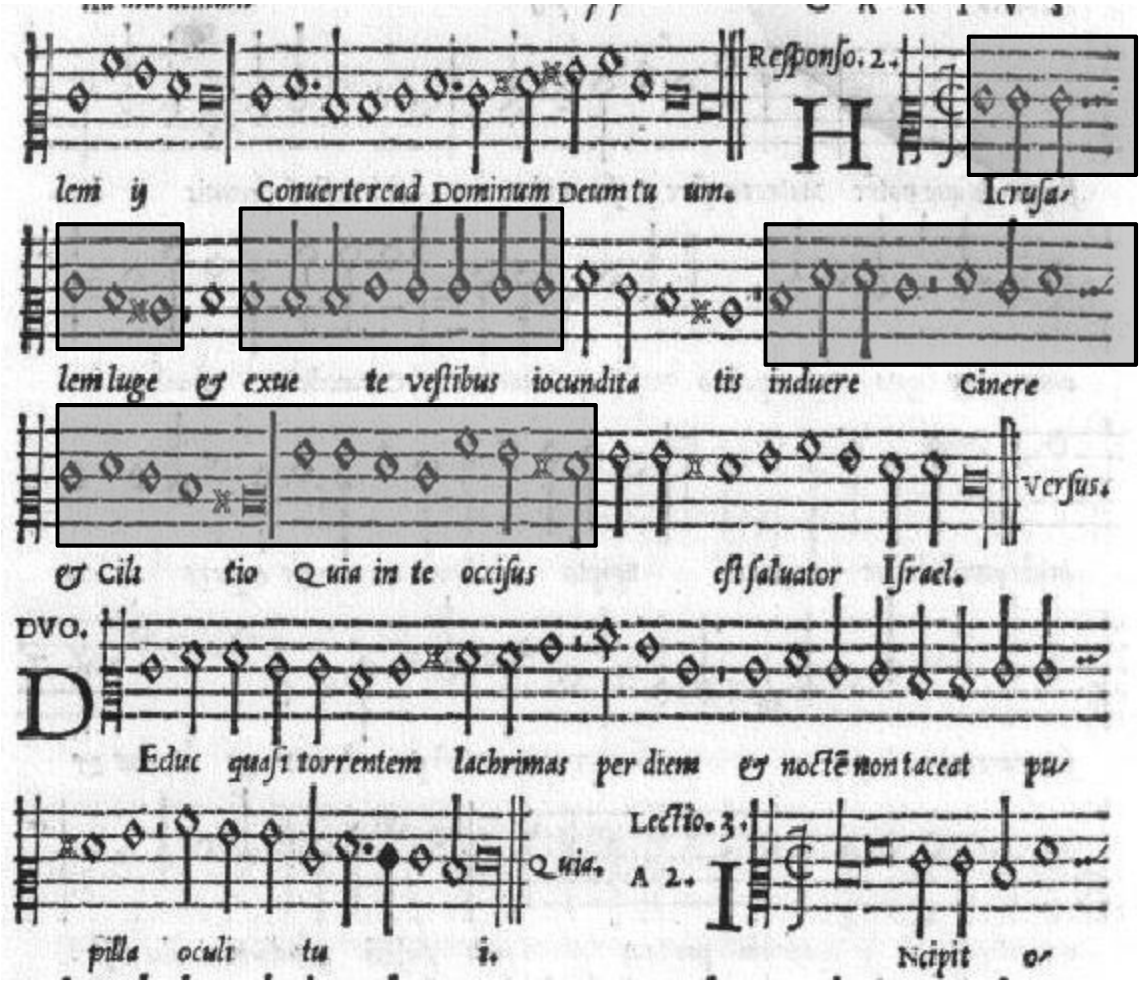


Sabbato Sancto

I. *Sicut ovis*



II. ***Jerusalem luge***



III. ***Plange quasi virgo***



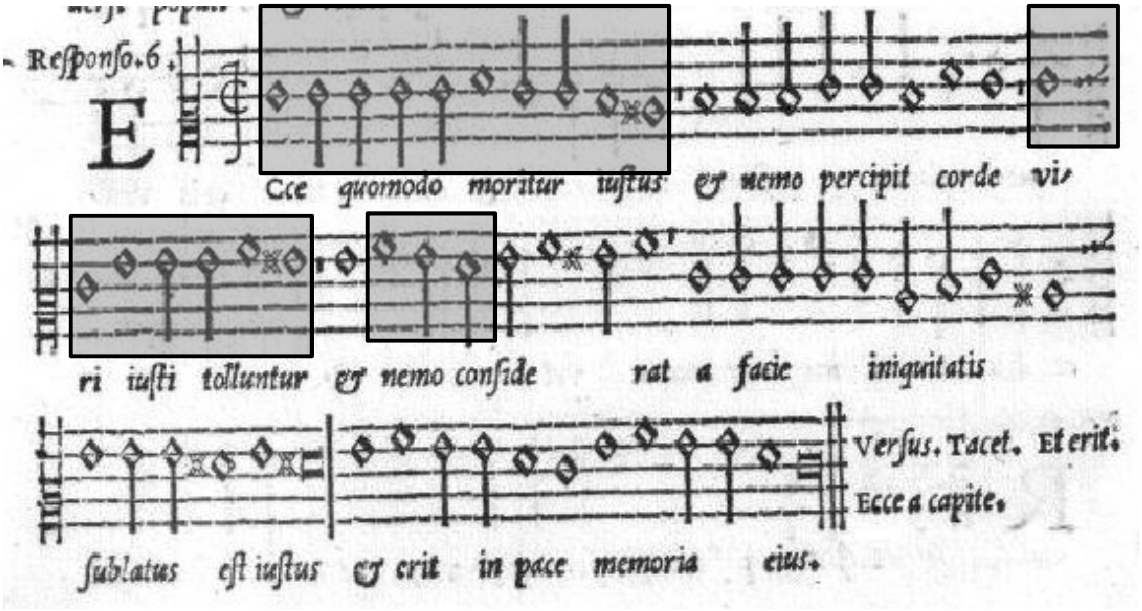
IV. *Recessit pastor noster*



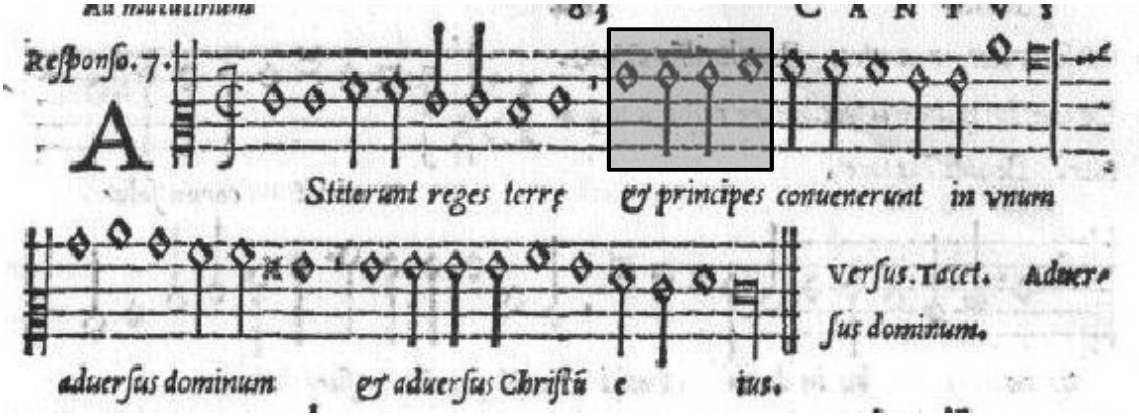
V. *O vos omnes*



VI. ***Ecce quomodo moritur***



VII. ***Astiterunt reges terrae***



VIII. ***Aestimatus sum***



IX. ***Sepulto Domino***

[En este responsorio no se ha detectado material melódico compartido]



Apéndice 8
Las prerrogativas de la Catedral de Barcelona respecto al resto de instituciones eclesiásticas de la ciudad

Fuente:
ACB, Ordenaments i consuetes, Preheminències de la Iglesia Cathedral de Barcelona y obligations y càrrechs de tots los officials així majors com menors de dita iglesia, 1580-1581.

[fol. 3v]

[Fragmento 1]

Primo que quant se fa alguna sepultura ho professo ab creu lo que apporte aquella ho haministre de la dita Isglesia va vestit ab cappa pluuial lo que no es estat permes ni acosthumat a ningun cruciffero de alguna parrochia los quals en differentia dels crucifferos de la seu sols han acosthumat de apportar y aporten un gremial curt a modo de almussa cobrint solamen*t* les espalles.

[Fragmento 2]

Item que sempre que lo clero de la seu ab canonges ó sens canonges va per ciutat ab creu alsada per alguna sepultura ha altramen*t* y encontre ab altra creu de alguna parrochia los scolans de la seu acostumen de dir la part y baixa volent dir que abaix la creu y que cessen de cantar y que se aturen lo clero de la parrochia fins que sia passat lo clero de la seu y promptamen*t* lo qui apporte la creu de la tal parrochia en senyal de subrectio y reuerentia ques deu a la cathedral posse lo peu del bordo de la creu en terra y lo clero de la dita parrochia para ó se attura y fa lloch callant y sens cantar fins que tot lo clero de la seu es acabat de passar.

[Fragmento 3]

Item totes les voltes que lo clero de la seu ab creu alsada passa dauant alguna Isglesia parrochial si es professo [**fol. 4r**] ho sepultura canonical ho de beneficiat la Isglesia parrochial en senyal de subÿectio y reuerentia ha de tocar campana ho campanes alsades tant quant dura lo passar del dit clero de la seu y si es sepultura simple ha de tocar alguna campana del campanar mayor a batallades y si nou fan los escolans de la seu tenen acosthumat de entrar en la dita Isglesia de la tal parrochia y pendrer de sa propia auc*tori*tat una penyora per una lliura de candeles per la culpa de no hauer fet sen*y*al de obedientia la qual pena acosthuma de esser dels escolans es veritat que en les sepultures simples lo escola que aporte lo salpasser a de anar a la porta de la Isglesia per hont passen y tocar y fer sen*y*al ab la anella del portal si ya en algun punt nos sermonaue en la tal Isglesia que en tal cas nos deu fer sen*y*al ni toccar.

[Fragmento 4]

Primo que ninguna Isglesia parrochial de la ciutat pot toccar a matines ni al offici ni a vespres ni a la oratio de ningun Jorn ni la de vespre fins que la cathedral ab la campana ques diu la vedada ha asenyalat [**fol. 4v**] la hora y lo punt toccant la qual totes les

Isglesias han de respondre a la seu y lo Disapte sanct ninguna campana pot tocar que primer no haien toccat les de la seu entenent que a matines haie precehir lo senyal de la vedada y a les orations de mig jorn y de vespre la aulaguera y a la missa y vespres les altres campanes.

[Fragmento 5]

Item lo Vicari perpetuo de s.ta m.a de la mar y lo Rector del Pi en regonexensa de la subÿectio y obedientia son obligats y han acosthumat a venir a cantar lo segon respons de les matines en les festes dels dias de nadal sancta eulalia paschua de resurrectio sancta creu de maig Penthecostes nostra s.a de agost sancta creu de setembre y tots sancts.

[Fragmento 6]

Item per special preheminentia es reseruat de consuetut a la dita Isglesia cathedral tenir mestre de cant y cappella lo qual pot y li es licit ab sos cantors anar a cantar en qualseuol Isglesia fora dde la seu per tota la ciutat y Isglesias circunuehines liberame*n*t y tenir scola de cant en la dita seu les quals cosses no son licites a ninguna altra persona ni Isglesia sens licentia de dit mestre de cant.

[fol. 5r]

[Fragmento 7]

Item en tots los dobles y simples maiors en lo cor de dita Isglesia cathedral lo domer que fa lo offici sta ab cappa pluuial reuestit y dosser a les spalles lo que no es licit ni permet nis pot ni se accosthume de fer en les parrochias.

[Fragmento 8]

Item la conuocatio dels cleros de las parrochias y couents dels monestirs encara exemps es reseruada y toque al R.m sen*y*or bisbe y al R.nt Capitol de la dita cathedral tos temps que se han de fer proffesons generals ordinaries y extraordinaries per deuocio alegria ho necessitat y los Rectors ab sos cleros y los prelats dels monestirs ab sos couents tenen y deuhuen y acostumen de tenir aquesta obedientia a la cathedral de venir alli y acudir a les dites conuocations y venir a la seu y per son orde acostumat seguir la creu de la cathedral precehint y anant sub una cruce de la seu tots ho seguint les altres y asso ab tota ordinatio del cabiscol de la seu axi en lo partir com entra la continuatio de les professons fins ha esser tornats.

[Fragmento 9]

[fol. 5v]

Item en lo cor de la Cathedral en lo qual presideix lo prelat y en molts dies del any son los officis de matines missa y vespres y sermons pontificals y ha un pulpit peculiar ultra del commu a hont continuame*n*t se predica lo qual es possat sobre y al endret del cap del cor y loch propri de la sede Epischopal lo qual pulpit vulgarment se diu la troneta en la qual sermona ho a de fer sermonar lo bisbe lo dia de la vigilia de Nadal de mati

inmediadame*n*t cantada prima al seu clero que alli esta congregat y lo dia seguent de Nadal lo sen*y*or Bisbe fent com acosthuma a les matines vestit ab ses vestes ho insignies Epischopals ha de cantar y acosthuma de pujar a cantar la homelia ho nouena lisso en la qual troneta en la dita Isglesia cathedral per especial preheminentia y perrogatiua [sic] se acostumen de cantar tambe en les matines les lissons y a les misses conuentuals ho maiors los aleluyans [sic] responsos y tractes y altres coses semblants. La qual troneta se trobe esser edificada en lo mateix temps ques trobe y se edifica lo cor sego*n*s se veu ab lo aspecte de aquellla y se ha de presumir q*ue* com seguint la forma altre de semblant lloch ques trobe edificat y reseruat en lo cor a hont mes antigame*n*t y abans en dita Isglesia se feien los officis conuentuals y encara que en algunas parrochias ho parrochias se trobe alguna ho algunas tronetas empero ne se ha acostumat en elles ni permes officiar en la forma que es dita se officia en la seu ni tampoch estar possades les tals tronetas en la part [**fol. 6r**] superior al lloch ha hont hauia de estar la persona del Bisbe com tampoch nos puguen collocar ni tenir affixa sede Epischopal sino en sa propria Isglesia cathedral la qual a soles se diu sposa sua.

[Fragmento 10]

Item en senyal de cap superior a totes les Isglesias acostuma lo capitol de la dita cathedral en les professons ques fan lo dia de Corpus y altres professons deputar dos beneficiats de la seu per cabiscols per tot lo cor de les parrochias y son nomenats cabiscols de parrochias y lo clero de aquellas deu y te acostumat de hobehir los en lo que al orde de la professo toque.

[Fragmento 11]

Item mes que ninguna parrochial Isglesia del p*rese*nt bisbat ha acostumat de tenir ni may ha tingut tenebras per aquell temps que cessen les campanes de toccar posant n*ostr*e s*enyo*r al monime*n*t fins al disapte sanct sino sols la seu que senyalla les hores canonicas ab les dues tenebres.

Item mes que en temps de entredit que ninguna Isglesia pot toccar campana alguna sino la seu sola tocca y asenyala totes les hores canonicas ab la campana ques diu la vedada.

Apéndice 9
Comparación de los calendarios litúrgicos impresos en el *Breviarium Barcinonense* (Joan Trinxer y Jaume Cortey, 1560), en el *Ordinarium Barcinonense* (Claudi Bornat, 1569) y en el *Ordinarium, seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis* (Sebastià de Cormellas, 1620)

Se han desarrollado las abreviaturas y actualizado las mayúsculas. Las dos columnas de la derecha indican el rango litúrgico de la festividad asignado en el *Breviarium* de 1560 y en el *Ordinarium* de 1620.[35] Un asterisco señala un cambio de festividad en el *Ordinarium* de 1620. Las festividades no presentes en los *Ordinarium* de 1569 y 1620 respecto al *Breviarium* de 1560 se señalan mediante el subrayado (la festividad no figura en el *Ordinarium* de 1569) y corchetes (la festividad no figura en el *Ordinarium* de 1620).

[35] El *Ordinarium* de 1569 no señala el rango litúrgico para cada festividad.

Enero

Día	Festividad	1560	1620
1	In Circumcisione Domini	Doble mayor	Doble
2	Octava S. Stephani	Semidoble	Doble
	1620 Octava S. Joannis, & SS. Inocentium (+)		Commem.[36]
3	Octava S. Joannis	Semidoble	Doble
	1620 Octava SS. Innocentium (+)		Commem.
4	Octava Sanctorum Innocentium	Semidoble	Doble
5	Vigilia Epiphaniae		
	1620 S. Telesphori Papae & martyris (+)		Commem.
6	In Epiphania Domini	Doble mayor	Doble
7*	[De octava Epiphaniae] / [Iulianus & Socii]	—	—
	1620 Raymundi de Penyafort Confessor		Doble
8[37]	De octava		
9	De octava		
10	De octava		
11	De octava		
	1620 S. Higinii Papae & martyr (+)		Commem.
12	De octava		
13	De octava Epiphaniae / [S. Hilarii Episcopi]	Semidoble	Doble
14	S. Felicis Presbyteri et Martyris	Simple menor	Commem.
	1620 S. Hilarii Episcopi & confessoris (+)		Semidoble
15*	[S. Eufrozina Virginis] / S. Mauri Abbatis	Simple mayor	
	1620 S. Pauli primi eremitae & comm. S. Mauri Abbatis		Semidoble
16	[S. Honoratii Episcopi et Confessoris] / S. Marcelli Papae	Simple menor	Semidoble
17	S. Antonii Abbatis / [Speusepus & Socii]	Doble menor	Doble
18	S. Priscae Virginis et Martyris	Simple menor	Commem.
	1620 Cathedra S. Petri Romae (+)		Doble
19	SS. Marii, Marthae et Socii Martyris	Simple menor	—
	1620 Abachum martyrum (+)		—
20	SS. Fabiani et Sebastiani martyrum	Doble menor	Doble
21	S. Agnetis Virginis & Martyris / [S. Fructuosi & Sociis Martyris]	Simple mayor	Doble
22	S. Vincentii Martyr	Doble menor	
	1620 S. Vincentii & Anastasii martyrum		Semidoble
23	S. Emerentianae Virginis et Martyris	Simple menor	Commem.
	1620 S. Ildefonsi archiepiscopus Toletani confessor (+)		Doble
24	[Octava S. Antonii] / S. Timothei Episcopi	Simple mayor	Semidoble
25	Conversione S. Pauli Apostoli	Doble menor	Doble
26	S. Polycarpi Episcopi et Martyris	Simple menor	Semidoble
27*	Paula continens	Simple mayor	
	1620 S. Ioannis Chrysostomi episcopi & confessor		Doble
28*	[S. Julianii et Basilissae Martyris]	Simple menor	
	1620 Agnetis secundo		
29*	[Octava S. Vincentii]	Simple mayor	
30*	[S. Hilarii Episcopi et Confessoris]	Simple menor	
31*	[S. Mauri Abbatis Confessoris]	Simple menor	

[36] Conmemoración.
[37] El *Breviarium* de 1560 y el *Ordinarium* de 1569 indican para los días 8 a 12: "festum gloriosisimi nomine Iesu celebratur dominica infra octavas Epiphaniae".

Febrero

Día	Festividad	1560	1620
1	S. Ignatii Episcopi et Martyris	Simple menor	Semidoble
2	In Purificatione B. Mariae Virginis	Doble mayor	Doble
3	S. Blasii Episcopi et Martyris	Simple mayor	—
4*	[De octava]		
5	S. Agathae Virginis et Martyris	Doble menor	Semidoble
6	[De octava] / Dorotea virgo & martyr	—	—
7	Elenae continens	Simple mayor	
	1620 Romualdi abbatis (+)		Semidoble
8	[De octava]		
9*	[Octava B. Mariae] / [S. Sabini Confessoris]	Semidoble	
	1620 Apolloniae virginis & martyris		—
10*	[S. Scholasticae Virginis / S. Apolloniae Virginis et Martyris]	Simple menor	
11	[S. Desiderii Episcopi et Martyris] / Vigilia solennis	Simple menor	
12	S. Eulaliae Virginis et Martyris	Doble mayor	Doble mayor
13*	[De octava]		
14	[De octava] / S. Valentini Episcopi	—	—
15*	[De octava]		
	1620 SS. Faustini & Iovitae martyrum		—
16*	[De octava]		
17*	[De octava]		
18*	[De octava]		
	1620 S. Simeonis episcopi & martyris		—
19*	[Octava S. Eulaliae]	Semidoble	
20*	[S. Marcelli Papae et Martyris]	Simple menor	
21*	[S. Speusepo & Sociis Martyris]	Simple menor	
22	Cathedrae Sancti Petri Apostoli[38]	Doble menor	Doble
23	[S. Fructuosi & Sociis Martyris]	Simple menor	
	Vigilia		
24	S. Matthiae Apostoli	Doble menor	Doble
25*	[S. Timothei Episcopi et Martyris]	Simple menor	
26*	[S. Doroteae Virginis et Martyris]	Simple menor	
27*	[S. Iulianus et Eunus Martyrum]	Simple menor	
28*	[S. Sabino Confessore]	Simple menor	

[38] El *Ordinarium* de 1620 indica “Cathedra S. Petri Antiochiae”.

Marzo

Día	Festividad	1560	1620
1	[S. Apolloniae Virginis et Martyris]	Simple menor	
2	[S. Valentini Episcopi et Martyris]	Simple menor	
3	[S. Emeterius et Celidonius Martyrum]	Simple menor	
4	S. Lucii Papae et Martyris	Simple menor	—
5	[S. Focas Martyr]	Simple menor	
6	[S. Martiani Episcopi et Martyris]	Simple menor	
7	SS. Perpetua et Felicitatis, Martyrum / Thomas de Aquino	Simple mayor	Comme.
	1620 Thomae de Aquino confessoris (+)		Doble
8	[Hic fit de S. Thomae de Aquino]	Simple mayor	
9	S. Paciani Episcopi Barcinone Confessoris[39]	Doble menor	Doble
10*	—		
	1620 Quadraginta martyrum		Semidoble
11	—		
12	S. Gregorii Papae et Confessoris	Doble menor	Doble
13	—		
14	—		
15	S. Matronae Virginis et Martyris	Doble menor	Doble
16	—		
17	—		
18	—		
19	S. Joseph Confessoris	Doble menor	Doble
20*	[S. Joachim Confessoris]	Doble menor	
21	S. Benedicti Abbatis Confessoris	Doble menor	Doble
22	—		
23	—		
24	—		
25	In Annuntiatione B.M.V.	Doble mayor	Doble mayor
26	—		
27	—		
28	—		
29	—		
30	—		
31	—		

[39] El *Ordinarium* de 1620 señala: “Colitur ex devotione, non ex obligatione”.

Abril

Día	Festividad	1560	1620
1	—		
2*	—		
	1620 Francisci de Paula confessoris		Doble
3	—		
4*	[S. Ambrosii Episcopi et Confessoris]	Doble menor	
	1620 Isidori archiepiscopi Hispalensis confessoris		Doble
5*	[S. Vicentii Presbyteri Confessoris]	Simple menor	
6*	[S. Xistus Papa martyr]	Simple menor	
7*	[S. Egesipus diaconus confessor]	Simple menor	
8*	[S. Dionysii Episcopi Confessoris]	Simple menor	
9*	[Septem Virgines Martyres]	Simple menor	
10*	[S. Ezechiel Propheta Confessor]	Simple menor	
11*	[S. Philippii Episcopi Confessoris]	Simple menor	
	1620 Leonis pape & confessoris		Doble
12*	[S. Julii Episcopi Confessor]	Simple menor	
13*	[SS. Carpus Episcopus et Socii Martyres]	Simple menor	
	1620 Hermenegildi martyris		Doble
14	SS. Tiburtii et Valeriani Martyrum	Simple menor	—
15	[SS. Olympiades et Maximianus Martyres]	Simple menor	
16	[SS. Calixtus et Socii Martyres]	Simple menor	
17*	[SS. Mapalicus et Socii Martyres]	Simple menor	
	1620 Aniceti papae & martyris		—
18	[SS. Eleutherius Episcopus et Anchia Mater eius Martyres]	Simple menor	
19	[S. Leonis Papae et Confessoris]	Simple menor	
20	[S. Victoris Episcopi et Confessoris]	Simple menor	
21	[SS. Simeon Episcopi et Socii Martyrum]	Simple menor	
22*	[S. Caii Papae Martyr]	Simple menor	
	1620 Sotheris & Caii pontificum & martyris		Semidoble
23	S. Georgii Martyris	Doble menor	Semidoble
24*	[SS. Alexander et socii martyres]	Simple menor	
25	S. Marci Evangelistae	Doble menor	Doble
26	S. Cleti Papae et Martyris	Simple menor	
	1620 S. Cleti & Marcellini pontifices & martyres		Semidoble
27	[S. Anastasii Papae Confessoris]	Simple menor	
28	S. Vitalis Martyris	Simple menor	—
29	S. Petri Martyris / Catharinae Senensis	Doble menor	Semidoble / Comm.
30	[S. Catharinae Senensis Virginis]	Simple menor	

Mayo

Día	Festividad	1560	1620
1	Philippus & Iacobus Apostoli	Doble menor	Doble
2*	[Sigismundus Rex et Martyr]	Simple menor	
	1620 Athanasii episcopi & confessoris		Doble
3	Inventio S. Crucis / Alexander	Doble mayor	Doble
	1620 SS. Alexandri, Eventii, & Theodoli ac Iuvenalis episcopi (+)		—
4	Monicae continens	Simple menor	
	1620 Monicae viduae		
5*	[Sancto Alexandro & Sociis]	Simple menor	
6	Ioannes ante portam latinam	Simple mayor	Doble
7*	[Ioannes Damacenus Presbyter Doctor & Confessor]	Simple menor	
	1620 Stanislai episcopi & martyris		Semidoble
8	Apparitio Sancti Michaelis	Doble menor	Doble
9	Gregorius Nazianzenus Episcopus Doctor & Confessor	Simple menor	
	1620 Gregorii Theologi episcopi & confessoris		Doble
10	Gordianus & Epimachus Martyres	Simple menor	
11	Poncius [Episcopus] Martyr	Simple menor	
12	Nereus & Achileus atque Pancratius Martyres	Simple menor	Semidoble
13*	[Hilarius Abbas Confessor laicus]	Simple menor	
14*	[Victor & Corona Martyres]	Simple menor	
	1620 Bonifacii martyris		—
15*	[Isidorus Martyr]	Simple menor	
16	Ubaldus Episcopus Confessor	Simple menor	—
17*	[Torpetus Martyr]	Simple menor	
18*	[Dioscorus Lector & Martyr]	Simple menor	
19	Hivo Presbyter & Confessor / Petrus Potentiana & Baldelsus	Doble menor	
	1620 Potentianae virginis. Translatio S. Felicis, & Ivonis		—
20*	[Bernardinus Confessor]	Simple mayor	
	1620 Baldisii confessoris		
21*	[Sancto Petro Confessore]	Simple mayor	
22	Quiteria Virgo & [Martyr]	Doble menor	—
23*	[S. Potentiana Virgine]	Simple menor	
24*	[Sancto Baudelio Episcopo & Martyre]	Simple menor	
25	Urbanus Papa & Martyr	Simple menor	—
26*	[Quadratus Episcopus Confessor]	Simple menor	
	1620 Eleutherii papae & martyris		—
27*	[Beda Venerabilis Presbyter Doctor & Confessor]	Simple menor	
	1620 Ioannis pape & martyris		
28*	[Guilelmus Confessor laicus]	Simple menor	
29*	[Maximinus Episcopus Confessor]	Simple menor	
30	Felix Papa Marytr	Simple menor	—
31	Petronilla Virgo	Simple menor	—

Junio

Día	Festividad	1560	1620
1*	[Pamphilius Presbyter Martyr]	Simple menor	
2	Marcellinus & Petrus Martyre / Erasmus Episcopus	Simple menor	—
3*	[Sancto Erasmo Episcopo & Martyr]	Simple menor	
4*	[Quirinus Episcopus & Martyr]	Simple menor	
5*	[Bonifacius Archiepiscopus & Martyr]	Simple menor	
6*	[Philippus Diaconus Confessor]	Simple menor	
7*	[Paulus Episcopus Confessor]	Simple menor	
8*	[Marius Martyr / Medardus Episcopus]	Simple mayor	
9	Primus & Felicianus Martyres	Simple menor	—
10*	[Sancto Medardo Episcopo & Confessor]	Simple menor	
11*	Barnabas Apostolus / [Honophrius]	Doble menor	Doble
12	Basilides & Socii Martyres	Simple menor	—
13*	Antonius Presbyter Confessor / [Quiricus & Iulita]	Simple mayor	
	1620 Antonii de Padua confessoris		Semidoble
14*	[S. Honophrio Confessor laicus]	Simple menor	
	1620 Blasii episcopi & confessoris		Doble
15	Vitus & Modestus & Crescentia Martyres	Simple menor	—
16	[S. Quirico & Iulita Martyres]	Simple menor	
17	[Elizabet de Sconangia Virgo]	Simple menor	
18	Marcus & Marcellianus Martyres	Simple menor	—
19	Gervasius & Prothasius Martyres	Simple menor	—
20*	[Novatus Confessor]	Simple menor	
	1620 Silverii papae & martyris		—
21*	[Palladius Episcopus & Confessor]	Doble menor	
22	Paulinus Episcopus & Confessor	Simple menor	
23	[Ioannes Presbyter & Martyr]	Simple menor	
	Vigilia solennis		
24	Nativitas Sancti Ioannis Baptistae	Doble mayor	Doble
25	De octava / Gallicanus Martyr		
	1620 Elodii confessoris (+)		—
26	De octava / Ioannes & Paulus		Semidoble
27	De octava		
28	De octava / Leo Papa	—	Semidoble
	Vigilia		
29	Petrus & Paulus Apostoli	Doble mayor	
30	Celebratio Sancti Pauli / Marcialis Episcopus	Simple mayor	Doble / Comm.

Julio

Día	Festividad	1560	1620
1	Octava S. Ioannis	Semidoble	Doble
	1620 Comm. Octava Apostol. (+)		
2	Visitatio virginis Mariae	Doble mayor	Doble
	1620 Comm. Octava Apostol. (+)		
3*	[De octava beatae Mariae]	Simple mayor	
	1620 De octava Apostolorum		
4*	[Translatio Sancti Martini]	Simple mayor	
	1620 De octava		
5	De octava beatae Mariae	Semidoble	
	1620 De octava		
6	Octava Apostolorum Petri & Pauli	Semidoble	Doble
7*	[De octava beatae Mariae]		
	[1569 Odo episcopus Urgellensis]		
8[40]	[De octava]		
9	[Octava Visitationis virginis Mariae]	Semidoble	
10	Christophorus Martyr[41] / [Septem fratres]	Doble menor	
	1620 SS. Ruffinae ac Secundae martyres (+)		Semidoble
11*	[Hic fit de septem fratribus martyres]	Simple mayor	
	1620 Pii papae & martyris		—
12*	Hic fit de S. Gallicano Martyr	Simple menor	
	1620 Nabor. & Felic. martyres & comm. Io. Gualberti abb.		—
13*	[Margarita Virgo et Martyr]	Doble menor	
	1620 Anacleti papae & martyris		Semidoble
14*	[Hic fit de S. Ioanne & Paulo Martyres]	Simple menor	
	1620 Bonaventurae pont. conf. & Eccl. Doct.		Doble
15*	[Hic fit de S. Leone & Papa Confessor]	Simple menor	
16*	[Hic fit de S. Marciale Episcopus & Confessor]	Simple menor	
	1620 Triumphi S. Crucis		Doble
17	Alexius Confessor / S. Iusta & Rufina	Simple mayor	—
18*	[Hic fit de S. Processo & Martiniano Martyres]	Simple	
	1620 Symphorosae cum septem filiis martyr		—
19*	[Hic fit de S. Odone Episcopus & Confessore]	Simple menor	
20*	[Hic de S. Iusta & Rufina Virgines & Martyres]	Simple menor	
	1620 Margaritae virginis & martyris		—
21	Praxedis Virgo	Simple menor	—
22	Maria Magdalena	Doble mayor	Doble
23	Apollinaris Episcopus & Martyr	Simple menor	Semidoble
24	Christina Virginis & Martyr / Vigilia	Simple menor	Comm.
25	Iacobus Apostolus / [Cucuphas]	Doble menor	Doble
	1620 Comm. S. Christophori martyr in Laudibus tantum (+)		
26	Anna mater beatae Mariae	Doble menor	Doble
27*	[Hic fit de S. Cucuphate Martyr] / Felix Nole	Doble menor	
	1620 Pantaleonis martyris		—
28	Nazarius & Celsus Martyres	Simple menor	
	1620 Nazarii, Celsi, & Victoris [...] & Inocentii papae		Semidoble
29	Martha Virginis / Felix & Socii	Simple mayor	Semidoble / Comm.
30	Abdon & Sennes Martyres	Simple mayor	—
31*	[Germanus Episcopus & Confessor]	Simple menor	
	[Nota quod secunda translatio S. Eulaliae celebratur secunda in mense Iulii. Nota quod translatio S. Severii celebratur proximiori Calendis Augusti.]		

[40] El *Ordinarium* de 1569 señala para los días 8 y 9: "Nota quod secunda translatio sanctae Eulaliae celebratur secunda dominica in mense Iulii"; la misma nota aparece en el *Ordinarium* de 1620 ubicada en los días 7 y 8.

[41] En la festividad de S. Christophorus el *Ordinarium* de 1620 indica: "Colitur in civitate ex devotione".

Agosto

Día	Festividad	1560	1620
1	Vincula S. Petri	Doble menor	Doble
	1620 Comm. SS. Machab. martyr		Comm.
2*	[Hic fit de S. Felice Martyr]	Simple mayor	
	1620 Stephani papae & martyris		—
3	Inventio S. Stephani / Phanus Papa martyr	Doble menor	Semidoble
4*	[Hic fit de S. Felice Nole Episcopus & Martyr]	Simple menor	
	1620 Dominici confessoris		Doble
5*	[Dominicus Presbyter Confessor / Affra continens]	Doble menor	
	1620 Dedicatio S. Mariae ad Nives[42]		Doble
6	Transfiguratio Domini / Sixtus & Socii	Doble mayor	Doble / Comm.
7	[Hic fit de S. Sixto & Sociis Martyres] / Donatus Martyr	Simple mayor	—
8	Cyriacus & Socii Martyres	Simple menor	Semidoble
9*	[Hic fit de S. Felice & Sociis Martyres]	Simple menor	
	Vigilia & Comm. S. Romani martyr		
10	Laurentius Martyr	Doble mayor	Doble
11	Tyburtius Martyr	Simple menor	Comm.
	1620 Octava S. Laurentii, cum comm. SS. Tiburtii & Susannae		
12	Clara Virgo	Doble menor	Comm.
	1620 De octava & comm. S. Clarae virginis		
13	Hippolytus & Socii Martyres	Simple mayor	Comm.
	1620 De octava & comm. Hippolytus & Socii Martyres		
14	Octava Sancti Laurentii / Eusebius presbyter	Simple mayor	Comm.
	Vigilia solennis		
15	Assumptio Beatae Mariae	Doble mayor	Doble
16	Rochus Confessor[43]	Simple mayor	
	1620 Octava Assumptio Beatae Mariae cum comm. octava S. Laurentius. Rochi confessor. Colitur in civitate ex voto.		—
17	De octava		
	1620 Octava S. Laurentii cum comm. octava Assumptio		Doble
18*	De octava		
	1620 De octava & comm. S. Agapiti martyris		—
19*	[De octava / Ludovicus Episcopus]		
	1620 De octava. Magini martyris		
20	Bernardus Abbas Presbyter	Simple mayor	Doble
	1620 cum comm. octava Assumptio (+)		
21	De octava		
22	Octava Assumptionis / Timotheus & Socii Martyres	Semidoble	Doble / Comm.
23	[Hic fit de S. Stephano Papa & Martyr]	Simple menor	
	Vigilia Ieiunatur		
24	Bartholomaeus Apostolus	Doble menor	Doble
25*	[Genesius atque Genesius Martyres]	Simple mayor	
	1620 Ludovici Regis Franciae confessoris		—
26	Zepherinus Papa Martyr	Simple menor	—
27	[Hic fit de S. Afra continens]	Simple menor	
28	Augustinus Episcopus & Confessor / Iulianus & Ermes	Doble menor	— / Comm.
29	Decollatio Sancti Ioannis Baptistae / Sabina continens	Doble menor	Doble / Comm.
30	Felix & Adauctus martyres	Simple menor	
31	[Hic fit de Sancto Donato Martyr]	Simple menor	

[42] El *Ordinarium* de 1620 señala: "Nota quod I Dominica Auguste celebratur prima translatio S. Severi"
[43] El *Ordinarium* de 1569 indica: "colitur in civitate ex voto".

Septiembre

Día	Festividad	1560	1620
1	Aegidius Abbas Presbyter / [Lupus Episcopus]	Doble menor	
	1620 & comm. SS. Duodecim fratrum martyres (+)		
2*	[Antonius Martyr]	Simple mayor	
3*	[Hic fit de S. Eusebio Presbyter Confessor]	Simple menor	
4*	[Hic fit de S. Ludovico Episcopus & Confessor]	Simple menor	
5*	[Victorinus Martyr]	Simple menor	
6*	[Hic fit de S. Timotheo & Symphoriano Martyr]	Simple menor	
7*	[Hic fit de S. Iuliano & Ermete Martyres]	Simple menor	
	[Vigilia Solennis]		
8	Nativitas Beata Mariae	Doble mayor	Doble
	1620 & comm. S. Adriani martyris in Laudibus tantum (+)		
9	De octava / Gorgonius & Socii Doroteus	—	/ Comm.
10*	De octava		Comm.
	1620 Nicolai Tolentino confessor		Doble
11	De octava / Prothus & Hiacintus	—	/ Comm.
12	De octava		
13	De octava		
14	Exaltatio Sancta Crucis[44]	Doble mayor	—
15	Octava Beatae Mariae / Nicomedes Martyr	Semidoble	/ Comm.
16	[De Octava Sancta Crucis] / Cornelius & Cyprianus		/ Semidoble
	1620 cum comm. SS. Eufemiae, Luciae, & Geminiani marytres		
17	[De octava / Lucius & Socii]		
18*	[De octava]		
	1620 Ferrioli martyris		
19	[De octava]		
	1620 Ianuarii episcopus & socii martyres cum comm. SS. Eustachii & sociorum martyrum		Semidoble
20	[Octava Sancta Crucis]	Semidoble	
	Vigilia		
21	Matthaeus Apostolus & Evangelista	Doble menor	Doble
22	Mauricius & Socii Martyres	Simple menor	
23	Tecla Virgo & Martyr[45]	Doble mayor	
24*	[Hic fit de S. Sabina continens]	Simple menor	
	1620 Lini papae & martyris		Semidoble
25*	[Hic fit de S. Lupo Episcopus & Confessor]	Simple menor	
26	Hic fit de Sancto Adriano & Sociis Martyres	Simple menor	
	1620 Cypriani & Iustinae martyrum		—
27	Cosmas & Damianus Martyres	Doble menor	Semidoble
28	[Faustus & Ianuarius Martyres]	Simple menor	
29	Dedicatio Michaelis	Doble menor	Doble
30	Hieronymus Presbyter & Confessor	Doble menor	Doble
	Nota quod festum Sancti Raphaelis celebratur Dominica tertia Septembris.[46]		

[44] El *Ordinarium* de 1620 señala: "Colitur in civitate tantum".
[45] El *Ordinarium* de 1620 señala: "Colitur in tota Provincia".
[46] El *Ordinarium* de 1569 añade esta anotación en el día 17.

Octubre

Día	Festividad	1560	1620
1	Remigius [atque Germanus] Episcopus & Confessor	Simple menor	
	1620 Angeli custodis (+)		—
2	[Leodegarius Episcopus & Martyr]	Simple menor	
3	[Dionysius Episcopus & Martyr]	Simple menor	
4	Franciscus Confessor / [Crispus]	Doble menor	
5*	[Hic fit de S. Gorgonio & Dorotheo Martyres]	Simple menor	
	1620 Placidi, & sociorum martyrum		
6*	[Octava Sancti Michaelis / Fides Virgo]	Simple mayor	
7	Marcus Papa & Socii Martyres	Simple menor	
	1620 Marci papae & confessor cum comm. SS. Sergii, Bacchii, Marcelli, & Apuleii martyrum		Semidoble
8	[Hic fit de S. Protho & Hiacinto Martyres]	Simple menor	
9	Dionysius Ariopagita & Socii Martyres	Doble menor	Semidoble
10	[Paulus Episcopus Confessor]	Simple menor	
11	[Hic fit de S. Nicomede Martyr]	Simple menor	
12	[Hic fit de S. Cornelio & Cypriano Martyres]	Simple menor	
13	Geraldus Confessor	Simple menor	—
14	Calixtus Papa Martyr	Simple menor	Semidoble
15	[Bertrandus Episcopus Confessor]	Simple menor	
16	[Octava S. Dionysii]	Simple mayor	
17	[Hic fit de S. Lucia, Eufemia & Gemini Martyres]	Simple menor	
18	Lucas Evangelista	Doble menor	Doble
19	[Hic fit de S. Crispo & Caio Martyres]	Simple menor	
20	[Hic fit de S. Fide Virgine]	Simple menor	
21	Undecim milia Virgines Martyres / Hylarion	Doble menor	
	1620 Hilarionis abbatis, & comm. SS. Ursulae, & sociarum virginum		—
22	[Hic fit de S. Hylarione Ab. Confessor]	Simple menor	
23	Prima translatio S. Eulalie[47]	Doble mayor	—
24	[Innumerabiles martyres Caesaraugustani]	Simple mayor	
25	[Crispinus & Crispinia Martyres]	Simple menor	
26	Evaristus Papa & Martyr	Simple menor	
27	[Vincentius & Socii Martyres]	Simple menor	
	Vigilia		
28	Simon & Iudas Apostoli	Doble menor	Doble
29	[Narcissus episcopus martyr / Narcissus Hierosolymitano]	Simple mayor	
30	[Hic fit de Sancto Narcisso Martyr]	Simple menor	
31	[Quintinus Martyr]	Simple menor	
	Vigilia solennis		
	[Nota quod prima Dominica post octava S. Michaelis celebratur festum Angeli custodis.[48]]		

[47] El *Ordinarium* de 1620 señala: "Colitur in civitate tantum".
[48] El *Ordinarium* de 1569 añade esta nota en el día 10.

Noviembre

Día	Festividad	1560	1620
1	Festum omnium Sanctorum	Doble mayor	Doble
2	Commemoratio defunctorum	Doble menor	Doble
	1620 & de octava Omnium Sanctorum		
3	[De octava / Ermengandus Episcopus]		
4	De octava		
	1620 & comm. SS. Vitalis & Agricolae martyrum		—
5	De octava		
6	Severus martyr Episcopus Barcinone	Doble mayor	—
7	[Restitutus Episcopus & confessor]	Simple mayor	
	1620 De octava		
8	Octava Omnium Sanctorum / Claudius & Socii	Semidoble	
9	Passio imaginis Salvatoris	Doble menor	Comm.
	1620 Dedicatio Basilicae Salvatoris cum comm. S. Theodori martyr & Passio Imaginis Salvatoris	Doble	
10	[De octava S. Severi / Tyberius & Socii]		
	1620 Tryphonis, Respicii, & Nymphae martyrum		—
11	Martinus Episcopus & confessor	Doble menor	Doble
	1620 cum comm. S. Mennae martyris (+)		
12	[De octava]		
	1620 Martini papae & martyr cum comm. S. Didaci		Semidoble
13	[Oct. S. Severi / Britius Episcopus]	Semidoble	
14	[Serapio martyr]	Simple menor	
15	[Hic fit de S. Ermengando Episcopo urgellensis]	Simple menor	
16	[Hic fit de Sancto Claudio / Nicostrato & Socii martyres]	Simple menor	
17	Asisclus & Victoria martyres	Simple menor	—
	1620 Gregorii Thaumaturgi eppiscopi & confessor (+)		—
18	Dedicatio sedis Barcinone / [Romanus martyr]	Doble mayor	
19	[De octava]		
	[1569 Elisabeth continens]		
	1620 Dedicatio Basilicarum Petri & Pauli apostolorum & comm. S. Pontiani papae & martyris		
20	[De octava]		
21	De octava		
	1620 Praesentatio B.M.V.		Doble
22	Caecilia Virgo & Martyr	Simple mayor	Semidoble
23	Clemens Papa & Martyr	Doble menor	Semidoble
	1620 cum comm. S. Felicitatis martyris		
24	[Octava Dedicatio] / Grisogonus martyr	Semidoble	—
25	Catharina Virgo & Martyr / [Petrus Alexadrinus episcopus martyr]	Doble menor	Doble
26	[Hic fit de S. Elizabeth continens]	Simple mayor	
	1620 Petri Alexandrini episcopi & martyris		
27	[Hic fit de Sancto Tyburtio & Sociis martyres]	Simple menor	
28	[Hic fit de S. Britio Episcopo & confessor]	Simple menor	
29	Saturninus [Episcopus &] martyr	Simple mayor	
	Vigilia		
30	Andræas Apostolus	Doble menor	Doble

Diciembre

Día	Festividad	1560	1620
1	[Hic fit de S. Romano martyr]	Simple menor	
2	[Octava S. Catharinae]	Simple mayor	
	1620 Bibianae virginis & martyris		Comm.
3	[Hic fit de Sancto Grisogono martyr]	Simple menor	
4	Barbarae virginis & martyris	Doble menor	Comm.
5	[Hic fit de Sancto Petro Alexandrino Episcopo & martyr]	Simple menor	
	1620 Sabbae abbatis		Comm.
6	Nicolaus Episcopus & confessor	Doble menor	Doble
7	[Octava S. Andreæ]	Simple mayor	
	1620 Ambrosii episcopus confessor & Ecclesiae doctor		Doble
8	Conceptio beatæ Mariæ[49]	Doble mayor	
9	[De octava]		
	1620 Leocadiae virginis & martyris		Doble
10	[Eulalia Emeritæ Virgo martyr]	Simple mayor	
	1620 Melchiadis papae & martyris		Comm.
11	[De octava] / Damasus Papa & Paulus Narbonen. conf.		Semidoble
12	[Gabriel Archangelus]	Doble menor	
13	Lucia Virgo & martyr	Doble menor	Doble
14	[De octava / Nichasius Episcopus martyr]		
15	[Octava Conceptionis]	Semidoble	
	1620 Eusebii Vercellensis episcopi & martyris		—
16	[Hic fit de S. Damaso Papa & confessor]	Simple menor	
17	[Hic fit de S. Nichasio Episcopo & martyr]	Simple menor	
	[1569 O Sapientia inchoatur hic]		
18	Expectatio sacripartus	Doble mayor	Doble
19	[Hicinchoatur Responsorium “Festina”]		
20	Vigilia		
21	Thomas Apostolus	Doble menor	
22	—		
23	—		
24	Vigilia solennes. Ieiunatur. [Laudes solennes]		
25	Nativitas Domini	Doble mayor	Doble
26	Stephanus prothomartyr	Doble mayor	Doble
	1620 Octava Nativitas (+)		
27	Ioannes Apostolus	Doble mayor	Doble
	1620 cum octava		
28	Sancti Innocentes	Doble mayor	Doble
	1620 & comm. octavarum		
29	Thomas martyr	Simple mayor	
	[1569 Eugenia virgo]		
	1620 Thomae Cantuarien episcopus martyr & com. octava		Semidoble
30	De octava Nativitatis		
	1620 De Dominica infra octava Nativitas vel de octava cum com. oct		
31	Sylvester Papa confessor / Columba virgo	Doble menor	
	1620 cum comm. octavarum		

[49] El *Ordinarium* de 1620 indica: “Si autem transferatur, colitur tantum in civitate.”

Apéndice 10
Toques de campanas en la Catedral de Barcelona

Fuente: ACB, Ordenaments i consuetes, Llibre dels officials, maiors i menors, de la Seu de Barcelona y del que quiscú d'ells, per rahó de son offici, deu saber. – Llibre de tots los officis, maiors i menors, de la present Seu de Barcelona y del que cada official en son offici deu fer conforme la obligatió y càrrech de quiscú d'ells, fet y compilat per orde y comissió del Rev. Capítol en lo any de la Nativitat del Senyor MDLXXX per los Revts. Miquel Bonet y Bernadí Font, canonges de dita Seu, doctors en theologia, y llegit y aprobat per lo dit Rev. Capítol en los capítols de maig del any MDLXXXI, fols. 67r-80v.
Fecha: 1581
Asunto: Obligaciones de los monjes respecto al toque de las campanas de la Catedral

[fol. 72r]

DELS HOMENS QVE HAN DE TOCAR
Y COM SOLEN TOCAR DITS
MONJOS

LOS Dits Monjos han de tocar totes les voltes q*ue* lo R.^{nt} Capitol ordenara y ſempre ques offerira y ſera meneſter y ordinariame*n*t en totes les hores y occaſions pro ut ſequitur y en ninguna manera los es permes aſſeure ninguna o alguna de les Campanes ni eſquelles sots pena de priuatio aconeguda del sen*y*ors Cabiſcols.

DE TOCAR A VES[P]RES AL DOBLE MAIOR

SEMPRE que ſe fa feſta de Doble Maior los dits Monjos vn quart apres de hauer tocat la Oratio comenſen ha tocar ha Veſpres arrencant les dues eſquelles groſſes y les han de tocar mitja hora y apres quedar mig quart y apres han de enſegonar mig quart ab los dos ſenys groſſos ço es lo Dominical y lo ſeny de n*ost*ra Dona y tocat q*ue* ha lo quart han de quedar la vna deles dues dites campanes y apres laltra y apres ab les matexes fer clars q*ue* es ventarles totes dues Juntes.

DE TOCAR A COMPLETES AL
DOBLE MAIOR

[fol. 72v]

LOS Dits Monjos ſempre q*ue* es Doble Maior apres de hauer acabades Veſpres toquen ha Completes alçant lo Seny de n*ost*ra Dona ſinch ho ſis reueſos.

DE TOCAR A VELLA ALS
DOBLES MAIORS

LOS Dits Monjos tots los Dobles Maiors q*ue* vulgarment ſe diuen de dotſe Capes han de tocar mitja hora les eſquelles groſſes y enſegonar dels dits Senys groſſos com dit es mig

quart y aço faran hun quart ho mig apres hauran tocat la oratio ſino en los dies ſeguents q*ue* ſon les feſtiuitats de n*ost*ra Senyora q*ue* toca a la Confraria de la Conçeptio y p*er* ço donen ha dits Monjos per fer dits tochs ii ll vi per cada vegada y al Benefici de la Spina y de S^{ta} Annna q*ue* toca als Benefiçiats de dits Benefiçis y pague quiſcu dells ii ll per dit effecte lo dia de la feſta. Y a la feſta del nom de Jeſus y de S^{ta} Magdalena q*ue* toca a la boſſa Canonical y p*er* dit effecte pague iiii ll y lo die de S^{t} Lorens q*ue* toque al Benifet.

DE TOCAR A MATINES ALS DOBLES MAIORS

LOS Dits Monjos ſempre ques fa lo Offiçi de Doble maior qua*n*t volen comenſar lo Te deum en lo Cor han de auentar los dos dits Senys groſſos tots Junts y aquells tocar ha coneguda de dits Monjos.

[fol. 73r]

DE TOCAR A PRIMA AL DOBLE MAIOR

LOS Dits Monjos sempre q*ue* es Doble Maior quant acaben Laudes han de tocar lo Seny de n*ost*ra Dona per ha Prima puiant y deuallant aquell ſinch ho ſis reueſſos.

DE TOCAR A TERTIA LOS DOBLES MAIORS

LOS Dits Monjos quant ſe fa lo Offiçi de Doble Maior han de tocar ha Terçia dos quarts abans de vuyt hores tocant vn quart les ſobre dites eſquelles y apres de hauer quedat haquelles mig quart han de arrencar los Dos dits Senys Maios y ab aquells han de enſegonar altre mig quart.

DE TOCAR A SEXTA ALS DOBLES MAIORS

LOS Dits Monjos en dits Dobles Maiors en continent que al Cor acaben Terçia han de tocar per ha Sexta puiant y deuallant les eſquelles xiques.

DE TOCAR A PROFESSO Y MISSA ALS DOBLES MAIORS

LOS Dits Monjos en dits Dobles Maiors quant comenſen la Profeſſo han de alçar les eſquelles groſſes y tocar aquelles fins quels faſſen ſenyal y fet quels han ſenyal fan clars p*er* la Miſſa Maior tocant los Dos Senys Maiors tots Junts.

DE TOCAR A NONA LOS DOBLES MAIORS

[fol. 73v]

LOS Dits Monjos en los dits Dobles Maiors dos quarts abans de tocar la Oratio de mig Jorn han de tocar ha Nona tocant mitja hora lo Seny de n*ost*ra Dona.

DE TOCAR A VESPRES ALS
DOBLES MENORS

LOS Dits Monjos ſempre ques fa Offiçi de Doble Menor vn quart apres de hauer tocada la Oratio de mig dia comenſe*n* ha tocar ha Veſpres tocant les dues eſquelles xiques mitja hora y apres de hauer quedades aquelles mig quart han de enſegonar ab lo Seny del lladre y ferial y tocat lo quart han de quedar lo ferial y baixant lo lladre han de tocar les dues eſquelles groſſes y fer Clars.

DE TOCAR A COMPLETES ALS
DOBLES MENORS

LOS Dits Monjos en dits Dobles Menors apres de acabes Veſpres han de tocar ha Completes tocant lo Seny del lladre tres ho quatre reueſſos.

DE TOCAR A MATINES ALS
DOBLES MENORS

LOS Dits Monjos han de tocar los Dobles Menors ha Matines apres de hauer quedat la Vedada ab les ſobredites eſquelles tocant les vn quart y apres de hauer quedat aquelles mig quart han de enſegonar y fer Clars de la matexa manera que ha Veſpres.

DE TOCAR A TE DEVM ALS DOBLES MENORS

LOS Dits Monjos en acabant de dir la nouena Liço han de tocar ha Te deum ab lo Ferial y ab les dues ſobre dites eſquellletes groſſes.

[fol. 74r]

DE TOCAR A PRIMA A
DOBLE MENOR

LOS Dits Monjos apres de hauer dites Laudes han de tocar ha Prima tocant lo Seny del lladre dos ho tres reueſſos.

DE TOCAR A TERTIA A
DOBLE MENOR

LOS Dits Monjos ha ſet hores de mati han de tocar ha Tertia tocant les eſquellles xiques tres quarts ſi ja no hera Diumenge per que les hores no han de tocar ſino vn quart y apres enſegonar ab lo lladre y ferial.

DE TOCAR A SEXTA A
DOBLE MENOR

LOS Dits Monjos apres de hauer dita Tertia han de tocar ha Sexta tocant les eſquelles xiques alſant les tres ho quatre reueſſos y acabada Sexta han de fer clars p*er* a la Miſſa tocant lo llladre y les eſquelles groſſes. Pero ſi ſera feſta mamanada [sic] han de tocar ha Profeſſo.

DE TOCAR A NONA A DOBLE MENOR

LOS Dits Monjos als Dobles Menors han de tocar ha Nona lo Seny dit lo lladre dos Quarts abans de tocar la Oratio de mig dia.

DE TOCAR A VESPRES LOS SEMIDOBLES

LOS Dits Monjos sempre ques fa lo Offiçi de Sanct Semidoble han de tocar ha Veſpres vn quart apres de hauer tocat la oratio de mig dia tocant dos quarts lo Seny del lladre y apres [**fol. 74v**] de hauer mig quart han de enſegonar ab lo ferial y apres han de fer Clars ab les dues eſquelles groſſes y ab lo dit ferial.

DE TOCAR A COMPLETES

LOS Dits Monjos en hauent acabat Veſpres han de tocar ha Completes tocant la eſquella de Nona tocant la tres ho quatre reueſſos.

DE TOCAR A MATINES LOS SEMIDOBLES

LOS Dits Monjos han de tocar ha Matines quant ſe fa lo Offiçi de S^{t} Semidobles apres de hauer quedada la Vedada tocant vn quart lo Seny del lladre y mig quart apres han de enſegonar ab lo ferial y apres han de fer clars ab les dues eſquelles groſſes y ab lo ferial.

DE TOCAR A TE DEVM LOS SEMIDOBLES

LOS Dits Monjos quant ſe fa lo Offiçi de S.^{t} Semidobles acaba*n*t la Nouena lliço han de tocar ha Te deum ab les dues eſquelles groſſes y ab lo ferial.

DE TOCAR A PRIMA A SEMIDOBLES

LOS Dits monjos apres de hauer acabades llaudes quant ſe fa lo Offiçi de Semidoble han de tocar ha Prima ab la eſquella de Prima quatre ho ſinch reueſos.

DE TOCAR A TERTIA A SEMIDOBLE

LOS Dits Monjos ſempre ques fa Offici de Semidoble ha de tocar ha Terçia lo lladre ſi ja no ſera de Juni manat per q*ue* a les hores ha de tocar lo ferial ſol y apres enſegonar ab la eſquella

[fol. 75r]

DE TOCAR A SEXTA HA SEMIDOBLE

LOS Dits Monjos quant ſe fa Offiçi de Semidobles hauent dita Tertia han de tocar ha Sexta tocant la eſquella de Prima quatre ho ſinch reueſſos y acabada Sexta han de fer

Clars p*er* la Miſſa Major ab lo lladre y ab les dues eſquelles groſſes si ja no y hauia Anni^ri^ p*er* q*ue* les hores han de fer Clars ab lo lladre y ferial.

DE TOCAR A NONA A SEMIDOBLE

LOS Dits Monjos quant ſe fa Offiçi de Semidoble han de tocar ha Nona ab la Eſquella de Nona dos quarts abans de la Oratio de Mig Jorn.

DE TOCAR ALS DIES IN FRA OCTAVAS

LOS Dits Monjos Sempre ques fa Offiçi de Octaua ço es Infra Octauas han de tocar vt Supra de la manera q*ue* toque*n* los dies ques fa Offiçi de S.^t^ Semidobles ſino q*ue* ha Matines y Veſpres y Terçia en lloch del Seny del lladre toquen lo Seny de n*ost*ra Dona. En lo dia empero de Cap de Octaua han de tocar com en lo dia ques fa Offici de Doble Menor ſi ja no ſera Vigilia o Dejuni mant p*er* q*ue* a les hores ha de tocar lo Ferial ſol.

DE TOCAR A VESPRES QVANT ES FERIAT

LOS Dits Monjos quant ſe fa Offiçi de feria vn quart apres de hauer tocada la Oratio de mig die han de tocar ha Veſpres tocant tres quarts lo Ferial y apres mentres diuen Veſpres tocant tres quarts lo Ferial y apres mentres diuen Veſpres de n*ost*ra S.^ra^ han de arrencar vna de les eſquelles xiques y acabades aquelles ha de aquedar la dita eſquelleta y fer clars ab lo Ferial.

[fol. 75v]

DE TOCAR A COMPLETES LOS FERIATS

LOS Dits Monjos apres de hauer acabades Veſpres han de tocar ha Completes tocant la Eſquella de Nona quatre ho Sinch reueſſos.

DE TOCAR A MATINES LOS FERIATS

LOS Dits Monjos apres de hauer quedada la Vedada ha*n* de tocar ha Matines tocant lo Ferial dos quarts y apres quant diran Laudes de n*ost*ra S.^ra^ han de tocar vna deles eſquelles xiques fins q*ue* ajen acabades dites Laudes y apres fara*n* Clars ab lo matex Ferial y ab la matexa eſquella.

DE TOCAR A LAVDES LOS FERIATS

LOS Dits Monjos quant ſe fa lo Offiçi de Feria apres de hauer dit lo Terçer Reſpons han de tocar ha Laudes ab dita eſquelleta y apres de hauer dit lo Benedictus ab lo lladre y Ferial han de tocar vns quans reueſſos p*er* ha fer ſenyal a la Abſolta ques diu Inmediadame*n*t apres de Laudes.

DE TOCAR A PRIMA
LOS FERIATS

LOS Dits Monjos apres de hauer dites Laudes los dies Feriats han de tocar ha Prima tocant vns quans Reueſſos La eſquella de Prima.

[fol. 76r]

DE TOCAR A TERTIA Y
SEXTA LOS FERIATS

LOS Dits Monjos han de tocar ha Tertia y Sexta los dies Feriats tocant tres quarts lo Ferial y apres han de enſegonar mig quart ab la Eſquelleta ſi ja no y hauia Anniuerſari q*ue* les hores han de fer Clars ab lo lladre y ferial y ſi lo Anniuerſari ſera ab ſolempnitat de Corpore xpi faran Clars ab lo lladre y ab les dues eſquelletes xiques.

DE TOCAR A NONA LOS
FERIATS

LOS Dits Monjos han de tocar dos quarts abans de la Oratio de mig die tocant la eſquelleta de Nona per eſpay de dos quarts.

DE TOCAR A LES
ORATIONS

LOS Dits Monjos cada dia paſſat mig Jorn vn poch abans de entrar en Nona han de tocar vna eſtoneta la Olaguera y quedar aquella quant volen comenſar Nona y com lo Domer pega la palmada en la cadira per ha comenſar Nona han de tocar tres batallades de la Campana de les hores.
E ſempre q*ue* nos façe Offiçi de Doble Maior quant en lo Cor come*n*ſen ha entonar la Commemoratio de S.^{t} Sebaſtia toquen altres tres batallades de la dita Campana de les hores.
E cada veſpres quant ſe vol enfoſcar a la Oratio dita de la Aue Maria han de fer conforme a la dita Oratio de mig dia.

DE TOCAR LA CAMPANA
DITA LO THOMAS

LOS Dits Monjos han de tocar a la Vera Creu ab lo Thomas E las Dominicas de Aduent y quareſma Te deum ha Veſpres y tambe ſempre q*ue* la Profeſſo tornara Juntament ab les altres Cam [**fol. 76v**] panes y les quatre feſtes anyals y dia de S.^{ta} Creu y de S.^{ta} Eulalia y de S.^{t} Seuer y lo dia de Corpus y de la Conçeptio y de Tots Sans y cada volta q*ue* la puiaran y tocara en los dits dies co*m* dit es han de rebre los Monjos vn sou y lo han de pagar Los Sots Obres.

DE TOCAR A PROFESSONS Y
ENTRADES DE REY Y BISBE

LOS Dits Monjos ſempre que y ha Profeſſo fora de la ygleſia quant dita Profeſſo torna y tan toſt q*ue* deſcobren lo Clero han de tocar tocant los dos Senys groſſos y Lo Tomas

ſempre tots Junts al puiar y al deuallar fins q*ue* la Profeſſo es dins de la Seu y lo matex han de tocar ſempre que ſe offereix entrada de llegat, Archabiſbe, Biſbe y Rey in primis Ingreſſìbus ipſoru*m* ço es ſi hix la Creu ha rebrets q*ue* ſempre que hix quant torne toquen co*m* dit es ſino en les Profeſſons de les Octaua de Corpus y dia de S.ta Eulalia.

DE TOCAR HA POS
SESIONS

LOS Dits Monjos sempre q*ue*s pren Poſſeſſio de algun Canonicat ho Dignitat de dita Seu han de tocar a la dita Poſſetio tocant la Campana del Thomas tres voltes tocant la cada volta ſet ho vuit reueſſos. E quant ſe pren poçeſſio del Biſbat y lo q*ue* pren la poçeſſio los done ho deu donar quatre Reals.

DE TOCAR HA
LLISO

LOS Dits Monjos Sempre q*ue* y ha lliſſo en la Seu han de tocar a la dita lliço tocant la Campana del lladre en ſon temps puiant y deuallant aquell ſino lo Primer dia quel han de tocar mija hora.

[fol. 77r]

DE TOCAR HA
SERMO

LOS Dits Monjos en tot lo any no han de tocar ha Semo ſino al Sermo del Dijous S.t ſolament que als altres sermo*n*s no ſi toca y aſſo tocant lo Seny de n*ost*ra Dona de sis hores y mija fins ha set.

DE TOCAR A ENTRADA
Y EXIDA DE MES

LOS Dits Monjos han de tocar cada primer dia del Mes vn poch apres de les Auemaries tocant los dos Senys groſſos mig Quart y cada Derrer dia del Mes tocant totes les Campanes com ſi era vn toch de Anniuerſari.

DE TOCAR LES
TENEBRES

LOS Dits Monjos han de tocar les Tenebres los tres dies dels Faſos ha totes les hores y Offiçi com dit Offiçi de Monjos tenen acoſtumat.

DE TOCAR A EXTRA
ORDINARI

LOS Dits Monjos han de tocar Sempre q*ue* lo R.nt Capitol los ho ordenara totes les Campanes q*ue* dit Capitol manara de la manera que determinara y lo temps q*ue* ordenara dit R.nt Capitol.

DE TOCAR QVANT SE MOR AL GUN CONFRARE DE S.TA EVLALIA

LOS Dits Monjos sempre ques mor algun Confrare de S.ta Eulalia han de tocar la Eſquella de Prima mitja hora apres de hauer tocat a la Aue Maria tocant per cada Confrare [**fol. 77v**] mitja hora y ſi los Confrares morts ſon molts han de fer dits tochs en los seguents dies y los Sots Obres los paguen quatre dines per cada hu de dits tochs.

DE TOCAR QVANT SE MOR AL GVN CONFRARE DE LA CONCEPTIO

LOS Dits Mo*n*jos sempre ques mor algun Confrare de la Co*n*çeptio han de tocar lo Seny Ferial mija hora vt ſupra e ſi ſe offereix mort de Confrare o Confrares de les dites dues Confraries poden fer en veſpre los dos dits tochs y la Confraria d*e* la Conçeptio paga p*er* cada hu de dits tochs sis dines als dits mo*n*jos.

DE TOCAR A SEPVLTV RES COMVNES

LOS Dits Monjos ſempre y quant p*er* los foçes ſeran auiſats que y ha alguna ho algunes Sepultures Comunes tocara*n* en la forma ſeguent ço es ſi ſera Cos de home tocara*n* tres tocs ab tres Campanes ço es ab la del lladre ab la eſquella de Nona y ab la eſquella de Prima: y ſi ſera Cos de Dona tocara*n* dos tocs ab les matexes Campanes y ſi ſera Albat tocharan tres tochs ab la eſquella de Nona y ab les eſquelles xiques los quals tochs ſe fan de mati abans de tocar ha Terçia y deſpres dinar vn quart abans de tocar ha Veſpres ſino en la Quareſma que ſe han de fer abans de sermo los que ſe han de fer de mati.

DE TOCAR A COMBREGAR

Se*m*pre ques porta lo S.t Sagrament fora de la ygleſia al Prelat Dignitat Canonge de la dita Eſgleſia Rey y Prinçep o Reyna o Benefiçiat de la Eſgleſia p*er* eſtar malalt deuen dits Monjos tocar nou tochs apres de hauer tocat ha Completes tocant lo ſeny de no*st*ra S.ra p*er* los Beneficiats y lo Thomas p*er* tots los altres pagant la taula de la Obra per cada Combregar p*er* dit Thomas tres sous de ajuda de coſta als Monjos.

[fol. 78r]

DE TOCAR A SEPVLTURA DE BENEFICIAT

LOS Dits Monjos ſempre q*ue* tenen orde y liçentia del R.nt Capitol y ſaben q*ue* dit Capitol ha admeſa alguna Sepultura de Benefiçiat han de fer p*er* raho de dita Sepultura nou tocs ordinaris tocant sis campanes ço es los dos Senys groſſos lo Seny del Ladre lo Ferial y les dues eſquelles groſſes y come*n*ſen ha fer dits tocs apres de dites Completes.

DE TOCAR A SEPVLTURA CANONICAL

LOS Dits Monjos ſempre que lo R.nt Capitol ha admes alguna Sepultura Canonical han de tocar en aquella toca*n*t Dotze tocs y come*n*ſant ha fer aquells al punt deles dotzze hores ſi lo mort ſera Canonge ſino ſera Canonge comenſen dits tocs ha fer apres de Veſpres y han de tocar en dits tocs totes les ſobre dites Campanes.
Pero ſi lo mort p*er* quis fara la tal Sepultura ſera Canonge vltra dels ſobre dits dotze tochs ne faran tres mes los quals faran en co*n*tinent q*ue* ſabran de la mort de dit Canonge y eſtos tres tocs han de fer dits Monjos ſens paga ninguna ni precehint licentia ho conſentiment del R.nt Capitol etiam ſi lo dit Canonge ſe enterraue fora de dita Eſgleſia y ha hont ſe vulla q*ue* muyre.
E tambe en dites Sepultures y tocs de dits Canonges los dits Monjos vltra deles dites Campanes han de tocar ſempre la eſquella Vedada en tots los tocs y la Campana dita lo Thomas e p*er* cada volta los han de donar demes de ordinari p*er* raho de dit Thomas quatre so*us*.

DE TOCAR A CAPELLA ARDENT HO SEPVLTURA DE BISBE

LOS Dits Monjos en continent q*ue* ſaben q*ue* lo Biſbe de Bar.na es mort faran nou tocs tots arreu ab totes les campanes ſens hauer ninguna paga e ſi faran Capell ardent tocara*n* [**fol. 78v**] tres dies y a cada dia tocaran totes les Campanes e faran Sinch Tochs ço es lo Primer ha Prima lo Segon apres del Offiçi quant van a fer la abſolta lo Terçer a mig Jorn lo Quart apres de Veſpres van a fer la abſolta y lo Quint a les Orations y lo mati q*ue* faran lo Soterrament faran tants tochs com ſe ygualaran ab lo hereu o Cambra apoſtolica y p*er* cada hu dels dits tochs lleuats los nou primers han de hauer quatorze ſous e en dits tochs toca tambe la Vedada y Ologuera.

DE TOCAR A CAPELL ARDENT O SEPVLTVRA DE REY REYNA O PRI*N*CEP

LO DITS Monjos ſempre q*ue* ſe offereix de fer Capella ardent de Rey Reyna o Princep han de tocar tants dies com ſe conſertaran lo R.nt Capitol y Conçelles y los nou dies primes tocaran tres tochs cada dia totes les dites Companes y lo primer dura vna hora y los dos mija hora cada hu los quals ſe fan deſta manera apres de Prima y a mig Jorn y apres de la Aue maria y los tres vltims dies han de fer sis tochs cada dia de vn quart quiſcu dells en los quals tochs tocan totes les dites Campanes y per cada hu de dits tochs pague*n* als dits Monjos los Co*n*celles Quatorſe ſo*us*.

DE TOCAR A ANNI VERSARIS

LOS DITS Monjos ſempre que y ha Anniuerſari de tochs han de tocar en aquell tocant les ſobre dites Campanes y fent dos tochs a cada hu de dits Anniuerſaris ço es lo Primer apres de hauer tocades les auemaries lo segon ha Prima y ſi ni ha tres lo Vaſer a la abſolta.
E ſi lo dit Anniuerſari ſera de Canonge a la meſcla deles dites Campanes ha de tocar la Vedada e ſi ſera de Rey Reyna ho Prinçep han de tocar tambe a la meſcla la Aulaguera les Viçentes y la Vedada.

[**fol. 79r**]

DE TOCAR A CAPITOL

LOS DITS Monjos han de tocar ha Capitol ab la Campana dita lo Thomas com fou ordenat ſempre q*ue* lo Porter de Capitol los ho dira p*er* manamen*t* del R.^{nt} Vicari Canonge.

DE TOCAR A TEMPS

LOS DITS Monjos en tot lo temps del any han de ſtar molt eſuellats en tocar ha temps ſempre q*ue* es meneſter tocant la Campana de les hores y apres les Eſquelletes y apres los Senys groſſos y quant trauhen la Vera Creu p*er* mal temps tocan les Viçentes.

DE TOCAR A LES PROFFESSO*N*S
DE LES LLEDANIES

LOS DITS Monjos los tres dies de les Proffeſſons deles lledanies quant hix la Proffeſſo de la eſgleſia han de fer clars ab lo lladre y ferial y les dites eſquelles groſſes.

DE TOCAR A PROSA DEL
SPERIT SANT

LOS DITS Monjos lo dia de Paſqua del Sperit S.^{t} apres de eſſer acabades les Veſpres en lo Cor quant la Profeſſo va a la Capella del Sant Sperit ha cantar la Proſa com ſe acoſtuma han de fer clars ab les eſquelles petites tant quant ſtaran cantant dita Proſa.

DEL QVE AN DE FER DITS MON
JOS EN TEMPS DE ENTREDIT

LOS DITS Monjos en temps de vedat ho entredit ha*n* de fer les coſes ſeguents, ço es q*ue* apres q*ue* lo escola aura acabat de tocar la Vedada p*er* ha Matines com ſe acoſtuma han de tocar ha dites Matines tocant vn quart la dita Vedada alta y vn altre quart ha batallades fent tres pauſes en dit quart y acabat han de regonexer la Eſgleſia y traure la gent y apres tancar totes les portes ſino la portella q*ue* va a les clauſtres y anar al Cor y ab veu alta dir factu*m* eſt y ha de eſtar la eſgleſia tancada fins q*ue* les miſſes ſien acabades y tant quant la dita eſgleſia eſta tancada lo hu de dits monjos ha de eſtar a la portelleta de la clauſtra y tenint la cuſtodia de aquella. Acabades les Miſſes han de obrir les portes de dita Eſgleſia y tocar la Vedada mig quart y apres han de tocar ha Terçia ab dita Vedada tocant aquella tres quarts alta y vn quart enſegonant vt ſupra y apres ha de tocar y fer tot lo ſobre dit.
Acabat lo Offiçi y Miſſes han de obrir les portes y tocar dita Vedada mig quart y en tocant les dotſe hores han tambe de tocar dita eſquella mija hora y apres de huaer tocat la Oratio de deſpres dinar han tambe de tocar dita Vedada mig quart.
A Veſpres han de tocar y fer vt ſupra ha Tertia ſaluo que no han de tocar la Vedada alta ſino mija hora.
Apres de dites Completes y eſſer ubertes les portes han tanbe de tocar mig quart dita Vedada y a la Oratio del veſpre apres de hauer tocat adaquella han de tocar dita Vedada vn quart ſi lo llladre toca han tambe de tocar ab ell la dita Vedada.

Apéndice 11
El ritual funerario según el *Ordinarium Barcinonense*
(Barcelona: Claudi Bornat, 1569), fols. 110v-118r



Sepultura ORDINARII

tua domine ſuper nos. Ref. Quemadmodum ſperauimus in te. Oratio. Ad te domine. &c.

Pro quacúnq; tribulatione. Añ.

APeri oculos tuos domine, & vide afflictionem noſtram: circundederunt nos anguſtiæ multæ, ſed tu domine extende brachium tuum, & libera nos. Ver. Mitte nobis auxiliũ de ſancto. Ref. Et de Sion tuere nos. Oratio. Deus qui non mortem. &c.

De ſepultura adultorum, & Miſſa pro defunctis. Cap. XXIIII.

QVant ſe haura de ſoterrar algun adulto, exint lo clero de la Eſgleſia ab la creu, aygua beneyta, y encenſer, pera anar ala caſa del defunt, lo cantor comence lo pſalm, **Verba mea,** y lo clero proſegueſque aquell ab lo to ſeguent, y acabat dit pſalm, cãten dels pſalms ques seguexen ab lo matex to, fins que arriben ala caſa del defunt.

Pſal.

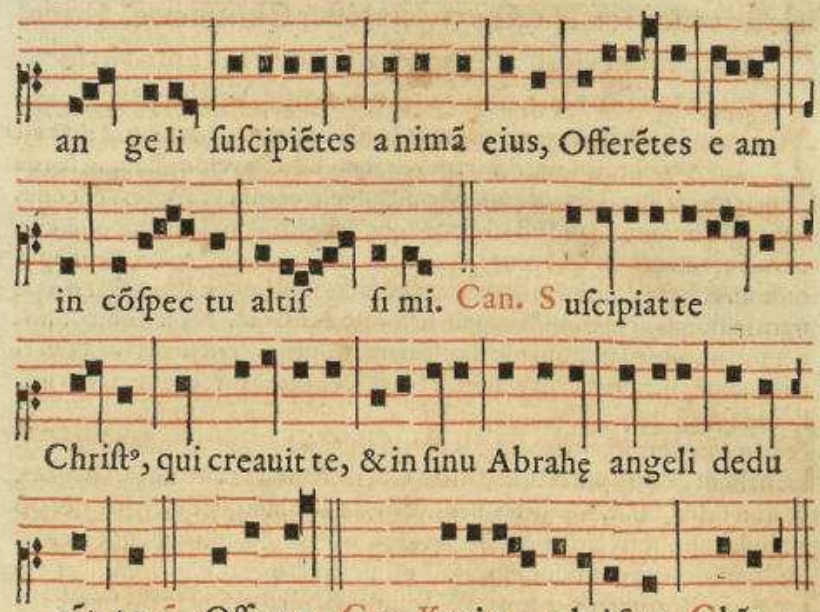
VErba mea aurib⁹ percipe domine, intellige cla morem meum. Seculorũ. Amen.

p̃s. Dñe ne ĩ furore.
p̃s. Dñe Deus me⁹.
p̃s. Dñs regit. &c.

Deuant la caſa del defunt lo cantor comence lo ſeguent Reſpons.

℟.

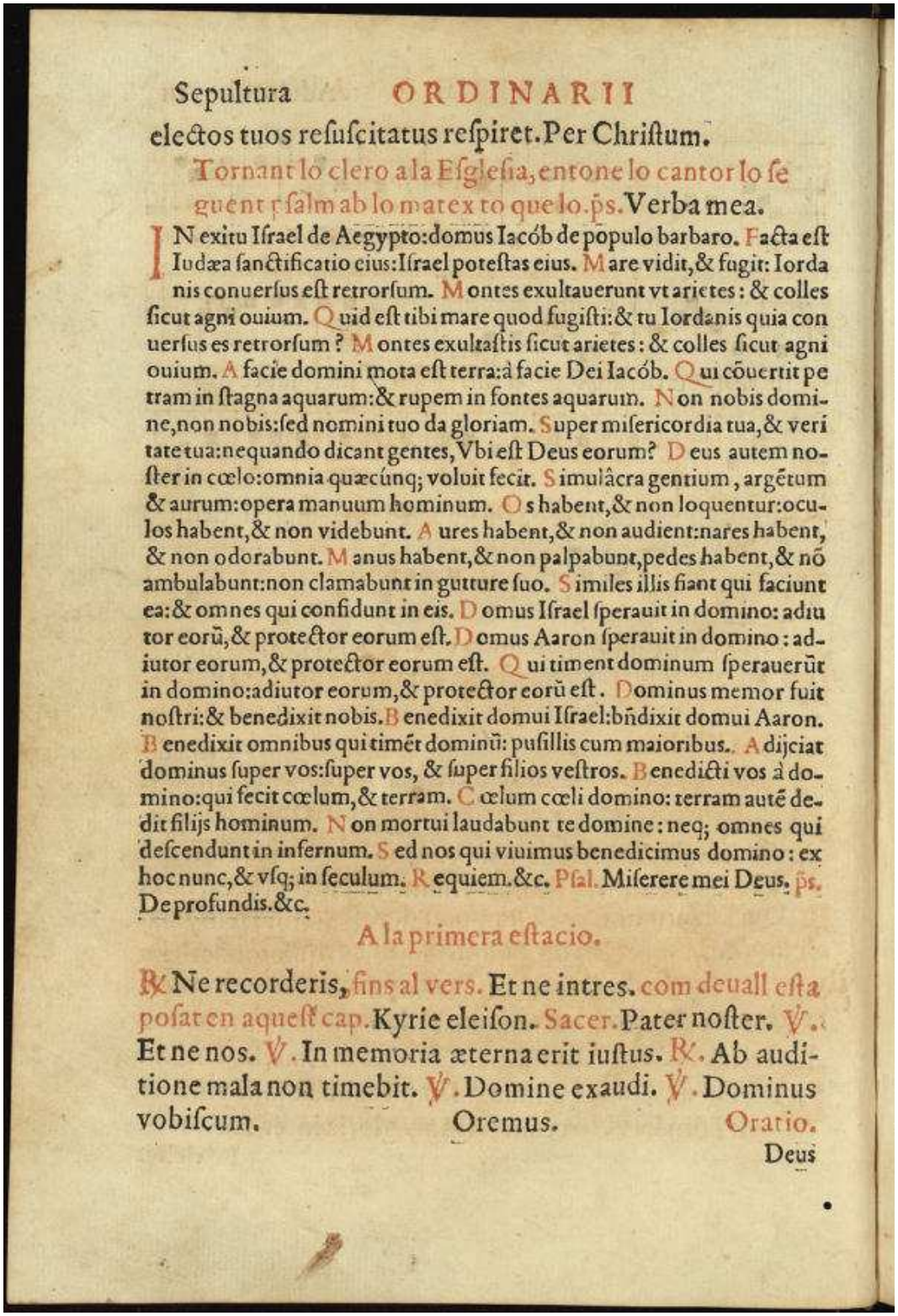
SVbueni te ſancti De i, Chor⁹. Occur rite ange-



Aſsi lo ſacerdot lance aygua beneyta ſobre lo cos del defunt, y apres encenſe, y lo matex face en totes les abſoltes. Sacer. Pater noſter. ℣. Et ne nos. ℣. Requiem ęterñã do na ei domine. ℣. Requieſcat in pace. ℣. Dñe exaudi orationem meã. ℣. Dñs vobiſcum. Oremus. Oratio.

DEus vitę dator, & humanorum corporũ reparator: qui te à peccatorib⁹ exorari voluiſti, exaudi preces, quas ſpeciali deuotione p̨ anima famuli tui tibi lachrymabiliter fundimus: vt eã liberare digneris ab inferorũ cruciatibus, & collocare inter agmina ſanctorũ: veſte quoq; cęleſti, & ſtola immortalitatis indui, & paradiſi amœnitate confoueri iubeas. Per Chriſtũ dñm noſtrũ. ℟. Amen. Orem⁹.

ABſol ✠ ue domine animam famuli tui ab omni vinculo delictorum: vt in reſurrectionis gloria inter ſanctos & electos



Sepultura ORDINARII

electos tuos resuscitatus respiret. Per Christum.

Tornant lo clero a la Esglesia, entone lo cantor lo se guent psalm ab lo mateix to que lo ps. Verba mea.

IN exitu Israel de Aegypto: domus Iacób de populo barbaro. Facta est Iudæa sanctificatio eius: Israel potestas eius. Mare vidit, & fugit: Iordanis conuersus est retrorsum. Montes exultauerunt vt arietes: & colles sicut agni ouium. Quid est tibi mare quod fugisti: & tu Iordanis quia conuersus es retrorsum? Montes exultastis sicut arietes: & colles sicut agni ouium. A facie domini mota est terra: à facie Dei Iacób. Qui cõuertit petram in stagna aquarum: & rupem in fontes aquarum. Non nobis domine, non nobis: sed nomini tuo da gloriam. Super misericordia tua, & veritate tua: nequando dicant gentes, Vbi est Deus eorum? Deus autem noster in cœlo: omnia quæcúnq; voluit fecit. Simulâcra gentium, argẽtum & aurum: opera manuum hominum. Os habent, & non loquentur: oculos habent, & non videbunt. Aures habent, & non audient: nares habent, & non odorabunt. Manus habent, & non palpabunt, pedes habent, & nõ ambulabunt: non clamabunt in gutture suo. Similes illis fiant qui faciunt ea: & omnes qui confidunt in eis. Domus Israel sperauit in domino: adiutor eorũ, & protector eorum est. Domus Aaron sperauit in domino: adiutor eorum, & protector eorum est. Qui timent dominum sperauerũt in domino: adiutor eorum, & protector eorũ est. Dominus memor fuit nostri: & benedixit nobis. Benedixit domui Israel: bñdixit domui Aaron. Benedixit omnibus qui timẽt dominũ: pusillis cum maioribus. Adijciat dominus super vos: super vos, & super filios vestros. Benedicti vos à domino: qui fecit cœlum, & terram. Cœlum cœli domino: terram autẽ dedit filijs hominum. Non mortui laudabunt te domine: neq; omnes qui descendunt in infernum. Sed nos qui viuimus benedicimus domino: ex hoc nunc, & vsq; in seculum. Requiem. &c. Psal. Miserere mei Deus. ps. De profundis. &c.

A la primera estacio.

℟. Ne recorderis, fins al vers. Et ne intres. com deuall esta posat en aquest cap. Kyrie eleison. Sacer. Pater noster. ℣. Et ne nos. ℣. In memoria æterna erit iustus. ℟. Ab auditione mala non timebit. ℣. Domine exaudi. ℣. Dominus vobiscum. Oremus. Oratio.

Deus

LIBER III. Adultorũ. 112

DEus humanarum animarum æternus amator, animam famuli tui, quam vera dum in corpore maneret, tenuit fides, ab omni cruciatu inferorum redde incolumem: vt ſegregata ab infernalibus clauſtris, ſanctorum mereatur vniri conſortijs. Per dominum noſtrum Ieſum Chriſtũ, qui vẽturus eſt iudicare viuos & mortuos, & ſeculum per ignẽ. ℟. Amen. Oremus.

ABſolue domine animam famuli tui ab omni vinculo delictorum: vt in reſurrectionis gloria inter ſanctos & electos tuos reſuſcitatus reſpiret. Per Chriſtum.

A la ſegona eſtacio canten lo ℣. Et ne intres. com eſta poſat deuall en aqueſt cap. Kyrie eleiſon. Sacer Pater noſter. ℣. Et ne nos. &c. ℣. A porta inferi. ℟. Erue domine animam eius. ℣. Domine exaudi. ℣. Dominus vobiſcum.

Oremus. Oratio.

DEus cui proprium eſt miſereri ſemper, & parcere, propitiare animæ famuli tui, & omnia eius peccata dimitte, vt mortis vinculis abſoluta, trãſire mereatur ad vitam. Per Chriſtum. Oremus.

ABſolue domine animam famuli tui ab omni vinculo delictorum: vt in reſurrectionis gloria inter ſanctos & electos tuos reſuſcitatus reſpiret. Per Chriſtum.

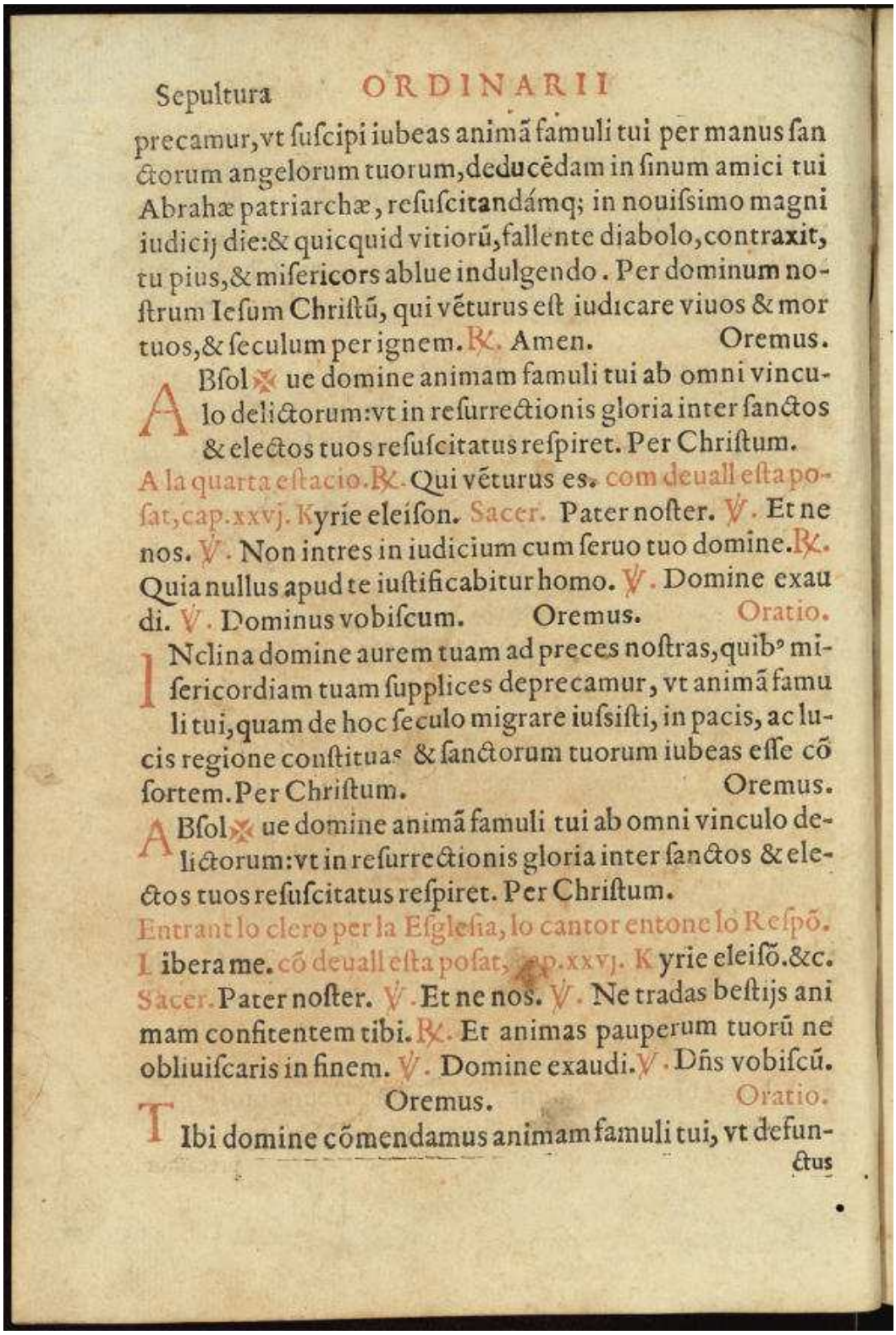
A la tercera eſtacio,

℟. Qui Lazarum. Com eſta poſat deuall cap. xxvj. Kyrie eleiſon. &c. Sacer. Pater noſter. ℣. Et ne nos. ℣. Audiui vocem de cœlo dicentem. ℟. Beati mortui qui in domino moriuntur. ℣. Domine exaudi. ℣. Dominus vobiſcum.

Oremus. Oratio.

DEus, cui omnia viuunt, & cui non pereunt moriendo corpora noſtra, ſed mutãtur in melius, te ſupplices de

precamus



Sepultura ORDINARII

precamur, vt ſuſcipi iubeas animã famuli tui per manus ſanctorum angelorum tuorum, deducẽdam in ſinum amici tui Abrahæ patriarchæ, reſuſcitandámq; in nouiſsimo magni iudicij die: & quicquid vitiorũ, fallente diabolo, contraxit, tu pius, & miſericors ablue indulgendo. Per dominum noſtrum Ieſum Chriſtũ, qui vẽturus eſt iudicare viuos & mortuos, & ſeculum per ignem. ℟. Amen. Oremus.

ABſolue domine animam famuli tui ab omni vinculo delictorum: vt in reſurrectionis gloria inter ſanctos & electos tuos reſuſcitatus reſpiret. Per Chriſtum.

A la quarta eſtacio. ℟. Qui vẽturus es. com deuall eſta poſat, cap. xxvj. Kyrie eleiſon. Sacer. Pater noſter. ℣. Et ne nos. ℣. Non intres in iudicium cum ſeruo tuo domine. ℟. Quia nullus apud te iuſtificabitur homo. ℣. Domine exaudi. ℣. Dominus vobiſcum. Oremus. Oratio.

INclina domine aurem tuam ad preces noſtras, quib⁹ miſericordiam tuam ſupplices deprecamur, vt animã famuli tui, quam de hoc ſeculo migrare iuſsiſti, in pacis, ac lucis regione conſtituas & ſanctorum tuorum iubeas eſſe cõſortem. Per Chriſtum. Oremus.

ABſolue domine animã famuli tui ab omni vinculo delictorum: vt in reſurrectionis gloria inter ſanctos & electos tuos reſuſcitatus reſpiret. Per Chriſtum.

Entrant lo clero per la Eſgleſia, lo cantor entone lo Reſpõ. Libera me. cõ deuall eſta poſat, cap. xxvj. Kyrie eleiſõ. &c. Sacer. Pater noſter. ℣. Et ne nos. ℣. Ne tradas beſtijs animam confitentem tibi. ℟. Et animas pauperum tuorũ ne obliuiſcaris in finem. ℣. Domine exaudi. ℣. Dñs vobiſcũ. Oremus. Oratio.

TIbi domine cõmendamus animam famuli tui, vt defunctus

ctus ſeculo tibi viuat,& quæ per fragilitatem humanæ conuerſationis peccata cõmiſit, tu venia miſericordiſimę pietatis abſterge. Per Chriſtum. Oremus.

ABſolue domine animam famuli tui ab omni vinculo delictorum: vt in reſurrectionis gloria inter ſanctos & electos tuos reſuſcitatus reſpiret. Per Chriſtum. &c.

Pro Sacerdotibus. Oratio.

DA nobis domine, quæſumus, vt anima famuli tui ſacerdotis, quã de huius ſeculi eduxiſti laborioſo certamine, ſanctorum tuorum cœtui tribuas eſſe conſortem. Per Chriſtum.

Oratio.

PRæſta domine quæſumus, vt anima famuli tui ſacerdotis, quam in hoc ſeculo cõmorantem ſacris muneribus decoraſti, in cœleſti ſede glorioſa ſemper exultet. Per Chriſtum.

Oratio.

DEus qui inter apoſtolicos ſacerdotes famulos tuos põtificali, vel ſacerdotali feciſti dignitate vigere, prẹſta quæſumus, vt eorũ quoq; perpetuo aggregẽtur cõſortio. Per Chriſtum.

Oratio.

DEus vniuerſorum creator,& cognitor, qui es beatitudo ſanctorum, præſta nobis petentibus, vt ſpiritũ fratris noſtri ſacerdotis, corporis nexibus abſolutum, in lucis æternæ facias regione gaudere. Per Chriſtum.

Poſat lo cos del defunt deuant lo altar en lo lloch acoſtumat, lo curat celebre la miſſa per la anima de aquell, ſegons que en lo miſſal eſta ordenat, y lo chor cante en lo modo ſeguent.

P. Requiem


Sepultura ORDINARII
Introitus.
R E quiem æ ter nam do na e-
is do mine, & lux perpe tua lu ce-
at e is. ℣. Te de cet hymnꝰ Deus
in Sion. ℟. Et tibi reddetur votũ in Ieruſalem. Ver.
Exaudi oratiõnẽ meam. ℟. Ad te omnis caro ve-
niet. Intro. Re quiem. &c. Ky ri e e lei
ſon. dicatur ter. Chri ſte e lei ſon. dicatur ter.


LIBER III. Adultorũ. 114
Ky rie e le iſon. dicatur bis. Ky rie e-
le iſon. ℟. Re quiẽ æter nã
do na e is do mine,
&lux ꝑpe tua
lu ceat e is.
℣. Ab ſol ue do mine a-
nimas e o rum ab om ni vinculo de
K ij


Sepultura ORDINARII
licto rum. Tractus.
Dixit do minus, Ego sum resur-
rectio, & vi ta, qui cre dit in
me, etiam si mortuus fuerit,
vi uet. ℣. Et o mnis, qui vi uit,
& cre dit in me, nõ mori e-
tur in æ ter nũ.



LIBER III. Adultorũ. 115

Offer. Domine Ieſu Chriſte rex glo ri-

ę libera animas fidelium de fun ćto-

rũ de pœnis infer ni, & de profundo la cu: libe

ra eas de ore leo nis, ne abſorbeat eas

tar tarus, ne cadāt in obſcu rum: ſed ſi-

gnifer ſanćtus Michaël repreſentet e as i

lu cem ſan ćtam, ℣. Quã o lim Abrahæ ꝓmi-


Sepultura ORDINARII
ſi ſti, & ſe mini eius. ℣. Hoſti-
as, & preces tibi domine offerimus, tu ſu-
ſcipe pro animabus iſtis, quarum hodie memo-
riam agimus, fac eas domine de morte tranſire
ad vitam ſanctam. ℟. Quam olim Abrahæ.
Sanctus. Sanctus, Sanctus Dominꝰ
Deus ſabaoth. Pleni ſunt cœli, & terra glo-



LIBER III. Adultorũ. 116

ri a tu a. ℣. Oſan na in ex celſis. Verſ.

Benedictus, qui venit in nomine domini.

℣. Oſan na in ex celſis.

Ag nus De i qui tollis peccata mundi, do-

na e is re quiem. dicat bis. Agnus De i, qui tol-

lis peccata mũdi, dona e is requiem, & locũ indul-

gẽ tiæ cum ſanctis tuis in gloria.


Sepultura ORDINARII

Com. Abſolue domine a nimas e orũ ab omni vin

culo de lictorũ, ℘. Vt in reſurrectionis gloria inter

ſanctos tuos reſuſci ta ti reſpirẽt. ℣. Requi-

em æternã dona e is domine. Et lux perpetua lu

ce at e is. ℘. Vt in. Acabada la missa, lo sacerdot va je al lloc, abõt estara lo cors, y lo cãtor entone lo seguẽt Respõs. Ne recorderis.

Resp. N E re corde ris peccata me a do

mine. ℘. Dũ veneris iudi care ſe culũ



LIBER III. Adultorũ. 117

per ig nem. ℣. Et ne in tres in

iu di ci um cum ſer uis tu is.

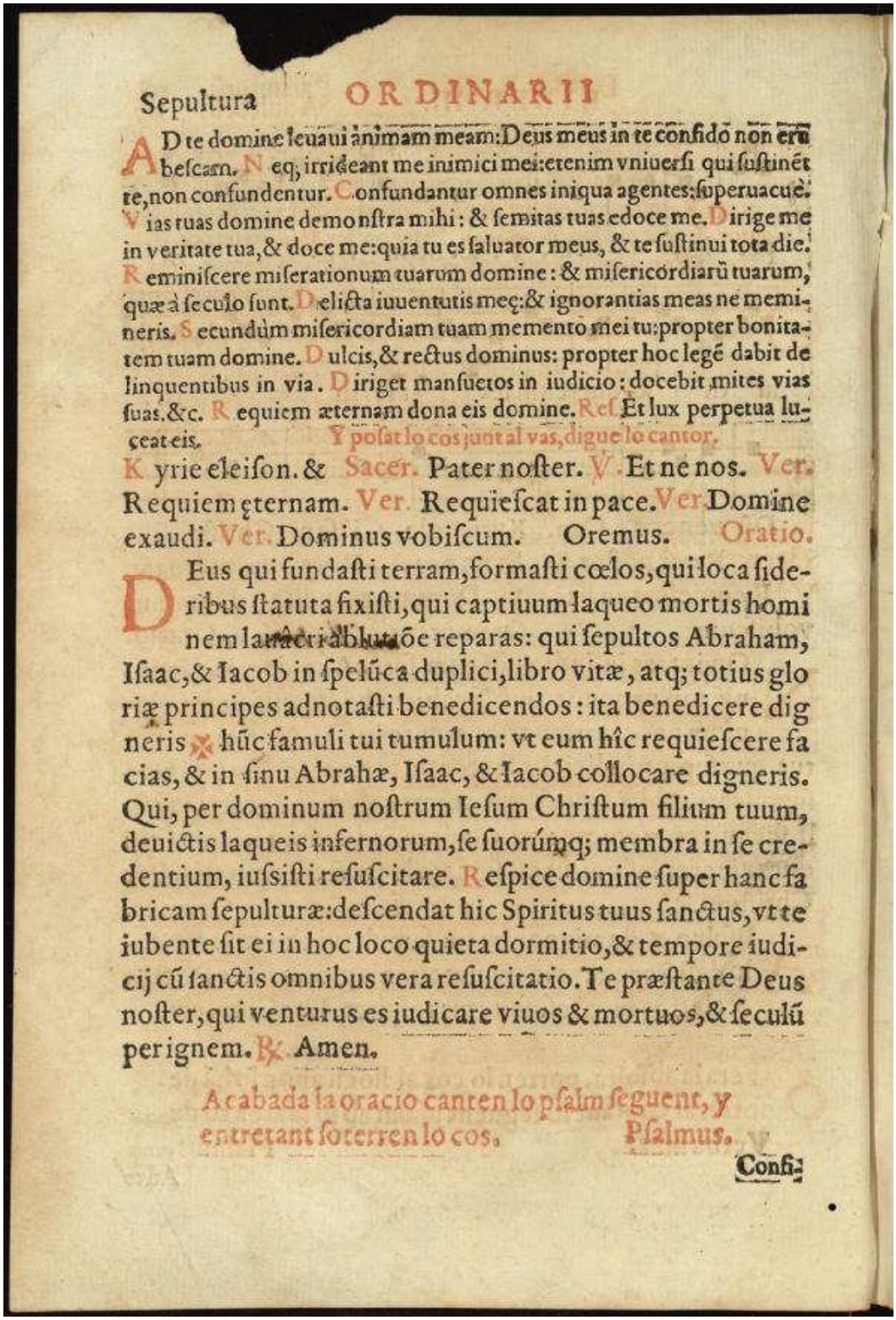
℘. Dũ veneris. Can. Kyrie ele ı ſon. Chriſte.
Sacer. Pater noſter. ℣. Et ne nos. ℣. Requiem æternam.
℣. Requieſcat in pace. ℣. Domine exaudi. ℣. Dominus vobiſcum. Oremus. Oratio.

NOn intres in iudicium cum ſeruo tuo domine, quoniã nullus apud te iuſtificabitur homo, niſi per te omnium peccatorum tribuatur remiſsio. Non ergo eũm tua, quæſumus, iudicialis ſententia premat, quẽm tibi vera ſupplicatiò fidei Chriſtianæ commendat, ſed gratia tua illi ſuccurrente, mereatur euadere iudicium vltionis: qui dum viueret inſignîtus eſt ſignaculo ſanctæ Trinitatis. Per Chriſtum. Oremus.

ABſolue ✻ domine animam famuli tui ab omni vinculo delictorum: vt in reſurrectionis gloria inter ſanctos & electos tuos reſuſcitatus reſpiret. Per Chriſtum.

Feta la abſolta, porten los cos al lloch ahon lo hã de ſoterrar cantant lo ſeguent pſalm ab lo matex to de Verba mea. Pſalmus.

Ad te



Sepultura ORDINARII

AD te domine leuaui ànimam meam: Deus meus in te confidò non erubescam. Neq; irrideant me inimici mei: etenim vniuersi qui sustinẽt te, non confundentur. Confundantur omnes iniqua agentes: superuacuè. Vias tuas domine demonstra mihi: & semitas tuas edoce me. Dirige me in veritate tua, & doce me: quia tu es saluator meus, & te sustinui tota die. Reminiscere miserationum tuarum domine: & misericordiarũ tuarum, quæ à seculo sunt. Delicta iuuentutis meę: & ignorantias meas ne memineris. Secundùm misericordiam tuam memento mei tu: propter bonitatem tuam domine. Dulcis, & rectus dominus: propter hoc legẽ dabit delinquentibus in via. Diriget mansuetos in iudicio: docebit mites vias suas. &c. Requiem æternam dona eis domine. Et lux perpetua luceat eis. Y posat lo cos junt al vas, digue lo cantor.

Kyrie eleison. & Sacer. Pater noster. V. Et ne nos. Ver. Requiem ęternam. Ver. Requiescat in pace. Ver. Domine exaudi. Ver. Dominus vobiscum. Oremus. Oratio.

DEus qui fundasti terram, formasti cœlos, qui loca sideribus statuta fixisti, qui captiuum laqueo mortis hominem lauacri ablutiõe reparas: qui sepultos Abraham, Isaac, & Iacob in spelũca duplici, libro vitæ, atq; totius gloriæ principes adnotasti benedicendos: ita benedicere digneris ✠ hũc famuli tui tumulum: vt eum hîc requiescere facias, & in sinu Abrahæ, Isaac, & Iacob collocare digneris. Qui, per dominum nostrum Iesum Christum filium tuum, deuictis laqueis infernorum, se suorúmq; membra in se credentium, iussisti resuscitare. Respice domine super hanc fabricam sepulturæ: descendat hic Spiritus tuus sanctus, vt te iubente sit ei in hoc loco quieta dormitio, & tempore iudicij cũ sanctis omnibus vera resuscitatio. Te præstante Deus noster, qui venturus es iudicare viuos & mortuos, & seculũ per ignem. ℟. Amen.

Acabada la oracio canten lo psalm seguent, y entretant soterren lo cos. Psalmus. V.

Confi:

COnfitemini domino quoniam bonus:quoniam in seculum misericordia eius. Dicat nunc Israel quoniam bonus:quoniam in seculum misericordia eius. Dicat nũc domus Aaron:quoniam in seculum misericordia eius.&c. Requiem æternam dona ei domine: & lux perpetua luceat ei. Cantor. Kyrie eleison. &c. Sacer. Pater noster. Ver. Et ne nos. Ver. In memoria. Ver. Domine exaudi. Ver. Dñs vobiscũ. Oremus. Ofo.

ORemus fratres charissimi pro spiritu chari nostri, quẽ dominus de laqueo huius seculi liberare dignatus est: cuius corpusculum hodie sepulturæ traditur:vt eũ pietas domini in sinu Abrahæ,Isaac,& Iacob collocare dignetur:vt cùm dies iudicij aduenerit, inter sanctos, & electos suos eum in parte dextera collocandũ resuscitari faciat. Per Christum dñm nostrũ. ℟. Amen. Oremus.

ABsolue ✠ quæsumus domine animam famuli tui,& animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum:vt in resurrectionis gloria inter sanctos,& electos tuos resuscitati respirent. Per Christum dominum nostrum. ℟. Amen. ℣. Requiescant in pace. ℟. Amen. Tornãt sen a la sacristia, diguẽ lo. ps. De ꝓfundis, ab la oõ Fidelium.

De sepultura paruulorum. Cap. XXV.

QVant se haura de soterrar algun albat, exint lo clero de la Esglesia ab la creu, aygua beneyta, y encenser per anar a la casa del defunt, lo cantor comence lo psalm. Verba mea.&c. axi com en la sepultura dels adultos esta posat: y deuant la casa del defunt lo cantor comens lo ℟. Subuenite. apres, Kyrie eleison.&c. y lo sacerdot. Pater noster. Ver. Et ne nos. Ver. Requiescant in pace. Ver. Dñe exaudi. Ver. Dñs vobiscum. Oremus. Oratio.

OMnipotens sempiterne Deus, cui nunqã sinè spe miseri cordiæ supplicatur, propitiare animabus famulorũ tuorum

Apéndice 12
Tipologías de sepulturas en la Basílica de Santa María del Mar de Barcelona a principios del siglo XVII

Fuente: ADB, Visites Pastorals, vol. 61, fols. 218v-224v
Fecha: 1605

[fol. 218v]

Item com en lo acte y progres de dita visita se hajen trobades en dita Isglesia moltes maneres y differents formes de sepultures y funeraries per los diffunts en dita Isglesia de consuetut antiga acostumades de fer y celebrarse que son les seguents.

Primo Sepultura de Benefitiat
Sepultura de nostra senyora
Sepultura general complerta
Sepultura general simple
Sepultura per los Confrares de la Confraria dels Pallers
Sepultura particular
Sepultura de Albats
Sepultura per amor de deu
Sepultura de Albats per amor de Deu

Y per lo quens ha aparegut conuenient, que specificadament de aquelles en general y en particular conste en los actes de dita visita pera relleuar y scusar les occasions que per la diuersitat y differenties de dites sepultures podrien causar, y suscitarse varies inquietuts y perturbatiós. Perço prouehim, statuim, y ordena*m* esser continuats en lo acte de dita visita specificadament lo modo forma y manera que vuy hauem trobat en dita Isglesia obseruarse en lo acte y celebratio de dites sepultures y funeraries.

Dites sepultures es en consuetut esser fetes en la mateixa Iglesia Parochial de s.^{ta} M.^{a} de la mar, o, fora de aquella en altra Isglesia Parochial, o, de Monastir.

Quant la sepultura de benefitiat se fa en dita Isglesia de s.^{ta} M.^{a} es consuetut ferse en la forma y pompa y charitat seguents.

[fol. 219r]

Sepultura de Beneficiat feta en la propia Isglesia[50]

Primo es consuetut cobrir lo tumol o caxa del deffunct ab vint palms de drap y cuaranta de tela blanca y mes si volrran quatorze atxas de cera y set couens[51] per lo manco posant

[50] Destaco en negrita el titulo de cada epígrafe.

[51] Según el *Diccionari de la llengua catalana*, un "cove" es un cesto grande hecho de mimbre o de cañas con el fondo más ancho que la boca; véase <https://dlc.iec.cat/results.asp>.

en aquells trenta sinch sous de pa ço es sinc sous en cada hu de dits couens y tot lo predit son drets pertocants al señor Ardiacha de dita Isglesia.

En dita Isglesia solen y acostumen assistir tots los residints en dita Isglesia aportant lo primisser y succentor capes pluuials y bordo*n*s y lo curat y ministres ab capa y dalmaticas negras y los acolyts tambe aportant la creu major, la qual tant solament y en dita sepultura de benefititat y no e*n* altres es acostumat aportarse. Donase de charitat y distributio a quiscu de dits residints p*rese*nts a la professo y al offici de dita sepultura enterro y absoltes un sou per tot.

Es costum celebrar lo offici del cos p*rese*nt en dita sepultura de benefitiat en lo altar major y en lo enterro son cantades tres generals absoltes.

En lo mateix dia de la sepultura finides y acabades les completes es consuetut celebrar los tres nocturnos y laudes de morts ab generalitat y assiste*n*tia de tots los residints, dona se de distributio un sou a quiscu de dits residints p*rese*nts a la celebratio de dits nocturnos y laudes.

En la celebratio de dits nocturnos y laudes es obligat dit s.^{r} Ardiacha fer posar y parar deuant lo dit Altar major la tomba cuberta dels dits drap y tela y posar vuyt atxes enceses en lo entorn de aquella.

Consequutiuament es de costum celebrarse ters dia y capdany en los dos dias despres de dita sepultura celebrantse los officis cantats en lo dit altar major ab generalitat de tots los residints, ab distributio de un sou per cada hu de aquells, cessant la celebratio de dits nocturnos y laudes, los quals tant solament son celebrats en lo dit dia de la sepultura, si ja no fos demanat y dona*n*t consemblant distributio en lo modo de la celebratio de dits nocturnos y laudes celebrats en lo dia de dita sepultura.

Es consuetut en la celebratio dels officis de ters dia y capdany aportar set couens quiscu*n* dia, conforme en la sepultura y enterro, posant es a saber en lo ters dia vint y un sou de pa, ço es tres sous per cada coue y e*n* lo capdany tant solame*n*t quatorze so*us*, ço es dos so*us* en cada coue y tot lo p*re*dit p*er*toca al dit s.^{r} Ardiaca.

[fol. 219v]

Es obligat dit s.^{r} Ardiaca en la celebratio del terç dia y capdany fer posar y parar dita tomba deuant lo dit altar major cuberta de dits drap y tela y posar totes les atxes enceses entorn de la dita tomba que en lo dit dia de la sepultura sera*n* estades aportades y ha de hauer dit s.^{r} Ardiaca per drets vulgarment dits de cera y capdany setze sous y per dret de parochiatje sinc sous.

En la forma predita es acostumada de fer dita sepultura de Beneficiat sempre que lo enterro del deffunct se fa en dita Isglesia.

Sepultura de Beneficiat feta e*n* altra Isglesia

Primo es consuetut cobrir lo tumol o caixa del deffunct ab los dits drap y tela y aportar quatorze atxes de cera y set couens en la forma p*re*dita.

En la professo y acompanyament del deffunct se segueix lo modo y forma predits y tambe tene*n* assistentia en dita professo y acompanyament tots los residints en dita Isglesia ab distributio de un sou per quiscu*n* de aquells si la sepultura y enterro sera*n* fets e*n* Isglesia que sia infra muros. Si empero sera extra muros donase distributio de dos sous a quiscu de aquells y los dobles acostumats de dar.

En semblants sepultures, es consuetut y practiga celebrar en dita Isglesia de Sancta Maria los officis de cos p*rese*nt, nocturnos y laudes de morts, terç dia y capdany en la forma predita y del modo y manera com si lo enterro y sepultura foran estats fets en la matexa Isglesia de s.ta Maria donant y distribuint a quiscu dels residints p*rese*nts a la celebratio de dits officis y per quiscu de aquells y nocturnos y laudes un soou de charitat en la forma predita.

Y tambe es de consuetut que lo dit S.r Ardiacha en los dits dies de cos p*rese*nt, terç dia y capdany y celebratio de dits nocturnos y laudes ques celebren en dita Isglesia, quant la sepultura y enterro no es fet en dita Isglesia de Sancta Maria sino fora de aquella en altra qualseuol haya de fer parar deuant lo altar major la dita tomba cuberta ab dits drap y tela y posar y fer cremar vuyt atxes en lo entorn de aquella y dotze candeles en lo altar major, en la celebratio dels officis de cos p*rese*nt, terç dia y capdany, en la celebratio empero de dits nocturnos y laudes quatre atxes tant solament en lo entorn de dita tomba, y dotze candelas en lo altar major y tres candelas en lo chor, per la qual seruitut de dita tomba atxes y candelas y tambe per faltar al dit señor Ardiaca la meytat de dites atxes y del drap y tela les quals resten en aquella Isglesia en la qual la sepultura y enterro son estats fets, ha de hauer y cobrar dit s.r Ardiaca deu lliures barceloneses de aquella tal persona per orde del qual dita sepultura y officis seran estats **[fol. 220r]** fets y celebrats, no empero compressos sinc sous, los quals de altra part dit s.r Ardiaca a de cobrar y exhigir per dret de parrochiatje.

Y del modo mateix es de consuetut que fent se lo enterro ab dita sepultura de benefitiat, tant en dita Isglesia de Sancta Maria com fora de aquella en altra qualseuol, hauer se de fer dotze tochs de campanes per lo manco, cobrant los scolans de dita Isglesia de Sancta Maria dous sous barcelonesos per quiscu de dits tochs.

Consuetut particular obseruada en les sepul tures de Benefitiat fetes per los sacerdots

Es consuetut de dita Isglesia que tots los sacerdots residints e*n* aquella sien obligats en llurs obits hauer de fer dita sepultura de Benefitiat en la forma predita, exceptat empero en lo pertocant a la distributio fahedora en los officis celebradors en la sepultura, terç dia y capdany nocturnos y laudes de deffuncts, perq*ue* esta en llibertat de dary distribuir per cadahu de dits officis un sou o sis dines tant solament.

Donant se un sou de distributio en quiscu de dits officis obliga e hauer de aportar en la sepultura vuyt atxes y quatre coue*n*s per lo manco, posa*n*t en lo dia de la sepultura sinc sous de pa, en lo terç dia tres sous y en lo dia del capdany dos sous en quiscu de dits coue*n*s.

Si empero se donara sis diners tant solament per dita distributio, no se poden aportar en la dita sepultura sino tant solament quatre atxes o ciris y dos coue*n*s ab sinch, tres y dos sous respectiue de pa per quiscun de dits coue*n*s.

Per cera de capdany en dites sepultures en qualseuol manera fetes ha de hauer lo s.r Ardiacha setze sous, no empero a de cobrar drets alguns pertocants a parochiatje, com los dits preueres sien exepts de aquells.

No obstant la exceptio predita, se han de fer en dita sepultura los dotze tochs ordinaris donant per quiscu de aquells dous sous.

Sepultura de n*ost*ra S.ª feta e*n* la p*rinci*pal sglesia

En la sepultura vulgarment dita de n*ost*ra S.ª es consuetut assistir tots los residints en dita Isglesia aportant lo primisser o succentor **[fol. 220v]** sens capa pluuial, lo curat empero y ministres ab capa y dalmatiques blanques y los acolyts aportants los candaleros ab sobrepellisos tant solament.

En dita sepultura se acostumen celebrar en lo altar major tres officis ab orga en tres consequents dies, ço es de cos p*rese*nt, ters dia y capdany. Donase per distributio en la sepultura tant per la professo, celebratio del offici y tres absoltes generals aquell finit en lo enterro fahedores a quiscu dels residints p*rese*nts a la celebratio predita un sou, y semblant distributio se dona a quiscu dels officis de ters dia y capdany y dues absoltes una deuant lo altar major, altra sobre lo vas del deffunct en quiscu de dits officis celebradors.

Es consuetut en los tres officis celebradors en la dita sepultura de n*ost*ra S.ª posar lo sagrista en lo dit altar major la Varonica de n*ost*ra S.ª y dos Angels ab ciris encesos y ha de hauer dit sagrista per los treballs del predit sis sous ço es dos sous per quiscu*n* dia.

Altres sis sous ha de hauer y es de costum donar se al organista per los treballs de sonar lorgue en los dits tres officis, y al manxador del dit orgue tres sous per tot los dits tres officis.

De consuetut en dita sepultura de n*ost*ra S.ª se aporten sis atxes o ciris de cera blanca y tres coue*n*s, posant lo dia de la sepultura en aquells quinze sous de pa, ço es sinc sous en cada coue, y en lo ters dia nou sous ço es tres sous en cada coue, y en lo capdany sis sous, ço es dos so*us* en cada coue, y tot lo predit pertoca al dit s.r Ardiaca, y tambe ha de hauer per cera de capdany sis sous, per dret de parochiatje sinc sous.

En la predita forma es acostumada de fer dita sepultura de n*ost*ra senyora sempre que lo enterro se fa en dita Isglesia de Sancta Maria.

Sepultura de n*ost*ra S.ª feta en altra Isglesia

En la sepultura de nostra senyora lo enterro de la qual se fa no en dita Isglesia de s.ta Maria, sino fora de aquella en altra qualseuol, es de consuetut assistir tots los residints en dita Isglesia, aportant lo primisser o succe*n*tor lo bordo sens capa pluuial, lo curat empero y ministres ab capa y dalmaticas blancas, lo acolyts aportants los candaleros ab sobre pellissos tant solame*n*t. Donase a quiscu de dits residints per la professo y acompanyament del cos, si lo enterro sera fet en Isglesia que sia intra muros un sou, si empero en Isglesia que sera extra muros ha de hauer quiscu de dits residints p*rese*nts a dita sepultura un sou.

Y del modo mateix fentse lo enterro, no en dita Isglesia de s.ta Maria **[fol. 221r]** si no fora de aquella o en altra qualseuol, si sera demanat esser fet en dita Isglesia de s.ta Maria offici de cos p*rese*nt y tambe terç dia y capdany. Se dona un sou de distributio a quiscu dels residints p*rese*nts a la celebratio per cadahu de dits officis.

En lo pertocant a les atxes o ciris, couens y pa se segueix la dispositio y orde de dita sepultura de n*ost*ra S.ª feta en la propria Isglesia.

En dita sepuultura de n*ost*ra S.ª no es consuetut esser fets tochs alguns sis vulla que la sepultura y enterro sien fets en la mateixa Isglesia de s.ta Maria o fora de aquella en altra qualseuol Isglesia.

Sepultura General complerta

En la sepultura vulgarment dita general complerta acostumen assistir tots los residints en dita Isglesia de s.ta Maria aportant lo primisser o succentor lo bordo sens capa pluuial, lo curat empero y ministres ab capa dalmatichas negres, y los acolyts aportant los candaleros ab sobrepellis tant solament.

Acostumanse celebrar per dita sepultura, en lo altar major de dita ysglesia de s.ta M.ª tres officis, en tres consequents dies, ço es de cos p*rese*nt ters dia, y capdany: donase per distributio en la sepultura tant per la professo, celebratio del offici y tres generals absoltes en lo enterro celebradores a quiscu de dits residints p*rese*nts a la celebratio predita un sou, y co*n*semblant distributio se dona per quiscu dels altres officis de ters dia y capdany y dues generals absoltes una deuant lo altar major y altra sobre lo vas del deffunct en quiscu de dits officis celebradores.

En dita sepultura general complerta, es consuetut aportar quatre atxes, o, quatre ciris de pes de quatre lliures quiscu de aquells y dos coues ab deu sous de pa, ço es sinch sous en cada coue, y lo ters dia sis sous ço es tres sous a cada coue, y en lo capdany quatre sous, ço es dos sous a cada coue, ha de hauer lo s.r Ardiacha per los drets de cera de capdany quatre sous y per dret de parochiatge sinch sous.

En la predita forma es acostumat de fer dita sepultura general complerta sempre que lo enterro del deffunc se fa en dita Isglesia de s.ta M.ª.

Sepultura general complerta feta en altra Isglesia

En la sepultura general complerta, lo enterro de la qual se fa **[fol. 221r]** no en dita Isglesia de s.ta M.ª, sino fora de aquella en altra qualseuol, es de consuetut assistir tots los residints en dita Isglesia, aportant lo primisser, o, succentor lo bordo sens capa pluuial, lo curat empero y ministres ab capa y dalmaticas, y los acolyts aportant los candaleros ab sobrepellis tant solament. Dona se a quiscu dels residints per la professo y acompanyament del cos un sou fent se lo enterro en alguna Isglesia que ha intra muros, y si extra muros dona se a quiscu de ells dos sous.

Y del modo mateix fentse lo enterro no en dita Isglesia de s.ta M.ª sino fora de aquella en altra qualseuol si sera demanat esser fet en dita Isglesia de s.ta M.ª offici de cos p*rese*nt, y tambe ters dia y capdany se dona un sou de distributio a quiscu dels residints p*rese*nts a la celebratio de dits officis y per cada hu de dits officis.

En lo pertocant a les atxes o ciris, coues y pa se ha de seguir lo orde y dispositio de dita sepultura feta en la propria Isglesia.

En dita sepultura general complerta no es consuetut esser fets tochs alguns sis vulla que la sepultura y enterro sien fets en dita Isglesia de s.ta Maria o fora de aquella en altra qualseuol Isglesia.

En totes les predites sepultures ters dies y capdanys en qualseuol modo y forma sien fetes, es consuetut y praticha dar distributio doble al primisser, succentor, diacha, sotsdiacha, bosser, mestre de cant, y organista de dita Isglesia. [Mi negrita]

Sepultura general simple

En la sepultura vulgarment dita general simple, acostume*n* assistir tots los residints en dita Isglesia de s.ta Maria aportant los primissers o succentor lo bordo sens capa pluuial, lo curat empero y ministres ab capa y dalmaticas negres y los acolyts aportants los candaleros ab sobrepellis tant solament.

Lo offici de la sepultura y cos p*rese*nt se acostume celebrar en lo altar maior, dona se per la professo y acompanyament del cos, celebratio del offici, y tres generals absoltes, a quiscu de dits residints un sou, y juntame*n*t ab dobles, per tots los sobredits.

Les Misses del ters dia y capdany de dita sepultura generall simple no se acostumen celebrar cantades sino baixes, y en lo altar de les animes y finides aquelles interuenint alguns preueres dels residints ab creu alçada se fa una absolta general sobre lo vas del deffunct, es consuetut per la charitat de dites misses y distributio de dites funeraries de ters dia y capdany rebre la comunitat dels preueres de dita Isglesia de set sous, dels quals **[fol. 222r]** dita comunitat ne fa corresponsio al dit s.r Ardiacha per dret de cera de capdany tres sous, restant per dita comunitat quatorze sous per tot, y dit s.r Ardiaca de altra part per dret dde parochiatje a de hauer sinch sous, los quals ha de cobrar dels successors del deffunct y no de dita comunitat.

En dita sepultura general simple se acostume*n* aportar quatre atxes o ciris de pes de quatre lliures quiscu de aquells y dos coues ab deu sous de pa en lo dia de la sepultura ço es sinch sous en cada coue, y lo ters dia sis sous de pa ço es tres sous en cada coue y lo dia del capdany quatre sous ço es dos sous per cada hu de dits couens.

En la forma predita es consuetut ferse dita sepultura general si*m*ple sempre que lo enterro se fa en dita Isglesia de s.ta Maria.

Sepultura general simple feta en altra isglesia

En sepultura general simple feta no en dita Isglesia de s.ta Maria sino fora de aquella en altra qualseuol assistexen tots los residints en dita Isglesia aportant lo primisser o succentor lo bordo sens capa y lo curat y ministres ab capa y dalmatichas negres y los acolyts aportants los candaleros ab sobrepellis tant solament, dona se per distributio y charitat a quiscu dels residints p*rese*nts a la professo y acompanyament del cos un sou.

Y axi mateix fent se fora de dita Isglesia de s.ta Maria la dita sepultura se acostuma si se demana fer offici de cos p*rese*nt y tambe de ters dia y capdany en dita Isglesia de s.ta

Maria, dona se un sou de distributio per quiscu de dits officis, a cadahuu dels residints p*rese*nts en la celebratio de dits officis.

En dita sepultura general simple no es de costum ferse tochs alguns sis vulla que la sepultura y enterro sien fets en dita Isglesia de s.ta Maria o fora de aquella en altra qualseuol.

En lo pertocant a les atxes o ciris, couens y pa se ha de seguir lo orde disposat en la sepultura general simple feta en la propria Isglesia.

Sepultura per los confrares de n*ost*ra S.ª dels Pallers

En la sepultura fahedora per los deffuncts confrares de la confraria vulgarment dita de n*ost*ra S.ª dels pallers instituyda en dita Isglesia de s.ta Maria, es consuetut seguir la forma en tot y per tot **[fol. 222v]** de la sepultura general complerta, exceptat empero que per la professo y acompanyament del cos per lo offici de la sepultura enterro y absoltes no se dona per distributio sino sis diners tant solament a quiscu dels residints si empero sera demanat per dit confrares esser celebrats los officis de n*ost*ra S.ª en tal cas es de consuetut hauer de seguir tant en la distributio com en tot lo demes, la forma de la sepultura de n*ost*ra S.ª ço es dona*n*t un sou de distributio per quiscu dels tres officis a cadahu dels residints p*rese*nts a la celebratio de aquells.

Es tambe de consuetut en consemblants sepultures en qualseuol forma fetes en lo dia de la sepultura y enterro fer celebrar sinch misses baixes en lo altar de les animes de dita Isglesia ab charitat ordinaria que es dous sous.

En dita sepultura no es consuetut ferse tochs alguns conforme no se fan en les precedents.

Sepultura particular feta en la propria Isglesia

En la sepultura vulgarment dita sepultura particular no tenen assistentia tots los residints en dita Isglesia sino tants quants ne seran demanats per los succesors del deffunct, no pode*n* empero esser manco de dotze, y en aquells no compres lo curat lo qual ha de aportar capa pluuial negra sens ministres alguns.

La sepultura feta ab dita solempnitat se acostume*n* de fer ab celebratio de una missa baixa celebradora en lo altar de les animes y finida aquella se canten tres generals absoltes en lo enterro del deffunct interuenint tots los preueres que son estats de la professo y acompanyament del cos, dona se per distributio per tot lo predit a quiscu de aquells sis diners tant solament.

Lo ters dia y capdany se celebren ab dues misses baxes ço es una quiscun de dits dies en lo dit altar de les animes y sens altra solempnitat ni serimonia.

Per la celebratio dels dits ters dia y capdany y charitat de les dites dues misses, es consuetut rebre dita comunitat de set sous, dels quals ne correspo*n* al dit s.r Ardiacha per drets de cera de capdany tres sous, resta*n*t per dita comunitat quatorze sous, y de altra part ha de cobrar **[fol. 223r]** dit s.r Ardiacha y hauer dels successors del deffunct tres sous per dret de parochiatje tant solament.

En dita sepultura particular es consuetut aportar quatre ciris y un coue tant solament ab tres sous de pa en lo dia de la sepultura, y en lo ters dia dos sous y en lo capdany un sou tant solament.

Es tambe de consuetut y obligatori hauer lo s.r Ardiacha fer posar y cremar en les celebrations de ters dia y capdany per raho de dites sepulutres fahedores totes les atxes o ciris que en lo dia de la sepultura sera*n* estats aportats tant si en aquells y ha tomba parada com sino ni haura.

En la forma predita es consuetut ferse dita sepultura particular sempre que lo enterro se fa en dita Isglesia de sancta Maria.

Sepultura particular feta e*n* altra Isglesia

En la sepultura particular feta no en dita Isglesia de s.ta Maria sino fora de aquella en altra qualseuol, assistexen tants preueres quants demanats ne sera*n* per los successors del deffunct no poden empero esser manco de dotze y en aquells no compres lo curat, lo qual ha de aportar capa pluuial negra sens ministres alguns. Es acostumat dar distributio de un sou a quiscu*n* preuere p*rese*nts a la professo y acompanyament del cos, si lo enterro se fara en Isglesia que sia infra muros, y si sera extra muros dos sous.

En dita sepultura particular en qualseuol forma sia feta sis vulla en dita Isglesia de sancta Maria o, fora de aquella en altra qualseuol no y ha tochs alguns ni tampoc se donen dobles encara lo enterro sia fet en altra Isglesia.

Sepultura de albats feta en la propria Isglesia

En la sepultura vulgarment dita de albats es de consuetut anar tant dels residints quants demanats ne seran empero no manco de sis de dits residints. Moltes voltes tal sepultura se fa ab generalitat de tots los residints. No se aporta lo bordo, ni lo curat aporta capa pluuial sino tant solament stola, dona se per distributio sis dines a quiscu dels residints p*rese*nts a dita sepultura.

[fol. 223v]

En dita sepultura de albats es consuetut aportar quatre ciris los quals no tenen tatxa en lo pes sino ad libitum de la persona qui dita sepultura demana y dits quatre ciris pertoque*n* al dit s.r Ardiacha no ha de rebbrer dit s.r Ardiacha per dita sepultura altres drets.

Sepultura de albats feta en altra Isglesia

En la sepultura de albats feta no en dita Isglesia de sancta Maria sino fora de aquella en altra qualseuol se obserua la forma predita exceptat empero que sempre que dita sepultura se fa en altra Isglesia dona se un sou per distributio a quiscu dels residints, lo qual se dona per la professo y acompanyament de dit albat y per lo que es mes oneros hauer de anar en altra Isglesia y hauer de tornar en la propria.

Sepultura per amor de Deu

En la sepultura vulgarment dita per amor de deu, es de consuetut anar dotze preueres, sens distributio alguna, aportant lo curat capa negra y tot lo demes sens altra serimonio. Lo enterro se fa en lo fossar major, si ja donchs lo deffunct no tindra vas particular propri, perque en tal cas, es de costum hauer de enterrar aquell en son propri vas.

De consuetut lo s.^{r} Ardiacha en tals sepultures ha de posar quatre ciris, sens hauer drets alguns.

Sepultura de albats per amor de Deu

En la sepultura vulgarment dita de albats per amor de deu, de ordinari, es consuetut en dita Isglesia assistir sis preueres ultra lo curat, lo qual aporta stola tant solament.

De consuetut lo s.^{r} Ardiacha ha de posar en tals sepultures quatre ciris no molt grossos, sino ad libitu*m* sens hauer ne de cobrar drets alguns, tot llo demes es fet sens altra serimonia.

Apéndice 13
Institución de las sepulturas de "Nostra Senyora" en la Catedral de Barcelona (1622)

Fuente: ACB, Llibres de la Sivella, I, fols. 335-336
Fecha: 5-XII-1622
Asunto: Institución de las sepulturas de "Nostra Senyora"

[fol. 335v]

Com sia la administratio de la manna de las mes pobres de la Isglesia de Barcelona per causa dels molts gastos y contas ordinaries ha que ha de acudir cada any y tenir tant poca veu de certa sino sols la de les sepultures canonicals, de beneficiat y de capitol y estos ajan vingut a faltar en gran numero y doni no sols de dita administratio de la manna pero tambe de la sagrestia y de alguns officials de la Isglesia que tenen emoluments en las sepulturas para remediar dit dany y prevenir al devenidor deu lo cual capitol procura algun remey eficas qual apar se ro inventat un nou modo de sepultures que com les canonicals y de beneficiat sian tant cantoses molts rogaren en lo gasto y las de capitol se fassen ab tant poca pompa que per elles no tocan campanes lo que mes vuy se estima que en qualsevol monestir de frares per la mes simple sepultura tocan las campanes y fan majors demostrasions sin que apar mal convenient fer un medi entre dites sepultures de beneficiat y canonical y de capitol y ques anomane sepultura de nostra senyora y que en ella se serve la forma seguent.

[fol. 335r]

P[rim]o que toquen las campanes quatre tochs y que no toque lo tomas y que los dos tochs sien de quart y les altres dos conforme lo temps sera menester lo primer toch que sia apres de les orasions lo segon apres de prima lo terser quant aniran acercar lo cos y lo quart quant aniran ha enterrarlo.

Item que vajan a dita sepultura apres de la letania y que y aporten la creu de beneficiat y que hi vajan vuyt senyors canonges per torn quatre de cada part y que sian presents a la distribusio de vespres y completes de aquell dia de la bossa canonical abque no sia doble major y que vaya tot lo clero y los senyors canonges que resteran que sian presents al que se distribuira en dit acompanyament.

Item que lo cap de profeso sia lo domer semmaner ab los diacha y sotsdiacha ferials y los cabiscols aporten capes pluvials y bordons y que sian lo dormitorer y entonador y que estos tingan lo doble el que se distribuira mentres oficiaran.

Item que en dita sepultura aporten sis covens y no pregan aportant [¿] ab lo pa com se acostuma ab les altres sepultures.

Item que y aja de aportar quatra ciris de sera blanca de pes cada hu de quatra lliures.

Item que stiga a voluntat y al arbitre dels qui faran fer dita sepultura aportar lo numero de atxes aprevenera y del pes que volran.

Item que ajan de aportar una lliura de candeles per la creu y per los scolans.

Item que acabat lo offici tot lo clero vaja ha enterrar lo cos en son vas.

Item que el offici no y aja offerta general sino que tant solament offerescan los del dol qui anarian acompanyar lo cos y que offerescan candeles de pes y no altra cosa.

Item que no y aya matines.

Item que lo segon y ters dies se digan los officis en la capella del capitol ho en la capella de la conseptio y que sian de nostra senyora y que se fassen conforme lo segon y ters dies de les sepultures de capitol complides donant al qui dira la missa dos sous de caritat, y a ell y al diacha y sotsdiacha y cantors lo doble com en les sepultures de capitol.

Item al mestre y cantors vuyt sous com se acostuma en tots los officis ques diuen de nostra senyora a cant de orgue.

Item que las del dos que vinran lo segon y ters dies peraoir los officis en lo capitol que aporten los covens ab lo pa se acostuma y que aporten candeles divals pera cremar en dits officis y que offeres com com se offeren en la sepultures de capitol.

[fol. 336v]

Item que tots los ornaments de tots los tres dies que sian blanchs y que la sera que aportaran que sia blancha.

Item si volran aportar drap y tela blancha que sia en [...] dels qui faran dita sepultura y sino volran aportar lo dit drap y tela que aporten lo drap de la confraria de la Immaculada conseptio de nostra senyora donant a la dita confraria la caritat que se acostuma de donar sino son confrares y si son confrares que paguen lo que se auran dexat per obit en los libres de dita confraria.

Item als senyors canonges axi als qui resteran com als qui hi aniran al acompanyament quels donen de distribusio dos sous als beneficiats preberes que aniran a dit acompanayment va son als jovens y conductius sis dines y que no y aja present algu.

Item al aportar lo cos a la sepultura y a la absolta ques fara quatre diners als senyors canonges y beneficiats preveres y als jovens y conductius dos diners y los dobles com esta dit.

Item a la sagrestia per sos ddrets quinsa sous.

Item als monjos per los tochs vuit sous.

Item que tota la distribusio sobre dita dobles sagristans y monjos vint y sinch lliures les quals rebe lo senyor administrador de la manna.

Plegits los sobre dits apuntaments per los dits senyors comisaris fen aparague al Il.^{e} capitol que la dita forma de sepultura de nostra dona sia admesa y se consedesca a totes les persones qui la demanaran de davant que los senyors vuyt canonges que aniran al acompanyament de dita sepultura vajan per torn.

Apéndice 14
Transcripción de los textos de las tres letanías funerarias transmitidas en los *Ordinarium* de la diócesis de Barcelona (1569 y 1620)[52]

Letanía 1

Entonan dos Cantors.
Redemptor Deus miserere
Salvator veniam concede

Lo Chor al mateix to reitera lo sobredit.
[Redemptor Deus miserere
Salvator veniam concede]

Cantors.
Precibus virginis Mariae
peccata ei dimitte.

Chorus.
Salvator [veniam concede]

Cantors.
Precibus Sancti Michaelis,
peccata ei dimitte.

Chor[us].
Salvator veniam concede

Cantors.
Precibus omnium Angelorum,
peccata ei dimitte.

Chor[us].
Salvator veniam concede

Cantors.
Precibus Sancti Ioannis Baptistae,
peccata ei dimitte.

Chor[us].
Salvator veniam concede

Cantors.
Precibus omnium Patriarcharum, & Prophetarum,
peccata ei dimitte.

Chor[us].
Salvator veniam concede

Cantors.
Precibus beati Petri Apostoli, peccata ei dimitte
peccata ei dimitte.

[52] Los textos no presentan variantes en los dos Ordinarium, pero puesto que el manual de 1569 no desarrolla algunas invocaciones, la transcripción se ha realizado a partir del *Ordinarium* de 1620 que sí transmite el texto íntegro.

Chor[us].
Salvator veniam concede

Cantors.
Precibus omnium Apostolorum, & Evangelistarum,
peccata ei dimitte.

Chor[us].
Salvator veniam concede

Cantors.
Precibus beati martyris Severi,
peccata ei dimitte.

Chor[us].
Salvator veniam concede

Cantors.
Precibus omnium Martyrum, & Confessorum,
peccata ei dimitte.

Chor[us].
Salvator veniam concede

Cantors.
Precibus beatae Eulaliae,
peccata ei dimitte.

Chor[us].
Salvator veniam concede

Cantors.
Precibus omnium Virginum, continentium,
peccata ei dimitte.

Chor[us].
Salvator veniam concede

A mes dels sobredits, se podran invocar altres Sancts titulars de las Esglesias, o dels noms dels difuncts, co*n*forme la devocio: y a la fi acabara la Litania, dihe*n*t.

Precibus omnium Sanctorum, & Sanctarum,
peccata ei dimitte

Chor[us].
Salvator veniam concede
Cantors.
Kyrie eleison
Chor[us].
Christe eleison
Kyrie eleison

Letanía 2

Can[tors].
Pater misericordiae da ei locum veniae.
Et colloca in requiem.

[Chorus: Pater misericordiae da ei locum veniae.
Et colloca in requiem.]

Can[tor].
Sancta Maria intercede ad dominum pro eo.
Chorus.
Et colloca [in requiem.]

Cantors.
Sancte Michael, intercede ad Dominum pro eo.
Chor[us].
Et colloca in requiem.

Cantors.
Sancte Ioannes Baptista, intercede ad Dominum pro eo.
Chor[us].
Et colloca in requiem.

Cantors.
Sancte Petre, intercede ad Dominum pro eo.
Chor[us].
Et colloca in requiem.

Cantors.
Sancte Severe, intercede ad Dominum pro eo.
Chor[us].
Et colloca in requiem.

Cantors.
Sancta Eulalia, intercede ad Dominum pro eo.
Chor[us].
Et colloca in requiem.

Letanía 3

Entonaran dos Cantors.
Rex aeternae gloriae, mundique Salvator:
Te rogamus supplices, ut sis miserator:
Et fidelis animae debita dimittas:
Eamque in requiem benignus admittas.
Chor[us].
Iesu Christe audi nos.

Cantors.
Sancta Dei genitris, & virgo Maria,
Omnium fidelium advocata pia,
Deprecare filium, ut illi Sanctorum
Tribuat consortium, in regno coelorum.
Chor[us].
Iesu Christe audi nos.

Cantors.
Michael archangele, custos animarum,
Paranymphe Gabriel, lator gratiarum,
Caeterique Angeli, occurrentes ei,
Opem date pariter, in conspectu Dei.
Chor[us].
Iesu Christe audi nos.

Cantors.
Patriarchae inclyti, sanctique Prophetae,
Cum Baptista Domini, precibus favete,
Ut possit percipere bona sempiterna,
Cum beatis omnibus, in luce superna.
Chor[us].
Iesu Christe audi nos.

Cantors.
Petre coeli claviger, dux Apostolorum,
Paule doctor gentium, lux praedicatorum,
Omnesque Apostoli ei subvenite,
Ut fruatur premio immortalis vitae.
Chor[us].
Iesu Christe audi nos.

Cantors.
Protomartyr Stephane, p malis precatus,
Et Levita Laurenti, per ignem probatus,
Caeterique martyres, iugiter orate,
Ut flammas non sentiat, sed vivat beate.
Chor[us].
Iesu Christe audi nos.

Cantors.
Augustine Pontifex, Ecclesiae lumen,
Presbyter Hieronyme, doctrinarum flumen,
Et Doctores reliqui, atque Confessores,
Impetrate veniam, estote protectores.
Chor[us].
Iesu Christe audi nos.

Cantors.
Tu virgo Eulalia, splendor puritatis,
Tuque Anna continens, mirae castitatis,
Et reliquae Virgines, atque continentes,
In precando veniam, estote praesentes.
Chor[us].
Iesu Christe audi nos.

Cantors.
Omnes Sancti, Sanctaeq[ue]; Deum exorate,
Eique nostras preces, pro illa praesentate,
Ut vobiscum gaudeat in coelorum arce,
Ubi in perpetua requiescat pace.
Chor[us].
Iesu Christe audi nos.

Kyrie eleison
[Christe eleison
Kyrie eleison].

Apéndice 15
Análisis de la estructura de los nocturnos de maitines del oficio de difuntos en los libros litúrgicos impresos de la diócesis de Barcelona (1560-1620)

Este Apéndice compara la estructura de los nocturnos de maitines del oficio de difuntos en los libros litúrgicos de la diócesis de Barcelona impresos entre 1560 y 1620 con las dos estructuras predominantes (castellano-andaluza y aragonesa) documentadas por Grayson Wagstaff, "Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630", Tesis Doctoral (Ph.D.), The University of Texas at Austin, 1995, pp. 38-53 y con la estructura del *Breviarium Romanum* reformado de 1568. El *Breviarium Barcinonense* de 1560 incluye dos textos diferentes para cada responsorio según el tiempo litúrgico (Infra annum / In Quadragesima).

	Estructura predominante castellano-andaluza	**Estructura predominante aragonesa**	***Breviarium Barcinonense* (1560), fols. 262-265**	***Breviarium Romanum* (1568)**	***Ordinarium Barcinonense* (1569), fols. 119v-123v**	***Ordinarium seu Rituale... Barchinonensis* (1620), pp. 463-508**
NOCTURNO I						
Responsorio 1	'Creo qui Redemptor''	'Credo quod'	'Qui Lazarum' / 'Peccantem me'	'Credo quod'	'Qui Lazarum'	'Credo quod'
Responsorio 2	'Qui Lazarum'	'Qui Lazarum'	'Requiem aeternam' / 'Redemptor meus'	'Qui Lazarum'	'Dominus Deus'	'Qui Lazarum'
Responsorio 3	'Requiem aeternam'	'Requiem aeternam'	'Credo quod redemptor' / 'Ne perdideris me'	'Domine quando veneris'	'Libera me'	'Domine quando veneris'
NOCTURNO II						
Responsorio 4	'Hei mihi'	'Hei mihi'	'Domine secundum' / 'Libera me Domine de viis'	'Memento mei'	—	'Memento mei'
Responsorio 5	'Ne recorderis'	'Ne recorderis'	'Ne recorderis' / 'Hei mihi Domine'	'Hei mihi Domine'	—	'Hei mihi Domine'
Responsorio 6	'Libera me... de viis'	'Libera me... de morte'	'Rogamus te' / 'Domine Deus'	'Ne recorderis'	—	'Ne recorderis'
NOCTURNO III						
Responsorio 7	'Peccantem me'	'Peccantem me'	'Absolve Domine' / 'Libera me Domine'	'Peccantem me'	—	'Peccantem me'
Responsorio 8	'Memento mei'	'Domine, secundum'	'Domine dum veneris' / 'Induta est'	'Domine secundum'	—	'Domine secundum'
Responsorio 9	'Libera me de morte'	'Libera... de viis'	'Domine Deus'/'Te Christe'	'Libera me'	—	'Libera me Domine'

Apéndice 16
El canto del *Te Deum laudamus* en Barcelona (1550-1652)

Este Apéndice contiene una relación de las ocasiones en las que el himno *Te Deum laudamus* se cantó en Barcelona entre 1550 y 1652 con motivo de diferentes acontecimientos. Las fuentes que se han utilizado son: Sans i Travé, dir., *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, vols. 2 a 6; Schwartz y Carreras i Candi, eds., *Manual de novells ardits*, vols. 5 a 15; y ACB, Exemplars, I y II.

Fecha	Acontecimiento	Fuente
12-II-1550	Elección del Papa Julio III	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 2, p. 37.
15-IX-1559	Llegada de Felipe II a Laredo	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 2, p. 88.
8-I-1560	Elección del Papa Pío IV	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 2, p. 92
24-II-1560	Acción de gracias por lluvia	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 2, p. 93.
13-XI-1560	Acción de gracias por haber buena salud en la ciudad	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 2, p. 101.
15-II-1561	Recibimiento del obispo Guillem Cassador	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 2, p. 105.
24-V-1562	Acción de gracias por la buena salud del príncipe Carlos de Austria	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 2, p. 125.
3-X-1562	Acción de gracias por lluvia	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 2, p. 130.
10-VII-1564	Acción de gracias por haber buena salud en la ciudad	*Manual de novells ardits*, vol. 5, p. 33
10/11/13-VIII-1564	Acción de gracias por el fin de la peste	*Manual de novells ardits*, vol. 5, pp. 34-35.
28/29-IX-1565	Celebración por la victoria contra la armada turca	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 2, p. 170.
26-VIII-1566	Nacimiento de la infanta Isabel Clara Eugenia	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 2, p. 182.
30/31-X-1571	Victoria de la Santa Liga en la Batalla de Lepanto	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 2, pp. 367-368. *Manual de novells ardits*, vol. 5, pp. 122-123.
15-IV-1572	Recibimiento del obispo Martín Martínez del Villar	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 2, pp. 377-378. ACB, Cròniques, Exemplars, I, fols. 83v-86v.
9-V-1572	Recibimiento del arzobispo de Tarragona	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 2, pp. 380-382.

Fecha	Acontecimiento	Fuente
22-V-1572	Elección del Papa Gregorio XIII	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 2, p. 383.
9-IX-1582	Victoria naval de la flota española en las islas Azores (Batalla de la isla Terceira)	*Manual de novells ardits*, vol. 5, p. 334.
12-I-1582	Visita de Felipe II a la Catedral de Barcelona	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 3, p. 107. ACB, Cròniques, Exemplars, I, fols. 75v-76r.
19-IX-1583	Victoria naval de la flota española en las islas Azores (Batalla de la isla Terceira)[53]	*Manual de novells ardits*, vol. 5, p. 384.
12-XII-1583	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 5, p. 389.
25-IX-1584	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 5, p. 404
14-X-1587	Acción de gracias por haber buena salud en la ciudad	*Manual de novells ardits*, vol. 5, p. 497.
21-IX-1589	Acción de gracias por reducción muertes en días específicos durante la plaga de peste	*Manual de novells ardits*, vol. 6, p. 157
28-IV-1590	Acción de gracias por el fin de la peste	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 3, p. 263. *Manual de novells ardits*, vol. 6, p. 181. ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 108.
11-IV-1592	Elección del Papa Clemente VIII	*Manual de novells ardits*, vol. 6, p. 404 ACB, Cròniques, Exemplars, I, fol. 112r.
5-V-1594	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 6, p. 487.
31-X-1597	Victoria militar en Perpignan contra Francia	*Manual de novells ardits*, vol. 7, pp. 70-71.
18-V-1599	Visita de Felipe III a la Catedral	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 3, pp. 342-344.
30-X-1599	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 7, p. 254.
1599	Recibimiento del obispo Alonso Coloma	ACB, Cròniques, Exemplars, II, fols. 27r-30r.
16-I-1601	Celebración por la noticia de que el Papa autoriza la canonización de San Ramon de Penyafort	*Manual de novells ardits*, vol. 7, pp. 271-272.

[53] La Batalla de la isla Terceira (Azores) por la sucesión al trono de Portugal tuvo lugar el 26 de julio de 1582. La celebración de esta victoria militar en Barcelona aparece recogida en el *Manual de novells ardits* del día 9 de septiembre de 1582, por lo que esta nueva celebración a 19 de septiembre de 1583 es probablemente la conmemoración del aniversario. Sobre esta batalla, véase Joaquim Veríssimo Serrão, *Història de Portugal*, 18 vols. ([Lisboa]: Verbo, 1979-), vol. 4 (1979), pp. 26-32.

Fecha	Acontecimiento	Fuente
10-V-1601	Celebración de la canonización de San Ramon de Penyafort en Roma el 29 de abril de 1601	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 3, p. 391-392. *Manual de novells ardits*, vol. 7, pp. 305-310.
15-V-1601	Acción de gracias por un milagro de San Ramon de Penyafort	*Manual de novells ardits*, vol. 7, pp. 313-314.
28-X-1601	Nacimiento de la infanta Ana de Austria (1601-1666)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 3, p. 413. ACB, Cròniques, Exemplars, II, fol. 64.
1601	Recepción de los religiosos del Convento de San Francisco de Paula	ACB, Cròniques, Exemplars, II, fols. 71r-72v.
28-VI-1603	Recibimiento de los príncipes de Saboya en la Catedral	*Manual de novells ardits*, vol. 8, pp. 12-13.
15-III-1605	Acción de gracias por lluvia y fiesta de Santa Madrona	*Manual de novells ardits*, vol. 8, pp. 165-166.
13-IV-1605	Nacimiento del infante Felipe (futuro Felipe IV)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 3, pp. 503-504. *Manual de novells ardits*, vol. 8, pp. 173-174.
4-IV-1607	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 8, p. 347.
24-IX-1607	Nacimiento del infante Carlos de Austria (1607-1632)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 3, p. 565.
9-II-1608	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 8, p. 384.
26-V-1609	Nacimiento del infante Fernando de Austria (1609-1641)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 3, p. 646. *Manual de novells ardits*, vol. 8, p. 496.
4-II-1613	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 9, pp. 178-179.
16-XII-1617	Celebración por concesión de un jubileo.	*Manual de novells ardits*, vol. 9, p. 362.
30-VIII-1623	Elección del PapaUrbano VIII	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 5., p. 7.
29-XI-1625	Acción de gracias	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 5., pp. 109-110.
17-X-1626	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 10, p. 92.
12-XII-1626	Celebración de la fiesta de Sant Jordi	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 5., p. 112.
18-III-1626	Recibimiento del cardenal Francesco Barberini	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 5., pp. 124-125.
26-III-1626	Recibimiento de Felipe IV	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 5., pp. 127-128.

Fecha	Acontecimiento	Fuente
18/19-IV-1626	Fiesta de la traslación de San Ramon de Penyafort	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 5., pp. 132-134.
6-IV-1627	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 10, p. 144.
4-XII-1627	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 10, p. 198.
2-III-1628	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 10, p. 235.
3-V-1628	Festividad de la Santa Cruz	*Manual de novells ardits*, vol. 10, pp. 262-264.
8-VII-1628	Procesión portando las reliquias de Santa Madrona y Sant Sever	*Manual de novells ardits*, vol. 10, pp. 285-286.
1/2-IX-1628	Celebración por la noticia de la boda de María Ana de Austria (1606-1646) con el rey de Hungría (Fernando III)	*Manual de novells ardits*, vol. 10, p. 298, 301.
31-XII-1628	Celebración por la autorización concedida por el Papa al Convento de la Mercè para rezar el oficio de Sant Pere Nolasc	*Manual de novells ardits*, vol. 10, p. 347.
27/28-X-1629	Nacimiento del infante Baltasar Carlos de Austria (1629-1646)	*Manual de novells ardits*, vol. 10, p. 430.
14-VIII-1630	Celebración por la autorización papal de la canonización de Sant Oleguer	*Manual de novells ardits*, vol. 10, p. 481.
22-XII-1630	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 10, p. 507.
29-V-1631	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 10, p. 523.
11-VI-1631	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 10, p. 529.
21-X-1632	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 11, p. 83.
23-X-1632	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 11, p. 84.
12-IX-1634	Victoria militar de Francia en la Batalla de Nördlingen (Guerra de los Treinta Años)	*Manual de novells ardits*, vol. 11, p. 344.
4-X-1635	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 11, p. 452.
5-X-1635	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 11, p. 452.

Fecha	Acontecimiento	Fuente
6-X-1635	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 11, p. 455.
20-IV-1638	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 12, p. 194.
19-IX-1639	Victoria española en Fuenterrabía (Guerra de los Treinta Años)	*Manual de novells ardits*, vol. 12, pp. 267-268.
27-X-1639	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 12, p. 393
9-I-1640	Victoria militar en la Batalla de Salses (Guerra de los Treinta Años)	*Manual de novells ardits*, vol. 12, pp. 425-426.
26-I-1640	Victoria militar en la Batalla de Salses (Guerra de los Treinta Años)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 5., p. 990.
17-II-1640	Victoria militar en la Batalla de Salses (Guerra de los Treinta Años)	*Manual de novells ardits*, vol. 12, pp. 443-446.
31-I-1641 1-II-1641	Victoria militar en la Batalla de Montjuic (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 5., pp. 1140-1141. *Manual de novells ardits*, vol. 12, pp. 596-597.
2-IV-1641	El Principado de Cataluña queda bajo la protección del Rey de Francia	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 5., p. 1155. *Manual de novells ardits*, vol. 12, p. 614.
13-VI-1641	Victoria militar en el Sitio de Tarragona (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 5., pp. 1180-1181. *Manual de novells ardits*, vol. 12, p. 645.
10-VII-1641	Victoria militar en el Sitio de Tarragona (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 5., p. 1184. *Manual de novells ardits*, vol. 12, p. 655.
¿1-IV-1642?	Victoria militar cerca de Vilafranca del Penedès (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 5., pp. 1245-1246. *Manual de novells ardits*, vol. 13, pp. 107-108.
27-IV-1642	Victoria militar cerca de Vilafranca del Penedès (Guerra de los Segadores)	*Manual de novells ardits*, vol. 13, pp. 117-119.
12-II-1643	Festividad de Santa Eulalia	*Manual de novells ardits*, vol. 13, pp. 214-215.
7-III-1643	Victoria militar en el Sitio de Miravet (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 5., p. 1307. *Manual de novells ardits*, vol. 13, pp. 219-220.
26-IV-1643	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 13, pp. 232-233.

Fecha	Acontecimiento	Fuente
4-IX-1644	Victoria militar (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 12.
20-X-1644	Elección del Papa Inocencio XII	*Manual de novells ardits*, vol. 14, p. 19.
9-VI-1645	Victoria militar en Roses (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 69.
11-VI-1645	Victoria militar en Roses (Guerra de los Segadores)	*Manual de novells ardits*, vol. 14, pp. 96-97.
25-VI-1645	Victoria militar (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 79.
¿6/7?-IX-1645	Victoria militar en Flix (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 84. *Manual de novells ardits*, vol. 14, p. 110.
11-IX-1645	Victoria militar de Francia en la Batalla de Nördlingen (Guerra de los Treinta Años)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 84. *Manual de novells ardits*, vol. 14, pp. 111-112.
12-IX-1645	Victoria militar de Francia en la Batalla de Nördlingen (Guerra de los Treinta Años)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 85.
21-IX-1645	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 14, p. 114.
22-X-1645	Victoria militar en el Sitio de Balaguer (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 89. *Manual de novells ardits*, vol. 14, p. 118.
21-VII-1646	Victoria militar de Francia en Courtrai (Guerra de los Treinta Años)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 155.
18-XI-1646	Victoria militar de Francia en Dunquerque (Guerra de los Treinta Años)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 180.
13-XII-1646	Victoria militar de Francia en Piombino y Porto Longone (Guerra de los Treinta Años)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 184.
25-VIII-1647	Victorias militares en Flandes (Guerra de los Ochenta Años)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 247. *Manual de novells ardits*, vol. 14, pp. 251-252.
13-X-1647	Victoria militar en Àger (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 251.
15-XII-1647	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 14, p. 268.
21-VII-1648	Victoria militar en Tortosa (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 290.

Fecha	Acontecimiento	Fuente
13-IX-1648	Victoria militar de Francia en Flandes (Guerra de los Ochenta Años)	*Manual de novells ardits*, vol. 14, p. 340.
14-IX-1648	Victoria militar de Francia en Flandes (Guerra de los Ochenta Años)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., pp. 297-298.
15-IX-1648	Victoria militar de Francia en Flandes (Guerra de los Ochenta Años)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 298.
27-X-1648	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 14, pp. 344-345.
11-IV-1649	Celebración por el fin de la Guerra de los Treinta Años	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., pp. 325-326.
25-XI-1649	Celebración por la retirada enemiga en Cataluña (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 373.
27-XI-1649	Celebración por la retirada enemiga en Cataluña (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 374.
28-XI-1649	Celebración por la retirada enemiga en Cataluña (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., pp. 374-375.
5-XII-1649	Victoria militar en Vilafranca del Penedès	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., pp. 376-377. *Manual de novells ardits*, vol. 15, p. 4.
6-II-1650	Acción de gracias por lluvia	*Manual de novells ardits*, vol. 15, pp. 13-14.
10-I-1651	Victoria militar (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 458.
12-I-1651	Victoria militar (Guerra de los Segadores)	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 460.
8-VI-1651	Contagio de peste	*Manual de novells ardits*, vol. 15, pp. 159-160.
7-VIII-1651	Remisión de la peste	*Manual de novells ardits*, vol. 15, p. 174.
19-V-1652	Fin de la peste	*Manual de novells ardits*, vol. 15, pp. 257-258.
23-X-1652	Celebración por el fin de la Guerra de los Segadores	*Dietaris de la Generalitat*, vol. 6., p. 498.

Apéndice 17
Fundaciones de misas y aniversarios en la Capilla de la Cofradía de la Concepción de la Catedral de Barcelona

Este Apéndice está formado por veintitrés documentos. Identifico cada uno mediante el año de fundación (excepto en los casos en los que no se indicó), el nombre del fundador y la fuente documental de donde lo he extraído. Las fuentes utilizadas para la elaboración de este Apéndice son:

I. ACB, Confraria Puríssima Concepció, Fundacions de la confraria, lligall 9, [Llibre de fundacions de misses, censos, censals i rendes, 1515-1599].

II. ACB, Confraria Puríssima Concepció, Fundacions de la confraria, lligall 10, [1662 i ss.]. – "Llibre de las fundacions perpetuas que són en la capella de la Immaculada Concepcio de Ntra. Sra. de los claustros de la Seu de Barcelona"

Documento 1
1546, Anthonii Macip

I, fols. 52v-53r

Vull e orden que los maiorals de la dita co*n*fraria de la purissima conceptio de la verge maria en les claustres de la dita sglesia de bar*chinona* institutida sien perpetualme*n*t administrados de la dita causa pia y reban les rendes de aq*ue*lla e quiscu*n* any p*er*petualme*n*t fasen celebrar en lo altar maior de la dita sgl*es*ia de bar*chinona* tal dia com Jo haure finit mos darrers dies si impedime*n*t algu no y haura o altre dia expedit vn anniuersari o missa de requie*m* cantada ab tumol e ab quatre ciris cremants e ab dos p*re*centors o cabiscols es a saber dos beneficiats tenint lo lor de aquells segons es acostumat feren semblants anniuersaris e vull que quiscu*n* canonge e quiscu*n* beneficiat e quiscu*n* conductiu que ca*n*taran en lo cor sien donats sis diners y al canonge qui celebrara la missa dos sous ço es vn sou p*er* la celebratio de la missa e altre sou p*er* lo doble del anniuersari e al diaca e sotdiaca ferials dos cabiscols beneficiats qui entonara*n* al cor a quiscu dells dotze diners que es doble portio segons se acostuma dar en semblants anniuersaris e a la segrestia sien donats quatre sous p*er* la luminaria de la cera e al schola de la segrestia p*er* posar lo tumol sis diners e si per uentura lo reuere*n*t capitol dels canonges de dita sgl*es*ia no volra admetre e celebrar dit anniuersari […] vull q*ue* los dits administradors […] fassen celebrar lo dit anniuersari quiscu*n* any p*er*petualme*n*t en la sgl*es*ia de Santa maria de la mar […].

[…] vna missa vull sia celebrada en la dita capella de la purissima conceptio de la verge maria p*er* lo maioral mes antic de la dita confraria e aquell absent o enpedit p*er* altre de dits maiorals a vint y sinc de octubre que es vuyt dies abans de la festa de tots sancts a la celebratio de la qual missa vull sien p*rese*nts tretze dels dits pobres infants orfens de

la noua Institutio es a saber dotze minyons e vna minyona a honor e gloria de la gloriosissima verge maria sen*y*ora n*ost*ra y dels dotze dexebles y apostols de n*ost*re Saluador Jesuchrist los quals mentre la dita missa se celebrara tenits en les mans sengles candeles enceses haie*n* a dir los set salmps penitencials e acabada de celebrar la dita missa lo preuere qui aquella haura celebrada fassa dotze absoltes ab spersio de aygua beneyta sobre lo vas dels p*re*ueres co*n*frares de dita co*n*fraria en lo qual sera soterrat lo meu cors […] p*er* caritat de la qual missa y absoltes vull li sien donats dos sous e al schola de dita capella vull sien donats sis diners.

Documento 2
1552, Gabrielis Portella

I, fol. 58v

Item a laor y gloria de n*ost*re Sen*y*or deu Jesu xpt y de la sua benauenturada mare remey y suffragi de la mia anima Instituesco vna missa cotidiana quiscam die perpetualment celebradora en la capella de la purissima concepcio de la gloriosissima verge maria en les claustres de la seu de Barcelona Instituida en la hora y manera que sera ordenat per los maiorals de la dita confraria als quals maiorals de la dita confraria que seran lo die de la mia mort y als qui apres successiuament per temps seran lo assigne y consigne deuuyt liures de renda annuals […].

Documento 3
1552, Joana Gordiola

I, fol. 60v

Item a lahor y Gloria de n*ost*re sen*y*or deu Jesu xpt […] fundo en la Capella de la sanctissima conceptio en les claustres de la Seu de Bar*chinona* fundada tots anys vn offici cantat de n*ost*re sen*y*or y en la dita Capella coes lo dia dels goix de la mare de Deu […].

Documento 4
1553, Joannis Secamps

I, fol. 59r

Item vull y man que dels primes diners o esmercos que de la dita heretat mia se faran y procehira*n* sien instituides per dits mos marmesors per salut de la mia anima y dels meus dues misses celebradores cada semmana en la capella de la co*n*ceptio fundada en dites claustres ço es la vna lo diuendres y laltre lo dissapte o totes abendues en lo hu o altre de dits dos dies celebradores segons acostume de celebrar les altres misses de dita co*n*ceptio en dita capella y per la celebratio de aquelles vull que sia assignada y

consignada p*er* los tudors meus deuall escrits la renda necessaria y per los traballs tambe del ministre o escola qui aiudara a seruer a dit dites misses […].

Documento 5
1574, Agnes Grimosachs

I, fol. 119r

[…] Institui y ordena que vna missa p*er*petualment quiscun diuendres de quiscuna setmana sie celebrada en la capella d*e* la dita confraria la qual sie celebrada de la feria concorrent ab vna comemoratio dels defunts ab vna absolta sobre lo vas o carner de la dita confraria ab les orations acostumades.

Documento 6
1594, Barthomeua Baucells

I, fol. 105

[…] E mes leixa a la dita capella vna imatge de argent daurada de la gloriosa sancta magdalena volent que lo die de la festa de la magdalena sie celebat [sic] offici de la festa sua ab missa cantada diaca y sots diaca ab orga entreueninthi vuyt preueres e celebrada la missa tots absolga*m* sobre lo vas hon es soterrada ab les orations acostumades.

[...] En lo precalendat testament de la predita sen*y*ora baucells ordena dita sen*y*ora un anniuersari gen*er*al fahedor en la dita Seu en la forma que los altres anniuersaris gen*er*als son acostumats fer en lo altar maior ab missa alta la qual celebrada isque tot lo clero absolte sobre lo seu vas lo qual sie celebrat tal die qual finira sos dies […].

Documento 7
1598, Francina Ubaca

I, fol. 107r

[…] dona y assigna a la dita confraria de la conceptio que les rendes de sa heretat sien tenguts metre y conuertir en celebratio de vna missa cotidiana quiscun die p*er*petualment celebradora en la capella nouament construida en les claustres de la Seu al costat de la capella d*e* Sanct Sebastia y Sanct roch […]. Lo qual preuere apres dela celebratio de la dita missa hage fer absolta al peu del dit altar dient les orations acostumades […].

Documento 8
[sin fecha], Pere Buada

I, fol. 110r

[…] Institui vna missa quiscun dia celebradora en la capella de la dita purissima conceptio constituida en les claustres de la Seu de Barcelona p*er* los preueres de la dita Seu p*er* orde de staca segons que es costuma en la dita sglesia de celebrar les dites misses quotidianas […] la qual missa celebrada sie feta absolta sobre lo carner d*e* la dita confraria en lo quall lo seu cors es soterrat y ab les orations acostumades en semblants absoltes […].

Documento 9
1576, Joan Spuny

I, fol. 142v

Lo R*evere*nt Joan spuny canonge de la seu de Barcelona allaor y gloria de nostre senyor deu Jesuxpt y dela purissima e inmaculada verge maria mare sua y per la salut desa anima ha instituides certes misses enla dita capella les quals volgue que axi en vida com apres mort sua fossen celebrades per charitat deles quals dona a dita confraria cent trenta sinch lliures […]. Lo que los sen*y*ors maiorals dela capella de la purissima conseptio de nostra senyora tenen afer per aquelles cent y trenta sinch lliures los ha donades m.º Joan spuny canonge de dita seu. Primo la vigilia de s.ta Anna per lo scola tenen afer posar un brot de llorer y fer enrramar dita capella y fer la ensesa per que y acaban vespres. Al de la missa tres sous Al del auangeli un sou Al dela Epistola un sou Al organiste quatre sous Al mestre de cant deu sous Al sermonador vuyt sous. Mes lo dia de nostra senyora de Agost set misses dela solempnitat donant per charitat un real per missa. Mes lo dia de nostra senyora de setembre set misses dela solemnitat donant un real per charitat un real per missa. Mes lo dia de nostra senyora de febrer altres set misses de la solempnitat donant per charitat un real per missa. Mes lo die de nostra senyora de març altres set misses de la solempnitat donant per caritat un real per missa. Mes lo die de la purissima consepcio de nostra senyora altres set misses donant per caritat un real per missa. Mes lo die de la octaua de la festa de s.ta Anna una missa de requiem ab vint pobres ab una candela dinal a cada pobre y que estiguen mentra la missa se dira y apres offeresquen y que sien obligats a dir tres pater nosters y tres auemaries mentre la missa se dira y quels sie donat per caritat a cada pobre quant la absolta sera feta per lo capella qui dira la missa y al capella sien donats tres sous per caritat una liura y sinch sous […].

Documento 10
[sin fecha], Joana Espigol

II, fol. 55r

Missas set, cadanÿ dels set goigs de la mare de Deu instituides per Joana espigol.

Documento 11
[sin fecha], Grabiel Pallarols

II, fol. 118r

Ofici cantat cada anÿ en la Capella de n.ª s.ª instituit per Grabiel Pallarols que se ha de dir

[en el margen] Desembre
De la fundacio y dotacio de dit ofici cantat a cant de orga ab diaca y subdiaca cada any lo endema de la festa de n.ª s.ª de la concepcio instituit per Grabiel Pallarols, de caritat, denous sous […]
al qui diu lo ofici sinch sous, diaca y subdiaca a quiscun un sou, als cantors uuit sous, al segrista de la Capella un sou organista y manxador tres sous, que tot son dits – denou sous -.

Documento 12
1598, Batista de Jerva

II, fol. 119r

Oficis, set cada anÿ cantats en la Capella de n.ª s.ª instituits per Batista – de Jerva – que se an de dir

De la fundacio y dotacio de dits set oficis cantats a cant de orga ab diaca y subdiaca cada anÿ en diferents diadas instituits per Batista de Jerua de caritat per tots set lliures […].

Los dias se diuen dits set officis son los seguents
Lo p.r dia del mes de Janer – festa de la circuncisio de s.r
a 25, del mes de mars – festa de la anunciacio de n.ª s.ª
Lo dia de la festa primera – de pasqua de resurrectio
a 2. de Juliol – festa de la vicitacio de n.ª s.ª
a 15. del mes de agost – festa dde la asumpcio de n.ª s.ª
a 8 del mes de setembre – festa de la natiuitat de n.ª sª
a 8 del mes de desembre – festa de la Immaculada Concepcio de n.ª s.ª

al qui diu lo ofici se enten a .8. de desenbre, sis sous, diaca y subdiaca dos sous a cada u, als ca*n*tors uuyt sous, al organista y manxador tres sous, al segrista per plegar uestime*n*ts un sou, que tot son, uint y dos sous

als demes dias se dona, al qui diu lo ofici sinch sous, diaca y subdiaca un sou a cada hu, cantors uuyt sous, organista y manxador tres sous al segrista per plegar la roba un sou, que son per denou sous.

Documento 13
1595, Agusti Caldoni

II, fol. 121r

Ofici cantat en la capella de n.ª s.ª instituit per Agusti Caldoni corder que se ha de dir cada anÿ

[en el margen] agost
De la fundacio y dotacio de dit ofici cantat en lo mes de agost cada any instituit per agusti Caldoni corder de caritat, denou sous […].
al qui diu lo ofici, sis sous, diaca y subdiaca un sou a cada u, cantors uuyt sous,
organista y manxador tres sous son dits denou sous.

Documento 14
[sin fecha], Pau Armant

II, fol. 122r

Ofici cantat cada anÿ en la capella de n.ª s.ª instituit per Pau Armant pre*vere* que se ha de dir

[en el margen] agost
De la fundacio y dotacio de dit ofici cantat ab solemnitat cada anÿ de n.ª s.ª de las neus lo dia de la sua festiuitat ques a .5. del mes de agost instituit per Pau Armant preuere de caritat denou sous […].

se dona al qui diu lo ofici sis sous, diaca y subdiaca un sou a cadau, cantors uuyt sous,
organista y manxador tres sous son dits denous sous.

Documento 15
1638, S^{r} Oficial Palau

II, fol. 123r

Oficis dos cada any cantats en la Capellla de n.ª s.ª Per lo s.^{r} oficial Palau

[en el margen] Juliol
De la fundacio y dotacio de dits dos oficis cantats cada any lo endema de la festa de s.^{ta} anna instituits per lo s.^{r} Oficial Palau.

Documento 16
[sin fecha], Maria Guardiola y Çaragossa

II, fol. 124r

Ofici cada anÿ cantat en la Capella de n.ª s.ª instituit per Maria Guardiola y Çaragossa que se ha de dir

[en el margen] febrer
De la fundacio y dotacio de dit ofici cada any cantat en la Capella de n.ª s.ª ab orga lo dia de n.ª s.ª de febrer instituit per Maria Guardiola y Çaragossa de caritat diuuyt sous […].

al qui diu lo ofici sinch sous, diaca y subdiaca un sou a cadahu cantors uuyt sous, organista y manxedor tres sous.

Documento 17
[sin fecha]. Francesch de Tamarit

II, fol. 126r

Ofici cadanÿ cantat en la capella de n.ª s.ª instituit per francesch de tamarit que se ha de dir

[en el margen] Desembre
De la fundacio y dotacio de dit ofici cadanÿ cantat a cant de orga a dos cors lo dia del cap de octaua de n.ª s.ª de la Concepcio y la missa la selebra un s.r canonge y lo diaca y subdiaca beneficiats instituit per lo s.r franc.h de tamarit donsell, y acabat lo ofici los scolans de grana, cantan los goigs a n.ª s.ª de caritat per tot sis lliures […]
se dona al s.r Cano*n*ge q*ue* diu lo ofici uuyt sous, diaca y subdiaca dos sous acadau, cantors tres lliures, organista deu sous, manxador dos sous, bastaxos per aportar lo orga dotse sous, scolanets per ca*n*tar los goigs un sou, al mestre serimonias quatre sous al scola mayor per lo Jus enser un sou, als acolits sis dynes a cadau, al seguista de la capella sis sous y a de posar los sys candaleros de plata y lo candelero de la Creu de plata y las palmatorias de plata a la imatge de n.ª s.ª.

Documento 18
[sin fecha], Francesch Grau

II, fol. 127r

Oficis sinch cadanÿ cantats en la Capella de n.ª s.ª instituits per m.º francesch Grau preuere que se an de dir

[en el margen] desembre

De la fundacio y dotacio de dits sinch oficis cadanÿ los sinch dias de la octaua de n.ª s.ª de la Concepcio a cant de orga instituit per m.º franc.h Grau preuere de caritat entre tots, deu lliures […]

Se dona al qui lo ofici sis sous, diaca y subdiaca dos sous acadau cantors deu sous, organista y manxador tres sous, seguista un sou, scolanet de la capella un sou y deu donar los set salms penitencials, o una part del rosari me*n*tres se diuen lo offici, y se a de fer absolta a ca*n*t de orga acabat lo ofici.

Documento 19
[sin fecha], Anna Maria Gali

II, fol. 128r

Oficis dos cadanÿ cantats en la Capella de n.ª s.ª instituits per Anna Maria Gali que se han de dir

[en el margen] setembre
De la fundacio y dotacio de dits dos oficis cadanÿ lo dia de la octaua de n.ª s.ª del mes de setembre instituits per anna maria Gali, de caritat per tots dos 3ll 4 s […].

Se dona al qui diu lo ofici sis sous, diaca y subdiaca dos sous a cadau, cantors dotse sous, organista y manxador tres sous, segrista dos sous se enten e la capella – y se a de fer absolta ca*n*tada a cant de orga acabat lo ofici.

Documento 20
[sin fecha], Speransa Prats

II, fol. 129r

Ofici cadanÿ cantat en la capella de n.ª s.ª instituit per speransa Prats que se ha de dir

[en el margen] desembre
De la fundacio ÿ dotacio de dit ofici cadanÿ cantat en la capella de n.ª s.ª la octaua de n.ª s.ª de la Concepcio instituti per speransa Prats […]

Se dona al qui diu lo ofici sis sous, diaca y subdiaca dos sous acadau cantors dotse sous organista y manxedor tres sous, fas absolta a ca*n*t de orga acabat lo ofici.

Documento 21
[sin fecha], Joan y Domingo Badia

II, fol. 130r

Ofici cadanÿ cantat en la Capella de n.ª s.ª instituit per Joan y Domingo Badia que se ha de dir

[en el margen] Juliol
De la fundacio y dotacio de dit ofici cadany cantat en la Capella de n.ª s.ª a cant de orga lo dia de s.ta anna instituit per Joan y Domingo Badia […]

se dona al qui diu lo ofici sis sous, diaca y subdiaca dos sous acadau cantors dotse sous, organista y manxedor tres sous, seguista de la capella un sou, se fa absolta a ca*n*t de orga acabat lo ofici.

Documento 22
1651, Ciutat de Barcelona

II, fol. 132r

Ofici cadanÿ cantat a dos cors a cant de orga a 19 del mes de Juliol, per uot de lla Ciutat y la matexa ciutat paga tot lo gasto

Lo dit ofici ques diu a 19 del mes de Juliol es per lo vot feu la ciutat de barcelona per la pesta y ague en lo any .1651. y asistexen los ss.rs Concellers y la ciutat paga tot lo gasto y dona la sera que son trenta sis ciris de quatre onsas

dona la Ciutat al s.r Cano*n*ge que diu lo ofici – 2 ll
al diaca y es Capitular – 1 ll 4 s
al subdiaca y es Capitular – 1 ll 4 s
al mestre de serimonias – 2 s
als semmaners y Capitulers entretots – 4 s
al scola major per aportar lo Insenser – 4 s
a la guarda del altar major – 6 s
al segrista de la Capella per treball de parar lo altar – 1 ll 4 s
als segrista*n*s menors per aportar y aparellar los camits y amits – 8 s
al andador de la Confraria – 4 s
al qui cobra los dines de la Ciutat – 8 s
als cantors – 5 ll
al organista y manxedor – 14 s
[TOTAL] 14 ll 2 s

Documento 23
1663, Marcià Albareda

II, fol. 132r

Ofici cadanÿ cantat a cant de orgue a 21 del mes de noembre dia de la festiuitat de n.ª s.ª al temple

[en el margen] Noembre
De la fundacio y Dotacio de dit ofici cadanÿ cantat en la Capella de n.ª s.ª a cant de orgue lo dia de n.ª s.ª al temple, feta per lo R.nt Marcia Albareda pe Mestre de la Capella de la p*rese*nt Isglesia de la seu de barcelona […]

Per la dotacio y fundacio de dit ofici a fet donacio del organet lo dit R.nt Marcia Albareda a la p*rese*nt Confraria […].